

ISSN 2522-4190 (print)

ISSN 2522-4204 (online)

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

# **НАУКОВИЙ ВІСНИК**

**НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ  
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

**ВИХОДИТЬ ТРИ-П'ЯТЬ РАЗІВ НА РІК**

**2023      Випуск 136**

**ІСТОРІЯ МУЗИКИ:  
ПРОБЛЕМИ, ПРОЦЕСИ, ПЕРСОНИ**

**Засновано 1999 року**

**Київ — 2023**

УДК 781.0+78.071.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136>

**НАУКОВИЙ ВІСНИК  
НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО  
2023. Випуск 136. ІСТОРІЯ МУЗИКИ: ПРОБЛЕМИ, ПРОЦЕСИ, ПЕРСОНИ**

**Збірник статей**

**Засновник і видавець:** Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3.

**Сайт:** <http://naukvisnyknmau.com.ua/>

**Телефон:** +38 (044) 279-0792

**Факс:** +38 (044) 279-3530

Свідоцтво про державну реєстрацію: Серія КВ, No. 15129-3701P від 30.04.2009 р.

Згідно з наказом АК МОН України від 2 липня 2020 року за No. 886  
«Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського»  
внесено до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України  
в галузі **мистецтвознавства (спеціальність 025 Музичне мистецтво)**

Свідоцтво про державну реєстрацію: Серія КВ, No 15129-3701P від 30.04.2009 р.

Збірник наукових праць «Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» зареєстровано і проіндексовано в українських та міжнародних наукометричних базах даних: Google Scholar, «Наукова періодика України» Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.

**Редакційна колегія:**

**Мартинюк Т. В.**, доктор мистецтвознавства, професор (Переяслав-хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди), Переяслав, Україна (головний редактор).

**Коханик І. М.**, кандидат мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора).

**Москаленко В. Г.**, доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора).

**Редя В. Я.**, доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора).

**Безбородько О. А.**, кандидат мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

**Вайсс С. (Weiss J.)**, доктор філософії, доцент (Люблянський університет / University of Ljubljana), Любляна, Словенія.

**Дауноравічене Г. Л. (Daunoravičienė G. L.)**, доктор мистецтвознавства, професор (Литовська академія музики і театру / Lietuvos muzikos ir teatro akademija), Вільнюс, Литва.

**Жаркова В. Б.**, доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

**Іванніков Т. П.**, доктор мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (відповідальний секретар).

**Карась Г. В.**, доктор мистецтвознавства, професор (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника), Івано-Франківськ, Україна.

**Качмарчик В. П.**, доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

**Ржевська М. Ю.**, доктор мистецтвознавства, професор (Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого), Київ, Україна.

**Тишко С. В.**, доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

**Тукова І. Г.**, доктор мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

**Феннінг Д. (Fanning D.)**, доктор філософії, професор (Манчестерський університет / The University of Manchester), Манчестер, Англія.

**Флам К. (Flamm Ch.)**, доктор мистецтвознавства, професор (Гайдельберзький університет / Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg), Гайдельберг, Німеччина.

**Чекан Ю. І.**, доктор мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

**Шонінг К. (Schoning K.)**, доктор філософії, науковий співробітник (Віденський університет / Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Відень, Австрія.

**Редактори-упорядники — Валентина Редя, Юрій Чекан**

Рекомендувала до друку Вчена рада Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 7 від 28 березня 2023 року).

За достовірність інформації, зміст статей і посилань відповідають автори.

Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакції.

© НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023

ISSN 2522-4190 (print)

ISSN 2522-4204 (online)

**MINISTRY OF CULTURE  
AND INFORMATION POLICY OF UKRAINE**

**UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC**

**SCIENTIFIC HERALD  
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL  
MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**

**PUBLISHED 3-5 TIMES A YEAR**

**2023      ISSUE 136**

**MUSIC HISTORY:  
PROBLEMS, PROCESSES, FIGURES**

**Founded in 1999**

**Kyiv — 2023**

UDC 781.0+78.071.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136>

**SCIENTIFIC HERALD  
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**

**2023. Issue 136. MUSIC HISTORY: PROBLEMS, PROCESSES, FIGURES**

**Published 3-5 times a year**

**Founder and publisher:** Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.  
Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3.

**Website:** <http://naukvisnyknmau.com.ua/>      **Phone:** +38 (044) 279-0792.      **Fax:** (044) +38 279-3530

Certificate of state registration: KB, No. 15129-3701P from 30.04.2009

By the decision of the Attestation Board of the Ministry (order of the Ministry of Education and Science No. 886 of 02.07.2020) the scientific journal “Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine” has been included into the List of scientific professional publications of Ukraine in category “B”

in the field of **art studies (specialty 025)**

“Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine” has been registered and indexed in Ukrainian and international scientometric databases: Google Scholar, “Scientific Periodicals of Ukraine” in the Vernadsky National Library of Ukraine, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.

**Editorial board:**

**Martynyuk T. V.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Pereiaslav-Khmelnytskyi Hryhorii Skovoroda State Pedagogical University), Pereiaslav, Ukraine, (editor in chief).

**Kokhanyk I. M.**, Candidate of Art Criticism, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine (deputy editor).

**Moskalenko V. H.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine (deputy editor).

**Redya V. Ia.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine (deputy editor).

**Bezborodko O. A.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine.

**Chekan Y. I.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine.

**Daunoravičienė G. L.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Lithuanian Academy of Music and Theatre), Vilnius, Lithuania.

**Fanning D.**, Ph. D., Professor (The University of Manchester), Manchester, England.

**Flamm Ch.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Ruprecht Karl University of Heidelberg), Heidelberg, Germany.

**Ivannikov T. P.**, Doctor of Art Criticism, Associate Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine (executive secretary).

**Karas H. V.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University), Ivano-Frankivsk, Ukraine.

**Kachmarchyk V. P.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine.

**Rzhevskaya M. Y.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University), Kyiv, Ukraine.

**Schöning K.**, Ph. D, scientific researcher (Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Vienna, Austria.

**Tyshko S. V.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine.

**Tukova I. H.**, Doctor of Art Criticism, Associate Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine.

**Weiss J.**, Doctor of musicology, Professor (Academy of Music, University of Ljubljana), Ljubljana, Slovenia.

**Zharkova V. B.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine.

Compiling editors — Valentyna Redya, Yurii Chekan

Recommended for publication by the Academic Council of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (protocol number 7 from the 28 of March 2023).

The responsibility for the authenticity of the information,  
the content of articles and references lies entirely with the authors.

The opinions expressed in the articles do not necessarily reflect the views of the editorial board.

© Tchaikovsky UNTAM, 2023

## З М І С Т

Від упорядників.....	7
<b>Українська музична культура: композиторська творчість, особистості, інституції .....</b>	<b>8</b>
Зінькевич О. С. Алла Загайкевич: послання Каролі Шимановському.....	8
Кияновська Л. О., Комаревич І. Л. Соломія Крушельницька і українська мистецька емансипація в Галичині.....	22
Редя В. Я. Микола Тутковський: поліфонія мистецьких амплуа .....	35
Batstone L. “Every Kind of Art Began to Flourish”: Ukrainian Music in the Modernist Context.....	49
Мазепа Т. Л., Письменна О. Б. Роль меценатів у діяльності Галицького музичного товариства у Львові (1838–1914 роки) .....	60
<b>Оперне мистецтво: музичні та позамузичні контексти .....</b>	<b>75</b>
Чекан Ю. І. Локації перших оперних вистав: від елітарності до загальнодоступності.....	75
Різаєва Г. Є. Soft skills Крістофа Віллібальда Глюка у кейсі «Оперна реформа XVIII століття».....	87
Бацак К. Ю. Одеська антреприза Валентіно Серматтеї 1859–1865 рр. у мистецькому та соціальному дискурсі .....	102
Пономаренко О. Ю. Оперний театр в системі соціальної комунікації сучасної Італії .....	121
<b>Зарубіжна музика в рефлексіях українських музикознавців .....</b>	<b>130</b>
Жаркова В. Б. Феномен «життя під час війни» у фортепіанній сюїті Моріса Равеля «Tombeau de Couperin».....	130
Деоба С. А. Дебюссізм як модерністський феномен: постановка проблеми, музикознавчі підходи .....	149
Антонова О. Г. Перший фортепіанний концерт Едварда МакДауелла: біля витоків американської історії жанру .....	165
Філатова Т. В. Болівійська «музика вітру» в гітарній творчості: аспекти художнього втілення.....	179
Мельник В. Ю. «Іспанські стародавні пісні» Ф. Г. Лорки: діалог поета з традицією фламенко .....	198
<b>Рецензії.....</b>	<b>212</b>
Чекан Ю. І. «Homo Interpretatus» (Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ — початку ХХІ століть : монографія. Харків : Факт, 2020. 576 с.).....	212

## CONTENTS

From the compilers.....	7
<b>Ukrainian musical culture: composer's works, personality, institutions .....</b>	<b>8</b>
Zinkevych O. Alla Zaghaikevych: message to Karol Shymanovsky.....	8
Kiyanovska L., Komarevich I. Solomia Krushelnytska and Ukrainian artistic emancipation in Galicia.....	22
Redya V. Mykola Tutkovsky: polyphony of artistic roles.....	35
Batstone L. "Every Kind of Art Began to Flourish": Ukrainian music in the modernist context .....	49
Mazepa T., Pysmennya O. The Role of patrons in the activities of the Galician musical society in Lviv in 1838–1914.....	60
<b>Opera art: musical and non-musical contexts .....</b>	<b>75</b>
Chekan Yu. Locations of the first opera performances: from elitism to general availability .....	75
Rizaieva G. Christoph Willibald Gluck's soft skills in the case «Opera reform in the XVIII century».....	87
Batsak K. Valentino Sermattei's Odesa enterprise of 1859–1865 in art and social discourse.....	102
Ponomarenko O. Opera House in the social communication system of modern Italy .....	121
<b>Foreign music in the reflections of Ukrainian musicologists .....</b>	<b>130</b>
Zharkova V. The Phenomenon «the Life during the War» in the Maurice Ravel's Piano suite «Tombeau de Couperin».....	130
Deoba S. Debussism as a Modernist Phenomenon: statement of the problem, musical approaches.....	149
Antonova O. Edward MacDowell's First piano concerto: at the origins of American genre history .....	165
Filatova T. Bolivian "Music of the Wind" in guitar works: aspects of artistic implementation .....	179
Melnyk V. Federico Garcia Lorca's «Canciones Españolas Antiguas»: dialogue of the poet with Flamenco tradition.....	198
<b>Reviews .....</b>	<b>212</b>
Chekan Yu. «Homo Interpretatus» (Nikolaievskaya Yu. Homo Interpretatus in music art of 20th and early 21st centuries : monograph. Kharkiv : Fact, 2020. 576 s.).....	212

## ВІД УПОРЯДНИКІВ

Пропонований випуск Наукового вісника НМАУ має традиційну назву «Історія музики: проблеми, процеси, персони». Однак цього разу обрано не гніздовий, а векторний принцип компонування збірки. Це означає, що три названі проблемні поля залишаються пріоритетними для відбору наукових статей, однак композиція цілого визначається не так належністю конкретних текстів до певної проблемної множини, як їх тематичним спрямуванням.

Якщо поглянути на статті випуску в перспективі задекларованих у назві «проблем, процесів, персон», то серед запропонованих досліджень чітко виділяються:

— **проблеми** української музики у її зв'язках зі світовим досвідом — творчості (О. Зінкевич, Л. Бетстоун), життєтворчості (Л. Кияновська, І. Комаревич; В. Редя), інституцій (Т. Мазепа, О. Письменна);

— різні виміри жанрових **процесів** — інфраструктурний (Ю. Чекан, К. Бацак, О. Пономаренко), індивідуальний (О. Антонова), контекстний (Т. Філатова, В. Мельник);

— розмаїття підходів до вивчення дієвців музичної культури, **персон** — аналіз втілення індивідуального досвіду (В. Жаркова), спроба погляду на діяльність крізь призму сучасного позамузичного інструментарію (А. Різаєва) чи, навпаки, синтез власне музикознавчих підходів та концепцій (С. Деоба).

Однак композиція збірки, враховуючи зазначені проблемні поля, вибудована інакше. Перший розділ об'єднує тексти, присвячені вітчизняній музичній культурі; другий — концентрує статті, пов'язані з оперною культурою; у третьому зібрані дослідження світової музичної спадщини. Внаслідок такого підходу зміст збірки стає більш багатовимірним, а її тематичне наповнення — більш різновекторним.

Як завжди, на сторінках Наукового вісника сусідять імена авторитетних дослідників та наукової молоді, представників різних музикознавчих шкіл — української (у різних її відгалуженнях) та зарубіжних. Така відкритість, на нашу думку, стимулює наукову дискусію, забезпечує інтенсивний обмін ідеями та сприяє розвитку вітчизняного музикознавства.

*Валентина Редя,  
Юрій Чекан*

# УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА: КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ, ОСОБИСТОСТІ, ІНСТИТУЦІЇ

---

УДК 78.071.1(477)Загайкевич:78.071.1(438)Шимановський:[780.8:780.653](045)  
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276543>

**ЗІНЬКЕВИЧ О. С.**

**Зінькевич Олена Сергіївна** — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна), член-кореспондент Національної академії мистецтв України.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8080-6068>  
maiburova.e@gmail.com  
© Зінькевич О. С., 2023

## АЛЛА ЗАГАЙКЕВИЧ: ПОСЛАННЯ КАРОЛЮ ШИМАНОВСЬКОМУ

Електронна музика представлена у культурному просторі України в усьому розмаїтті її життєвих проявів: концерти і фестивалі, наукові симпозиуми, електроакустичні лабораторії та відповідні кафедри у музичних вишах. Але головне — солідна когорта композиторів з її безумовним лідером Аллою Загайкевич, які створюють новий материк української музики. Саме твори Алли Загайкевич порушили інерцію суто технологічного підходу до цієї творчої галузі, змусивши почути в електронних опусах їхню естетичну складову. Серед образів, що надихають композиторку, естетичні враження від архітектурних антиків («Пагода»), від природи («Inner Voices of Violin»), від творчості побратимів у мистецтві («Друг мій, Лі Бо», «Місто», «Марш. Шарада Татліну», «Героней»). У цю низку вписується і «Mithe IV: K.S.» (2011) для скрипки, електронного запису та обробки в реальному часі. Назва недвозначно відсилає до відомого циклу Кароля Шимановського "Міфи" для скрипки та фортепіано (1915). Аналіз «Mithe IV: K.S.» в контексті творчості Загайкевич дозволяє виявити художню концепцію цього авторського висловлювання про польського композитора, де і «конспект» його долі, і свого роду ескіз портрету, і данина любові до його музики. Матеріалом «Mithe IV» є теми «Міфів» Шимановського, «Transparence» А. Загайкевич та запис автентичного виконання української купальської пісні, записаної у фольклорній експедиції поблизу Тимошівки, де народився Кароль Шимановський. В параметрах традиційної жанрової системи опус А. Загайкевич можна віднести до «високих послань», що склалися у світовій поезії, одним із засновників яких був Овідій. Видатний римлянин присутній і в опусі А. Загайкевич — як «непроявлений», міражний персонаж, що поєднує серію перетворень, яку завершує «Mithe IV: K.S.»: античні міфи — «Метаморфози» Овідія — «Mithe IV: K.S.».

**Ключові слова:** творчість Алли Загайкевич, «Міфи» Шимановського, електроніка, послання, метаморфози Овідія.



**Вступ.** У будь-якому явищі завжди є свій стимулюючий центр, харизматична особистість, яка дає прискорення загальному руху. Саме такою особистістю стала в галузі української електронної музики Алла Загайкевич. Вона була першою в Україні, хто пройшов навчання на річних курсах композиції та музичної інформатики в IRCAM<sup>1</sup> (1995–1996). Вигравши у 1997 році грант, композиторка використала його для організації першої в Україні Студії електроакустичної музики і створення першого в Україні навчального курсу «Композиція, синтез та обробка звуку за допомогою комп'ютера». Саме Загайкевич стала творцем і куратором перших фестивалів електроніки в Україні: «Електронна музика та мультимедійна інсталяція» (1996), «Час — Простір — Музика» (2000), «Електроакустика» (з 2005), EM-VISIA проект електроакустичної, експериментальної електронної музики та медіа-арт, який з 2005 року проходить в Києві у рамках великих міжнародних проектів сучасного мистецтва. Алла Загайкевич очолила створену з її ініціативи Асоціацію електроакустичної музики в Україні.

Винятковість — без перебільшення — особистості Алли Загайкевич полягає у володінні всім арсеналом існуючої на даний час композиторської техніки — різних музичних практик: крім електроніки, це академічна композиторська сфера та автентика (фольклор). Поєднання в житті та творчості композиторки таких полярних (на перший погляд) музичних світів, як електроніка та автентика, вона вважає цілком природним. Автентика, стверджує Алла Загайкевич, «це якась ідеологічна "предтеча" електроніки як "іншої" музики, "іншої", альтернативної та замкнутої культури, де не менш важлива імпровізація як основа народного музикування» [Загайкевич, 2005]. Зрештою, ще одна іпостась Алли Загайкевич — дослідницька. Її статті та виступи на міжнародних симпозіумах — важливий внесок у наукову розробку музично-акустичної проблематики.

Наразі електронна музика представлена у культурному просторі України в усьому розмаїтті її життєвих проявів: концерти та фестивалі, наукові симпозіуми, електроакустичні лабораторії та відповідні кафедри у музичних вишах. Але головне — солідна когорта композиторів, які створюють новий материк української музики.

Довгий час аналіз та оцінка українських електронних опусів здійснювалися у нас виключно з технологічного боку (спектральний аналіз, створення графічних партитур, побудова моделей, екзосемантичний метод тощо) — це змушувало робити висновок про те, що «ця галузь <...> поки що є для більшості професіоналів не так музикою, як технологією» [Шип, 2005, с. 26]. Ситуація цілком зрозуміла: академічне музикознавство, що сформувало свій багатий досвід в іншій художній системі, мало адаптуватися в умовах нової музичної «галактики» і виробити відповідний інструментарій. Поки що, мабуть, варто прислухатися до поради Альфреда Шнітке, який вважав: «...технологія <...> є лише якоюсь конструкцією, сіткою, яка допомагає зловити задум, але не самим носієм задуму. <...> Технологічним аналізом не можна остаточно розкрити ніякий твір, і виникає спокусливе припущення, що розумніше аналізувати твір за іншими ознаками, наприклад, за його філософською концепцією» [Івашкін, 1994, с. 65].

Показово, що саме твори Алли Загайкевич порушили інерцію технологічного підходу, змусивши почути в електронних опусах їхню естетичну складову. І це не випадковість, а результат свідомої позиції авторки, для якої на першому плані — художнє завдання. Звідси і програмні назви, і стилі, але образно-ємні авторські анотації.

---

<sup>1</sup>IRCAM — дослідницька організація, створена (1977) за дорученням Жоржа Помпіду композитором П'єром Булезом для сучасних музичних та музикознавчих досліджень.

**Мета статті** — виявити *художню концепцію* одного з яскравих творів Алли Загайкевич «Mithe IV: K.S.» (2011) для скрипки, електронного запису та обробки в реальному часі; не вдаючись до технологічного розгляду електронної складової твору, розкрити його як чудовий витвір *музичного мистецтва*. У музикознавчій літературі, присвяченій композиторці, цей твір раніше не розглядався. Для досягнення поставленої мети обрано *порівняльний та історичний методи дослідження*.

**Результати дослідження.** «Mithe IV: K.S.» за виконавським складом дуже характерний для Алли Загайкевич. Для створення нових тембрових просторів вона активно включає в свої електронні опуси «живий» інструментарій (у різних варіантах та функціях), який у незвичному контексті несподівано розкриває нові фарби та можливості. Що ж до електроніки, то, як підкреслює сама композиторка, «тут важливий аспект виконання: електроніка — завжди імпровізація. <...> Участь у грі — навіть як live electronics — це можливість відчувати музичний "струм". Мій основний інструмент для створення електронних партій — програма SuperCollider (як для синтезу, так і для обробки в реальному часі), ще часто використовую гранульований та морфінговий синтез, генератори шуму. Працюю виключно із власними семплами — як правило, це нестандартні прийоми гри на інструментах або екзотичні інструменти і голоси <...> У моєму розпорядженні є кілька досить стандартних способів обробки сигналу, що існують у музиці вже років 40: модуляція, реверб, дилей, дисторшн, та й інше. Плюс є підготовлений запис моєї електроніки, який разом зі звуком з комп'ютера йде в пульт — і на вихід. Або на іншому комп'ютері — у тому ж SuperCollider — йде генерація у реальному часі» [Загайкевич, 2007]. «Електронні засоби <...> насамперед пов'язані з ідеєю тембрової трансцендентності, спрямованої на створення звучань широко тембрової перспективи, використаних в інструментальній партії твору» [Загайкевич, 2008, с. 53]. Але при цьому, як багаторазово підкреслює композиторка, «єдиним авторитетом для мене завжди залишається авторська концепція і слух» [Загайкевич, 2005].

Творчим першоімпульсом для Алли Загайкевич часто стають яскраві артефакти або змістовні програми з мінливою, деформованою картиною світу, з авангардною наративною стратегією, де є й історичний дискурс, й інтелектуальний діалог зі слухачем. Така, наприклад, її «Геронея» (2002), в основі якої — книга Милорада Павича «Внутрішня сторона вітру». Музичний переклад цього роману-клепсидри, з його парадоксальним паралелізмом часів, А. Загайкевич здійснює в характерній для неї міхформі — з протиставленням живого звучання (фагот, фортепіано, скрипка, віолончель) та електроніки (семпли шумів природи та звучання інструментів). Назустріч один одному течуть два (контрастні за природою!) звукові потоки: переривчаста, «неартикульована» мова інструментів, де сенс ховається в довгих паузах, що поглинають розрізнені вигуки, зітхання, — і сонорні звукошумові об'єми, які то збухають, то опадають. Їх перетинання та «незлиття» рівнозначні перетинам розділених століттями доль Геронеї та Радачі Чихорича — героїв роману Павича.

Або — інший приклад, з іншою художньою інтенцією — аудіовізуальна інсталяція «Тікати. Дихати. Мовчати» (2002, склад: скрипка, голос, фортепіано, електронний запис та обробка в реальному часі). Ціле — у взаємодії зримого (відеострічка) і чутного — набуває духовно-буттєвих координат. Слухач ніби стає часткою потужного темпорального потоку, що мчить крізь простір. Експресію безупинного бігу парадоксальним чином посилюють нерухомі громади сонорів (електроніка). Дихаючі звукові маси — з наростанням і згасанням їхніх акустичних шарів — створюють відчуття безмірності простору і сприймаються як його голос, як народжена ним му-

зика. «...Смутна, <...> вона нізвідки не виходила. <...> У русі, в течії вона розсіювалася, переміщалася, не дотримуючись постійності. <...> Вслухайся — звуки цієї музики не почувеш, форми її не побачиш, придивившись. Небо заповнить, наповнить і землю, шість полюсів обіймаючи собою»<sup>1</sup>.

Серед образів, що надихають композиторку, — естетичні враження: від архітектурних антиків — як «Пагода» (2003)<sup>2</sup>, від природи, як у «Inner Voices of Violin» (2018), де «діють» вітри<sup>3</sup>, від творчості побратимів у мистецтві — і сучасників, і попередників. Таким є опус «Друг мій, Лі Бо» (2015) для гуджена (або бандури) та електроніки пам'яті поета Олега Лишеги (1949–2014), чия п'єса-містерія стала джерелом для твору Алли Загайкевич<sup>4</sup>. Або — замальовка «Місто» для сопрано та електроніки (2017) на слова Михайля Семенка, або «Магх. Шарада Татліну» на вірші Андрія Чужого (1997)<sup>5</sup>. Все це і данина пам'яті видатним митцям. У цю низку вписується і «**Mithe IV: K.S.**».

Назва недвозначно відсилає до відомого циклу **Кароля Шимановського «Міфи»** ("La fontaine d'Aréthuse", "Narcisse", "Dryades et Pan") для скрипки і фортепіано (1915). Видатний польський композитор, який вважав Україну своєю малою батьківщиною, отримав в Україні і визнання, і широке висвітлення у різних форматах. Він багато виконується, про нього пишуть статті та дисертації, публікують книги, ретельно збирають і дбайливо зберігають меморіальні свідчення його життя. Але мабуть, найцікавішим і найціннішим — як доказ нев'янучості творчості Шимановського — є висловлювання композиторів про нього, музичні висловлювання. Причому композиторів, які живуть і працюють у зовсім іншій звуковій стихії, що за часів Шимановського лише починала усвідомлювати свої можливості.

Народжені зі сплетіння естетичних та особистісно-життєвих вражень композитора (його захоплення еллінськими міфами, метаморфозами Овідія, мистецтвом Сицилії), «Міфи» Шимановського явили світові найтоншого лірика, творця нової скрипкової стилістики, яскравого виразника естетики мистецтва сецесії. А у сприйнятті А. Загайкевич «Міфи» — яскравий сукупний виразник стилю К. Шимановського<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Дивно, але ці думки, наче народжені музикою Алли Загайкевич, належать китайському філософу Чжуан Цзи, IV століття до н.е. URL: [http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Jan\\_Czhu/text22.phtml?id](http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Jan_Czhu/text22.phtml?id) (дата звернення 25.12.2022).

<sup>2</sup> Про «Пагоду» див. [Ракунова, 2010, с. 147–164].

<sup>3</sup> «Inner Voices» — приховані голоси. З авторської анотації: «Приховані голоси — це приховані вітри. Вони мають власну пам'ять і власну течію. Постій на цьому березі... Чуєш?...»

<sup>4</sup> З авторської анотації: «"Друже Лі Бо... Брате Ду Фу..." так шанобливо звертаються один до одного два китайських поети, блукаючи старим лісом серед прилого листя і повалених дерев... Вони прислухаються до тріску зламані гілки під ногами, крику далекого птаха... Все промовляє до них...».

<sup>5</sup> Про «Магх. Шарада Татліну» див. [Зінкевич, 2020, с. 18–21].

<sup>6</sup> Як пише А. Загайкевич в анотації, «Міфи» «є своєрідним "сховком" музичних символів та знаків, характерних навіть для пізніх періодів творчості композитора. Широта та польотність інструментального жесту, мінлива сонорика та ніжна пластика фактури фортепіано...». Можна додати, що назва «Міфи» має подвійне значення: міфами оточена особистість самого Шимановського — його біографія, взаємини з найближчим оточенням, з прекрасною статтю. Невипадково в рецензіях на новітнє польське дослідження про Шимановського (Danuta Gwizdalanka "Uwodziciel". Краків, 2021) оглядачі пишуть: «Gwizdalanka somehow deals with all the myths about Karol Szymanowski, <...> observes Szymanowski with a detective flair» [The Seducer]. URL: <https://polishmusic.usc.edu/newsletter/2021/mar-2021/the-seducer-a-thing-about-karol-szymanowski-by-danuta-gwizdalanka> (дата звернення 25.01.2023).

Перші такти п'єси А. Загайкевич можуть створити враження (як виявляється, хибне), що перед нами електронне аранжування твору Шимановського<sup>1</sup>, оскільки скрипка починає свою розповідь точною цитатою секвенції Аретузи, що відкриває перший міф польського композитора.

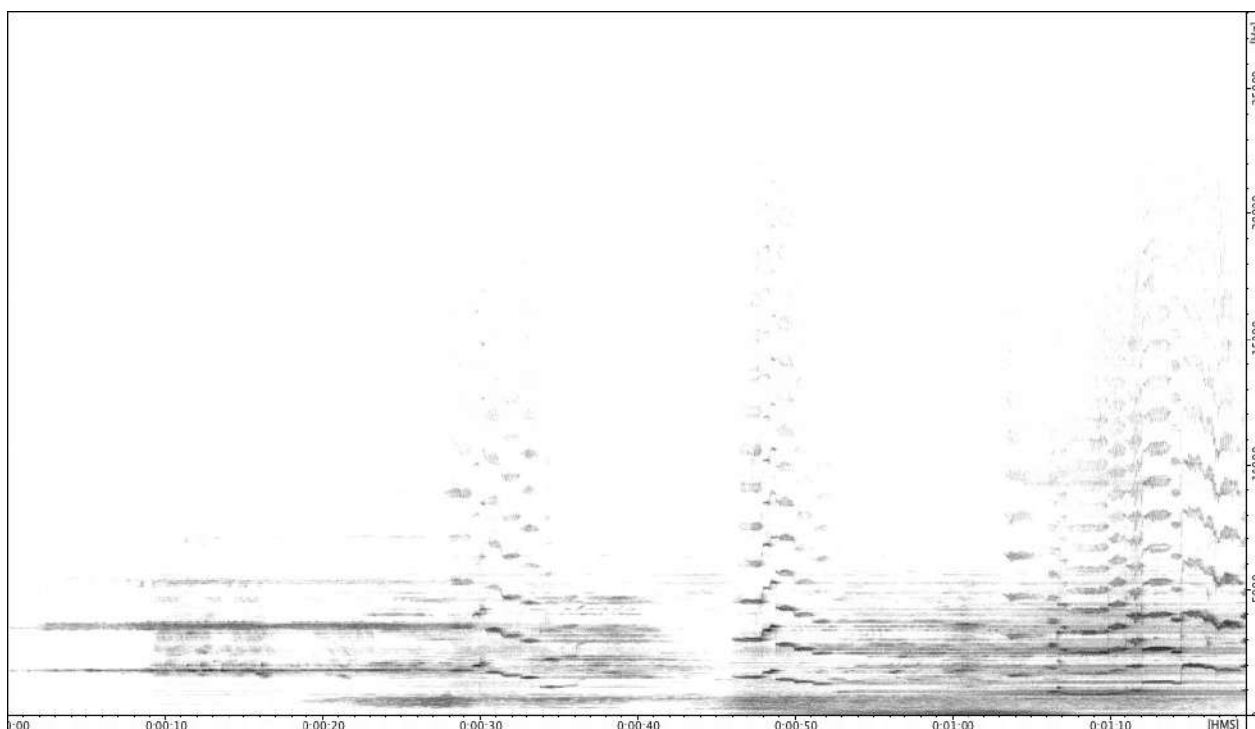
Але в плани композиторки не входить створення електронних римейків. "Mithe IV: K.S." — теж метаморфоза, але іншого порядку: це особисте авторське висловлювання про Кароля Шимановського, де і «конспект» долі польського композитора, і його образ — свого роду ескіз портрета, і данина любові до його музики. Як у кожному міфі, тут приховані свої глибинні шифри. П'єса Алли Загайкевич народжується з тиші, немов йдучи за сонетом Ярослава Івашкевича «Джерело Аретузи»:

*I nagle w obumarłym i martwym eterze  
Ton wysoki się zjawia, uparcie niezwiemy,  
I źródło, i noc ciemna w posiadanie bierze -  
Zatrzymuje się, zniża, gołębiem kuszony,  
opiera się i dzwoni czysty i podniebny -  
Ton, jaki dla nas wybrał czarny mistrz z Cremony<sup>2</sup>.*

Так і в «Mithe IV»: десь дуже високо «зав'язується» найтонший, ледь вловимий звук (партія електроніки, синтез семплів пташиного щебету і фортепіанної партії «Джерела Аретузи») (приклад 1).

Приклад 1.

Сонограма перших тактів «Mithe IV», партія електроніки



<sup>1</sup> Подібні жанри присутні в українській електроніці (особливо на початку її становлення), наприклад — цикл Ігоря Стецюка з електронних інтерпретацій творів Баха, Равеля, Дебюссі, Прокоф'єва та ін. (1983–1990).

<sup>2</sup> Сонет Ярослава Івашкевича, друга і кузена Шимановського, написаний 1938 року, вже після смерті композитора.

Виливаючись тонким «струменем» і поступово «розцвічуючись» новими обертонами та внутрішнім хвилюванням, цей звук пробуджує пам'ять, викликаючи з її глибин тему Аретузи з «Міфів» Шимановського: з нею і вступає скрипка (приклад 2).

Приклад 2.

Початок «Mithe IV»

$\text{♩} = 60$  Alla Zagaykevych

Violin

El. part

0.00

*ppp*

$\text{♩} = 120$

8

Vln.

*pp dolce espressivo*

3

El. part

0.28

*poco rit*

*gliss.*

12

Vln.

*poco rit*

3

El. part

0.37

0.46

*ppp*

Проспівавши початок своєї партії, скрипка раптом «забуває» текст — а що ж далі?.. — і зупиняється... Згадавши і продовживши — раптово переключається на матеріал «Нарциса», потім знову повертається до «Аретузи» (див. приклад 3).

А. Загайкевич немов «перебирає» теми знаменитого циклу як дорогоцінні камінці. При цьому чистий, ніжний (о, ці знамениті високі регістри Шимановського!) голос скрипки часом розсіюється в плинних глісандо, що переривають фрази, затуманюється, «обволікаючись» луною скрипкової партії (семпли скрипкової партії у «живій електроніці»).

Створений з фрагментів різних поем циклу К. Шимановського (див. Таблицю запозичень), перший розділ «Mithe IV» не розпадається на ці фрагменти, а сприймається як єдино-задумане та єдино-здійснене музичне ціле.

## Приклад 3.

## Таблиця запозичень

А. Загайкевич «Mithe IV: K.S.»  
партія скрипки

К. Шимановський. Міфи  
партія скрипки

Такти 8-11; т. 12 — пауза (фермата)	«Фонтан Аретузи», ц. 1, Меню mosso 4 такти
Тт. 13-16, т. 17 — пауза (фермата)	«Фонтан Аретузи», тт. 5-8 після ц. 1
Тт. 18-32	«Нарцис», тт. 8-22 (до ц. 1)
Тт. 33-35	«Фонтан Аретузи», ц. 2 Меню mosso, 3 такти.
Тт. 36-42	«Нарцис», тт. 5-11 після ц. 1
Тт. 43-48	«Фонтан Аретузи», 4-9 тт. після ц. 2
Тт. 49-54	«Нарцис», 7 тактів до ц. 3
Тт. 55-62	«Фонтан Аретузи», 3 такти до ц. 3, +5 т. після ц. 3

Відбувається це не лише через вписаність в акустичну ауру, створювану електронікою. Причина — у спільних властивостях чутливо відібраних А. Загайкевич тем «Фонтану Аретузи» та «Нарциса», які чітко виявляють приналежність «Міфів» Шимановського до мистецтва сецесії: інтонаційна розлогість мелодії (в діапазоні ля малої октави — до четвертої), вибагливість її контурів — з м'яккістю плинних хроматизмів, несподіваними ритмоінтонаційними сплесками і тривалим спаданням,

з «нерівномірним» ритмом, що поєднує дуольність і тріольність. Мелодії примхливо «в'ються», як у рослинних орнаментах епохи модерн. І в усій цій чаклунській чарівності — найпринизливіший щирий ліризм., як розгадка романтичної сутності стилю Шимановського.

Жорстка трель на *as* (т. 63) кладе межу ностальгічним спогадам<sup>1</sup>. Новий розділ, що контрастує попередньому, сповнений сум'яття: нервова, «рвана» фактура, зигзаги пасажів, різкі зміни типів руху, різноманітність штрихів (приклад 4).

Приклад 4.

У бентежне сум'яття скрипки — як тривожні смислові згущення — вторгаються тіньові «відображення» її партії (семпли електроніки та електронної імпровізації). Така інтерференція кількох акустичних сфер створює враження напруженого оркестрового звучання.

Інерція слухацького сприйняття змушує спочатку припускати тут зв'язок із третьою поемою циклу Шимановського. І хоча в типі фактури за бажання можна уявити схожість з іграми дріад, фоносфера центрального розділу «Mithe IV» народжена не Шимановським. Тут явно чути стилістику іншої епохи: в основі — матеріал з іншого опусу Алли Загайкевич — «Transparence» (Прозорість) для скрипки, обробки в реаль-

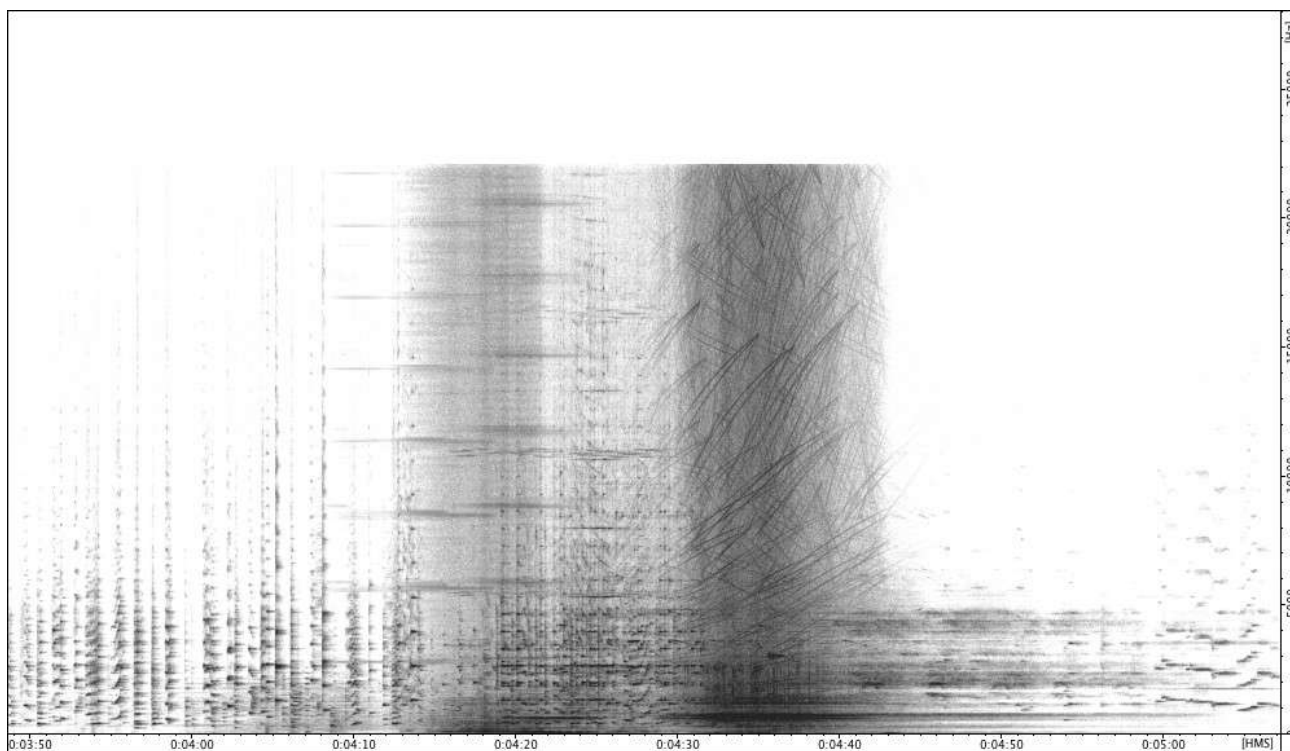
<sup>1</sup> Така сама трель (*gis*) розмежовувала розділи у «Фонтані Аретузи».

ному часі та електронного запису (2006)<sup>1</sup>. Подібна темпоральна метаморфоза, властива семантиці міфу, змушує чекати й інших несподіванок.

Посилення тривожної ажитації інструментальних партій — скрипки та «живої електроніки» (подвійні ноти, імпульсні регістрові стрибки, взвихрення секстолей) впливає і на «природний» шар фактури, створюваний електронікою. Акустичний потік, що народжується нею, виривається за колишні межі, розростається, заливає весь звуковий простір, згущуючись до граничної щільності, і ховає під собою всі інструментальні «рельєфи» (приклад 5).

Приклад 5.

#### Сонограма кульмінації



А через товщу цього гіперсаунду раптом пробивається, немов із глибин історії, ледь чутний відгомін народного хорового співу. В його основі м семпли автентичного виконання української купальської пісні, записаної у фольклорній експедиції поблизу Тимошівки<sup>2</sup>. Це колажне включення — як штрих долі Шимановського, знак його малої батьківщини, як викликаний магією мистецтва її образ. Виникає відчуття історичної стереоскопії, яке разом із просторовою стереоскопією породжує ефект голограми.

Коли звукошумовий вихор розсіюється, у тиші, що настала (електроніка паузує) скрипка чітко, в дуже «реальному», не-Шимановському м низькому регістрі (мала та перша октави) «промовляє» поставлену на бурдонний бас мелодію пісні (приклад 6), луна якої щойно розчинилася у просторі.

<sup>1</sup> З авторської анотації: «Прозорість — те, чого так прагнемо в кожному контакті з оточуючим середовищем...Прозорість, як свобода? Як щирість? Рухи стають вільними та чіткими, погляд вільно охоплює складну перспективу простору, звуки набувають ясності, пронизливості та повноти...»

<sup>2</sup> Тимошівка (за часів К. Шимановського село Київської губернії, зараз Кам'янського району Черкаської області) — родове гніздо Шимановських, де композитор народився і де було створено його «Міфи».



## Приклад 6.

Ця тема прозвучить ще двічі (партія скрипки). Огорнена диханням природних шерехтінь (партія електроніки) і поступово втрачаючи свою енергію і «тілесність», вона йде у вищі регістри (друга, потім третя октава), переймаючи пластику ліричних тем «Міфів» і перетворюючись на хитке згадування.

Завершення «Mithe IV» римується з його початком<sup>1</sup>. Останній ностальгічний сплеск мотиву Аретузи залишається недомовленим. На щемливому зітханні зменшеної квати його перериває довга пауза, її змінюють «крапки» флажолетів (fis<sup>4</sup>), що поступово розчиняються у «шарудіннях» партії електроніки (семпли пташиного щибету).

**Висновки.** У параметрах традиційної жанрової системи опус Алли Загайкевич можна віднести до «високих послань», що склалися у світовій поезії.

Їхні риси:

— наявність “ідеального співрозмовника”, який стає alter ego автора послання, <...>;

— особливий “потаємний” зміст, <...>;

— особистісний контекст послання, де адресат впізнаваний, навіть якщо не названий [Артемова, 2008, с. 165].

Все це не тільки присутнє в Mithe IV (адресат тут зашифрований у назві), але й викликає конкретні паралелі. Таким різючим аналогом до послання Алли

<sup>1</sup> Принцип кільцевої рими.

Загайкевич видається елегія «До Овідія» О. Пушкіна. Йдеться, звичайно, про типологічне сходження, тим більш цікаве, що стосується воно різних видів мистецтва.

Серед спільностей, зумовлених жанром:

- «сліди» біографічного опису;
- створення портрету адресата;
- темпоральна поліфонія (контрапункт часів автора та адресата);
- зіставлення їхніх мовних стихій (через цитацію адресата).

Аналогію між двома Посланнями посилює і спільний трагічний зигзаг у долях великого римлянина і видатного польського композитора — вигнання (так сприймав свою розлуку з Україною Кароль Шимановський)<sup>1</sup>.

Овідій присутній і в опусі А. Загайкевич — як «непроявлений», міражний персонаж, який поєднує серію перетворень, що її завершує «Mithe IV: K.S.»:

— *античні міфи — «Метаморфози» Овідія — «Міфи» Шимановського — «Mithe IV: K.S.».*

Це лише мала частина існуючої у світі величезної низки художніх інтерпретацій «Метаморфоз» Овідія. Серед видатних майстрів, які варіюють безсмертну книгу, — представники різних мистецтв, епох і країн: Мікеланджело і Олександр Пушкін, Поль Валері і Ріхард Штраус, Бенджамін Бріттен і Сальвадор Далі. Ряд нескінченний. І в ньому — серед різножанрових та різно-тематичних перетворень, де опери, балети, симфонії та навіть реквієм, — щиро та чисто (з ХХІ століття!) звучить послання-голограма Алли Загайкевич із визнанням у любові до прекрасної музики Кароля Шимановського.

Але в метафорично-багатовимірному посланні «**Mithe IV: K.S.**» прихована ще одна, може й не усвідомлена авторкою метаморфоза: щиро-відвертий діалог з Каролем Шимановським, який веде композиторка, розкриває перед слухачем простір її непересічної особистості, світ самої Алли Загайкевич, стаючи її автопортретом...

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Артемова С. Ю. Поэтическое послание: бытование и смещение жанра. Вестник ТвГУ. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2008. Вып. 14. С. 164–167.
2. Загайкевич А. Українська електронна музика: практика дослідження. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. Вип. 79 : Музика в інформаційному суспільстві. С. 39–62.
3. Загайкевич Алла. Інтерв'ю. Гуркіт. 2007. № 1. URL: <https://vpered.wordpress.com/2012/01/09/kolokol-zagaykevych/> (дата звернення 25.01.2023).
4. Загайкевич Алла. Інтерв'ю. Машинное отделение. 2005, декабрь. URL: <http://machine.radionoise.ru/texts/zagaykevich.html> (дата звернення 12.11.2022).
5. Зінькевич О. Український авангард у зигзагах історії. Критика. 2020. Число 9–10. С. 12–21.

---

<sup>1</sup> Тема вигнання обігрується Пушкіним у проекції на себе («До Овідія» писалось під час першого заслання Пушкіна). Мотив вигнання неодноразово звучить і в долі Шимановського: до згаданої розлуки з Україною можна додати його вимушений вихід з Варшавської консерваторії (двічі), певною мірою — життя в Закопане, здобуття останнього життєвого притулку в санаторіях Швейцарії.

6. Ивашкин А. В. Беседы с Альфредом Шнитке. Москва: РТК «Культура», 1994. 302 с.
7. Ракунова И. Н. Новые композиторские технологии (на примере творчества Аллы Загайкевич). Киев: Феникс, 2010. 206 с.
8. Шип С. Об актуальных направлениях развития музыкально-информационных технологий. Музичне мистецтво і культура : зб. статей. Одесса : ОДМА, 2005. Вып. 6. Кн. 1. С. 22–34.
9. Ян Чжу. Чжуанцзы. URL:[http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Jan\\_Czhu/text22.phtml?id](http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Jan_Czhu/text22.phtml?id) (дата звернення 25.12.2022).
10. “The Seducer. A thing about Karol Szymanowski” by Danuta Gwizdalanka. Newsletter 03 March 2021. URL: <https://polishmusic.usc.edu/newsletter/2021/mar-2021/the-seducer-a-thing-about-karol-szymanowski-by-danuta-gwizdalanka/> (дата звернення 5.01.2023).

### REFERENCES

1. Artyomova, S. Yu (2008). *Poeticheskoye poslaniye: bitovanie i smeshchenie zhanra* (Poetic message: the existence and shift of the genre). In: *Vestnik TvGU. Lingvistika I mezhkulturnaya komunikatsiya*. (Bulletin of TvGU Linguistics and intercultural communication). Issue 14. P. 164–167 [in Russian]
2. Zagaykevych, A. (2008). *Ukrains'ka elektronna muzika: praktika doslidzhennya* (Ukrainian electronic music: research practice). In: *Muzika v informatsynomu suspil'stvi* (Music in the information society): *Naukovy visnik NMAU* (Scientific Bulletin of NMAU by Tchaikovsky). Issue 79. Kiev, pp. 39–62 [in Ukrainian].
3. Zagaykevych, Alla (2007). Interview. In: *Online magazine "Hurkit"*. Issue 1. <https://vpered.wordpress.com/2012/01/09/kolokol-zagaykevych/> (accessing: 25.01.2023). [in Ukrainian].
4. Zagaykevych, Alla. (2005). Interview. In: *Mashinnoye otdeleniye* ("Engine room") 12.2005. <http://machine.radionoise.ru/texts/zagaykevich.html> (accessing: 12.11.22) [in Russian].
5. Zinkevych, Olena (2020). *Ukrains'ki avangard v zigzagach istorii* (Ukrainian avant-garde in the zigzags of history). In: *Kritika* (The Criticism). Kyiv. Issue 9–10, pp. 12–21 [in Ukrainian].
6. Ivashkin, A. V. (1994). *Besedi s Alfredom Shnitke* (Conversations with Alfred Schnittke). RTK "Kultura" ("The Culture"), Moscow, 302 p. [in Russian].
7. Rakunova, I. N. (2010). *Noviye kompozitorskiye tekhnologii (na primere tvorchestva Alli Zagaykevych)*. (New compositional technologies on the example of Alla Zagaykevych's work). Fenix, Kiev, 206 p. [in Russian].
8. Ship, S. (2005). *Ob aktual'nykh napravleniyakh razvitiya muzikal'no-informatsionnykh technology* (About actual directions of development of music-information technologies). In: *Muzichne mistetsvo i kul'tura* (Musical art and culture). Collection of articles. Issue 6, book 1. ODMA, Odessa, pp. 22–34 [in Russian].
9. Yang, Zhu. *Zhuangzi*. [http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Jan\\_Czhu/text22.phtml?id](http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Jan_Czhu/text22.phtml?id) (accessing 25.12.2022 [in Russian]).
10. The Seducer. A thing about Karol Szymanowski” by Danuta Gwizdalanka. In: Newsletter.03.March 2021. <https://polishmusic.usc.edu/newsletter/2021/mar-2021/the-seducer-a-thing-about-karol-szymanowski-by-danuta-gwizdalanka/> (accessing: 5.01.2023) [in English].

**OLENA ZINKEVYCH**

**Zinkevych, Olena** — Doctor of Art Criticism, Professor at the Department of History of Music at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8080-6068>

[maiburova.e@gmail.com](mailto:maiburova.e@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276543>

**ALLA ZAGHAIKEVYCH:  
MESSAGE TO KAROL SHYMANOVSKY**

**Relevance of research** connects with the need for an aesthetic assessment of electronic opus. For a long time, their analysis was carried out exclusively from the technological side (spectral analysis, creation of graphic scores, construction of models, exosemantic method, etc.) which led to the conclusion that for most professionals this sphere is still not so much music as technology. But Alfred Schnittke believed that technological analysis cannot reveal any piece of music, and it is more reasonable to analyze the piece according to its philosophical concept. It is significant that it was the works of Alla Zagaykevych that broke the inertia of the technological approach, forcing us to hear in electronic works their aesthetic component. And this is the result of the conscious position of the author, for whom the artistic task is in the foreground.

**The purpose of the article** is to reveal the artistic concept of one of the bright works of A. Zagaykevych "Mithe IV: K.S." (2011) for violin, electronic recording and real-time processing. This work was not considered in the musicological studies devoted to A. Zagaykevych. *Comparative and historical research methods* are used in the article.

**The results and conclusions.** Bright artifacts or meaningful programs with a changing, deformed picture of the world, with an avant-garde narrative strategy, where there is both a historical discourse and an intellectual dialogue with the listener, are often the primary creative impulse for Alla Zagaykevych. Such, for example, is her "Heroneia" (2002), which is based on Milorad Pavic's book "The Inner Side of the Wind". Zagaykevych's pieces inspired by the works of Oleg Lyshega, Mykhailo Semenko, Andri Chuzhy are a tribute to the memory of the outstanding artists. "Mithe IV: K.S." also fits into this series.

The title unambiguously refers to the famous cycle "Myths" by Karol Szymanowski. In the perception of A. Zagaykevych, "Myths" is a vivid collective expression of the style of K. Szymanowski. As material for her work, Zagaykevich uses fragments from various poems of Szymanowski's "Myths" (a table of borrowings is given in the article), but her "Mithe IV" does not break up into these fragments, but is perceived as a single musical whole. The reason is in the common properties of A. Zagaykevich's sensitively selected themes of "Fountain of Arethusa" and "Narcissus", which clearly reveal the affiliation of Szymanowski's "Myths" to the Art of Secession.

The phonosphere of the central section of Mithe IV comes from another opus of Alla Zagaykevych - "Transparence" for violin, real-time processing and electronic recording (2006). A similar temporal metamorphosis is characteristic of the semantics of the myth. This section, in contrast to the previous one, is full of confusion. The intensification of anxious agitation also affects the "natural" texture layer created by electronics (at the beginning of the piece, it was formed by a sampler synthesis of bird chirping and the piano part of Szymanowski's cycle). The

acoustic flow generated by electronics grows, fills the entire sound space, thickens to the limit density, and hides all the instrumental "reliefs" under it. The acoustic flow generated by electronics grows, fills the entire sound space, thickens to the limit density, and hides all the instrumental "reliefs" under it. And through the thickness of this hypersound suddenly breaks through, as if from the depths of history, a barely audible echo of folk choral singing. It is based on samples of an authentic performance of the Ukrainian Kupala song, recorded during a folklore expedition near Tymoshivka. This collage inclusion is like a stroke of Szymanowski's fate, a sign of his small homeland, like its image caused by the magic of art. A sense of historical stereoscopy arises, which, together with spatial stereoscopy, creates the effect of a hologram. When the sound-noise vortex dissipates, in the silence that has come (the electronics pause), the violin clearly "speaks" (in a low register) the melody of the song, the echo of which has just dissolved in space.

Within the parameters of the traditional genre system, the opus of A. Zagaykevych can be classified as one of the "high messages" that have developed in world poetry. Their features: a special "secret" content, the presence of an "ideal interlocutor", who becomes the alter ego of the author of the message, the recognizability of the addressee. A. Pushkin's elegy "To Ovid" appears to be a typological analogue to Alla Zagaykevych's message. Among their commonalities determined by the genre: "traces" of a biographical description, the creation of a portrait of the addressee, temporal polyphony (counterpoint of the times of the author and the addressee), comparison of their linguistic elements (through the citation of the addressee). The analogy between the two Epistles is strengthened by the common tragic zigzag in the fates of the great Roman and the outstanding Polish composer: exile (this is how Karol Szymanowski perceived his separation from Ukraine). Ovid is also present in the opus of A. Zagaykevych - as an "unmanifested", mirage character, connecting a series of transformations, which is completed by "Mithe IV: K.S.": ancient myths — Ovid's "Metamorphoses" — Szymanowski's "Myths" — "Mithe IV: K.S."

**Keywords:** Szymanowski's "Myths", electronic, Ovid's Metamorphoses, Alla Zagaykevych's creativity, message

УДК 78.071.2Крушельницька:316.423.6(477.83/.86)"18/19"(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276550>

## **КИЯНОВСЬКА Л. О., КОМАРЕВИЧ І. Л.**

**Кияновська Любов Олександрівна** — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0117-5078>

[luba.kyjan@gmail.com](mailto:luba.kyjan@gmail.com)

© Кияновська Л. О., 2023

**Комаревич Іванна Леонідівна** — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сольного співу Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6940-3794>

[iv.komarevych@gmail.com](mailto:iv.komarevych@gmail.com)

© Комаревич І. Л., 2023

## **СОЛОМІЯ КРУШЕЛЬНИЦЬКА**

### **І УКРАЇНСЬКА МИСТЕЦЬКА ЕМАНСИПАЦІЯ В ГАЛИЧИНІ**

Актуалізовано проблему емансипації в українському, зокрема галицькому музичному середовищі кінця XIX — першої половини XX століття у проекції на феномен життєтворчості видатної оперної співачки Соломії Крушельницької. Аналізуються різні підходи до самого явища емансипації в різних європейських суспільно-культурних традиціях, представлено суспільно-історичний контекст емансипації як загальної тенденції європейської цивілізації означеного періоду та її варіанту в українському галицькому суспільстві. Вказується, як формувався життєвий стиль С. Крушельницької в контексті своєрідної галицької версії утвердження творчого потенціалу українського жіноцтва на зламі XIX–XX століть. Докладне вивчення епістолярію співачки, спогадів і наукових досліджень з проблематики емансипації українських мисткинь дало змогу виокремити основні засади, на яких формувався «життєвий проект» С. Крушельницької як національної артистки у світовому оперному континуумі. З аналізу поглядів самої співачки та спостережень її близького оточення і критиків випливає, по-перше, цілісність естетичних, етичних і національно зорієнтованих переконань її світогляду, по-друге, визначається специфіка її «аполонічного» психотипу творчості, яка дала змогу С. Крушельницькій подолати обмеження певного сценічного амплуа й досягнути найрізноманітніший репертуар різних національних шкіл і епох, а по-третє, природно інтегрувати національний солоспів у концертні програми з найширшою панорамою європейської музики. Перспектива розвитку запропонованої теми вбачається у поглибленні дослідження ролі жінок — композиторок і виконавиць в еволюції українського музичного мистецтва, з урахуванням суспільно-історичних процесів минулого і сьогодення.

**Ключові слова:** оперне виконавство, національні засади, емансипація, психотип творчості, життєтворчість Соломії Крушельницької.

**Вступ. Постановка проблеми.** Проблемі творчості видатної співачки Соломії Крушельницької присвячені численні наукові розвідки і фундаментальні дослідження. Це закономірно, оскільки її надзвичайно яскрава життєтворчість викликає зацікавлення, попри те, що якісних записів виконання співачки практично не залишилось. Ті нечисленні записи, що збереглись, аж ніяк не передають усієї краси голосу і багатства її інтерпретації.

Проте виконавська творчість передбачає надзвичайно тісні і багатоманітні, як безпосередні, так і опосередковані зв'язки із соціумом, який і складає аудиторію. Вона, в свою чергу, приймає або не акцептує індивідуальну інтерпретацію того чи іншого інструменталіста чи співака, співпереживає його прочитання класичних чи сучасних артефактів, знаходить для нього щоразу нові образно-сміслові визначення, відповідні духові часу.

У цьому плані дуже суттєвими виявляються ті засоби впливу, які зазвичай проходять повз увагу критиків та дослідників: харизма інтерпретатора, його власна психологічна настроєність на опанування увагою і емоційними переживаннями слухачів, здатність «заразити» своїм розумінням музики (а тим більше — музично-сценічної ролі в оперному театрі!) якомога ширше коло реципієнтів, інтерес, який викликає не лише його мистецтво, але й його власна персона, весь комплекс діяльності, завдяки якому той чи інший артист-виконавець залишається в анналах світової музичної історії, його роль в національно-культурному процесі тощо. Відсутність такого типу досліджень і підходів до вивчення діяльності видатних музикантів-інтерпретаторів істотно обмежує, а навіть збіднює його цілісний образ в історичній пам'яті і представляє такого митця як типову *persona grata* в загальній панорамі хudoжніх досягнень.

Однак охоплення цілісного — особистісно-психологічного, соціокультурного, національно-ментального модусу видатних музикантів, врахування їх ролі в художньо-історичному процесі не лише як митців-артистів *per se*, але й як громадських діячів, патріотів (чи навпаки — конформістів), вивчення обставин їх професійного формування і становлення світогляду дозволяє не тільки розкрити феномен духовного впливу мистецтва того чи іншого митця (зокрема — виконавця, артиста), а й збагнути специфічний «механізм» згаданого феномену, який неможливо досягнути без розуміння психології артиста, усіх обставин його формування, всіх задекларованих та прихованих особистісних мотивів, що спонукали його обрати цей тернистий шлях і привели до вершини. Соломія Крушельницька в цьому сенсі представляє винятково багатий і благодатний матеріал для комплексного розгляду, як через доволі незвичні й контroversійні обставини свого професійного становлення, так і завдяки належному інформаційному компендіуму, вельми багато, розлого і аргументовано представленого в численних критичних публікаціях, наукових працях, меморіальній та епістолярній спадщині.

Тож звернення до даної теми інспіровано відсутністю ґрунтового і концептуального наукового дослідження, яке було б присвячене вивченню індивідуально-психологічних та соціоісторичних компонентів художнього феномену Соломії Крушельницької. Наведені міркування дають змогу стверджувати беззаперечно **актуальність** теми з огляду як на «головну героїню», так і на весь комплекс питань естетичного, філософського, психологічного, культурологічного, соціологічного й музично-теоретичного (в сенсі інтерпретології) спрямування, які вона викликає.

**Мета** статті — розкрити художній феномен Соломії Крушельницької крізь призму особистісно-психологічних характеристик в контексті емансипаційних процесів її «малої Батьківщини» Галичини.

**Аналіз публікацій.** Найважливішим джерелом для аргументації психотипу співачки стали спогади, листи та матеріали, вміщені у двотомнику під редакцією Михайла Головаценка («Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування»<sup>1</sup>, 1978–1979). Значний обсяг відомостей про життєвий шлях, сценічну та громадську діяльність Соломії Крушельницької міститься у статтях наукових збірок «Соломія Крушельницька та світова музична культура»<sup>2</sup> (1979), «Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів»<sup>3</sup> (2008), «Соломія Крушельницька та світовий музичний простір»<sup>4</sup> (2007), «Соломія Крушельницька та українська духовність»<sup>5</sup> (2012), у науково-популярному виданні Галини Тихобаєвої та Ірини Криворучко «Міста і слава» [Тихобаєва, Криворучка, 2009]. Засади виконавської творчості та артистичний феномен Соломії Крушельницької опосередковано заторкуються у монографіях Валентини Антонюк «Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект» [Антонюк, 2001], Богдана Гнидь «Історія вокального мистецтва» [Гнидь, 1994], у кандидатській дисертації Мирослави Жишківич «Львівська вокальна школа другої половини ХІХ — першої половини ХХ століття» [Жишківич, 2006].

Джерельну базу з проблематики емансипації українських жінок становлять праці Івана Франка («Жіноча неволя в руських піснях народних») [Франко, 1980], Наталі Полонської-Василенко («Видатні жінки України»), [Полонська-Василенко, 1969], Марти Богачевської-Хомяк («Білим по білому. Жінки у громадському житті України. 1884–1939») [Богачевська-Хомяк, 2018], Оксани Маланчук-Рибак («Ідеологія та суспільна практика жіночого руху на західноукраїнських землях ХІХ — першої третини ХХ ст.: типологія та європейський культурно-історичний контекст») [Маланчук-Рибак, 2006], а також роман однієї з перших українських емансипаток Ольги Кобилянської «Царівна» [Кобилянська, 1988] і її щоденники. Для обґрунтування «аполонічного психотипу» Соломії Крушельницької спираємось на відому працю Ф. Ніцше «Народження трагедії з духу музики» [Nietzsche, 2009].

Питанням життєтворчості Соломії Крушельницької в контексті потужного руху жінок-українок в Галичині, як нам відомо, не присвячено жодне дослідження, що обумовлює **наукову новизну** статті.

Для досягнення поставленої у статті мети обрано філософсько-естетичний, аналітичний та історичний **методи дослідження**.

#### **Результати дослідження.**

Взагалі феномен української музичної емансипації, в тому числі її галицької версії, дотепер ще належно не вивчений і не оцінений, а раз так, то з нього не зроб-

---

<sup>1</sup> Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування : у 2 ч. / вступ. ст., упоряд. прим. М. Головаценка. Київ : Муз. Україна, 1978–1979. Ч. 1 : Спогади. 1978. 398 с.; Ч. 2 : Матеріали. Листування. 1979. 447 с.

<sup>2</sup> Соломія Крушельницька та світова музична культура : статті та матеріали / гол. ред. О. Смоляк. Тернопіль : Астон, 2002. 68 с.

<sup>3</sup> Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів. Статті та матеріали. Тернопіль : Джура, 2008. 392 с.

<sup>4</sup> Соломія Крушельницька та світовий музичний простір : зб. ст. Тернопіль : Астон, 2007. 187 с.

<sup>5</sup> Соломія Крушельницька та українська духовність : зб. ст. / ред.-упоряд. О. Смоляк, П. Смоляк. Тернопіль : Астон, 2012. 207 с.



лені необхідні висновки, що могли б особливо плідно прислужитись у сучасній соціокультурній ситуації інформаційного протистояння з окупантом. Постать Соломії Крушельницької в цьому процесі не лише займає особливе місце, але й репрезентує своєрідну «ідеальну модель» жінки-українки, яка свідомо своїх здібностей, володіє почуттям високої гідності і шукає свого місця в світі з повною вірою у свої сили. Соломія Крушельницька виступила досконалим «режисером і актором» власної життєтворчості у максимальній інтенсивності застосування всіх можливостей, наданих їй тогочасним рівнем розвитку суспільства, професійним оточенням та вродженим потенціалом, а навіть понадто — у створенні цих нових можливостей всупереч несприятливим обставинам.

Варто коротко представити суспільно-історичний контекст емансипації як загальної тенденції європейської цивілізації XIX — початку XX ст. та визначити своєрідність української версії боротьби жінок за свої права, зокрема і на право розвивати творчі та інтелектуальні здібності, досягати професійні вершини в обраній спеціальності, бути суспільно активними і фінансово незалежними.

Початок боротьби за права жінки зв'язують генерально з Великою Французькою революцією 1789 р. і невдовзі — з жіночими рухами у Великобританії та США. Відомо, що основною їх метою було забезпечення рівних прав з чоловіками в усіх сферах суспільного життя, і ширше — життєвого укладу. Проте досить рідко звертається увага на національну специфіку емансипаційних процесів, хоча якраз вона найчастіше є ключовим поняттям у формуванні позиції жінки в тому чи іншому середовищі. Емансипаційні спрямування українок були найбільше викликані потребою духовної самореалізації, відтак однією з найбажаніших форм самоствердження були сфери освіти, науки, медицини, мистецтва. У цих сферах жінки прагнули проявити рівні з чоловіками творчі інтелектуальні можливості і досягнення, які були б конкурентноздатні — не просто як зразки «жіночої» літератури, музики чи живопису, а безвідносно до статі творця, сприймалися як зрілий талановитий артефакт. Право на реалізацію своїх творчих планів у їх свідомості ідентифікувалось із досягненням ними належної суспільної позиції, подоланням другорядності, того принизливого становища, яке замикалось трьома «К» (Kirche, Küche, Kinder, тобто церква, кухня, діти)<sup>1</sup>. Та як представниці бездержавної нації поруч з потребою духовно-інтелектуального розвитку українки найгостріше ставили потребу національного визволення. У їхніх творчих зверненнях у всіх видах мистецтва постійно звучить мотив репрезентації української духовної спадщини у світі як невід'ємної самоцінної частки європейської культури.

Своєрідність українського варіанту емансипації обумовлена також рядом ментальних засад, які вплинули на традицію стосунків чоловіка і жінки в українському світі. Дуже точно цю традицію окреслив Іван Франко: «Коли це правда, що мірою культурности всякого народу може служити то, як той нарід поводитьься з жінками, те й це безперечна правда, що русько-український народ за цією мірою покажеться висококультурним у відношенні до других сусідніх народів. Від давніх давен усі вчені люди, що придивлялися до життя руського народу, признавали, що русини поведуться з своїми жінками далеко лагідніше, далеко гуманніше й свободніше, аніж їх

<sup>1</sup> Довелось почути від колеги з Інституту музикознавства Лейпцизького університету професора Гельмута Льюоса, що таке жорстке принизливе трактування жінки притаманне насамперед протестантському світогляду, пруському укладу життя і має також під собою релігійну підставу протестантизму: не притаманне їм поклоніння Діві Марії типове для католиків, спричинило відповідне приниження ролі жінки, яка зводиться до репродуктивно-обслуговуючої.

сусіди. Свобідна воля жінки знаходить тут далеко більше пошанування, ніж напр. у великоросів, в родині жінка займає дуже поважне й почесне становище, ба навіть веде своє окреме (жіноче, домашнє) хазяйство побіч чоловічого і до якого мужик рідко коли мішається. Ніякого важнішого діла мужик не робить без поради з жінкою, ба, дуже часто розумна й одважна жінка вміє в усім поставити свою волю супроти мужикової. Що вже й говорити про те, що через таке чесне й людське держання жіноцтво руське мусіло й самим своїм характером вийти далеко краще, розвитіше, ніж це бачимо у сусідніх племен» [Франко, 1980, с. 224].

Може саме тому в Україні, а головно — у Галичині, ніколи не прийнялась модель емансипації, репрезентована французькою письменницею Жорж Санд, така популярна в багатьох інших країнах, прийнята їх жіноцтвом з великим захопленням. В Україні емансипатки ніколи не прагнули уподібнитись чоловікам, здомінувати їх, виділитись на їх тлі, стати вище над своїм природнім призначенням. Їхня мета була зовсім іншою: найчастіше вони прагнули стати не *над* ними, а *поруч* з ними як однорідні і рівні їм за своїми духовними і розумовими здібностями.

Своєрідним програмним документом можна в цьому сенсі вважати повість Ольги Кобилянської «Царівна», у якій всі вищенаведені тези подаються у вигляді літературно-сюжетної концепції. Особливо показовим видається наступний фрагмент, дискусія між головною героїнею, яка безперечно наділена рисами автобіографічності, Наталкою Верковичівною, і її кузином, який репрезентує тогочасний погляд на становище жінки в суспільстві, її права і можливості. Кузин, примітивний чоловік зверхньо повчає бідну сироту — істоту, на суспільній драбині вміщену найнижче: «Чи думала ти коли-небудь над тим, що властиво мужчина, а що жінка? Мужчина — то “все”, а жінка — то “нічо”. Ви, дівчата, від нас залежні, як ті рослини від сонця, від воздуха. Чуєш? Ти!! Ми надаєм вам смислу, поваги, значення, одним словом, все. А коли вона хоче вибирати, то нехай собі з Богом вибирає. Мені не тяжко й деінде обглянутися. Вигідних партій в світі ще найдешся. Дівчата підростають раз у раз, як ті гриби; і всі вони хочуть заміж вийти, всі що до одної! Може, ти хочеш остатись старою панною?» [Кобилянська, 1988, с. 145].

Не менш симптоматичними видаються міркування героїні, в яких спочатку вона просто намагається відстояти людську гідність жінки і задає запитання: «Нічим є жінка? І такий бездушний, обмежений хлопець осмілюється говорити в такий спосіб о жінках? Що давало йому до того право? Природа? Однак він говорив правду. Ми дійсно від мужчин залежні, мов ті рослини від сонця, від воздуха. Але ж з якої причини? Чи та причина — то незглибима, вічна загадка, до котрої і приступити годі?» [Кобилянська, 1988, с. 145]. Поступово однак Наталка прозирає вперед, в майбутнє, окреслюючи той ідеал у становищі жінки, до якого вона прагне.

Ольга Кобилянська не тільки своїми творами, а передусім повістями раннього періоду, «Людина» та «Царівна», але й всім своїм життєвим шляхом, з величезним літературним хистом відображеним у ранньому «Щоденнику» (1883—1890) постулює ті засади, які підтверджують центральний пункт нашої концепції: про первинність духовної і вторинність буттєвої, суто прагматичної самореалізації жінки в суспільстві у процесі емансипації у порівнянні з емансипатками зі США та Західної Європи. «Межи моїми ровесницями і знакомими, котрих в мене було небагато, не було жодної, котрій я б могла відкрити свою душу з її тайнами. Їх ідеал був мужчина і заміжжя, тут вже все кінчалось. Мені хотілося більше. Мені хотілось широкого обрання, і науки, і ширшої арени діяльності» [Кобилянська, 1982, с. 225].

Очевидно, суттєву роль у становленні особливої української версії емансипації відіграв також питомий український кордоцентризм, філософія серця, схильність до того, щоби керуватись насамперед сердечними імпульсами, а вже потім раціонально, а часто і зовсім прагматично зважувати всі плюси і мінуси власного становища і витягати з нього найбільші користі для себе.

Тож починаючи з середини XIX ст., а вже особливо активно в поколінні Соломії Крушельницької, на зламі XIX — XX ст. українські жінки по обидва боки Збруча репрезентують питомо національний тип «емансипатки»: не тієї, яка принципово декларує свою незалежність від будь-якого чоловіка, а заміжні дами з дітьми, для яких участь в таких організаціях часто ставала ще й можливістю підтримати чоловіка в його культурно-просвітницьких починаннях, розділити його духовні інтереси. Тут можемо згадати і Олену Пчілку, і Марію Заньковецьку, і Наталю Кобринську, і Софію Окуневську, і Софію Дністрянську, і десятки інших яскравих особистостей української новітньої історії. Головним стрижнем такої діяльності була національна ідея, заради якої й об'єднувались жінки, тобто їх кінцевою метою було не лише здобуття своїх прав, але й досягнення незалежності України.

Ще раз повернемося до моделі життя жінки, в тому числі її подружнього життя, накресленої в «Царівні». Кобилянська, як і більшість галицьких жінок-емансипаток, цілком не прагне домінувати над чоловіком чи унезалежнитись від нього, її мета — глибоке духовне й інтелектуальне порозуміння зі своїм обранцем, чого зрештою досягає її героїня Наталка Верковичівна, одружившись з мислячим і незалежним у поглядах лікарем Іваном Марком, котрий підтримував її літературний талант. Завдяки досягненню такої повної гармонії — творчої та родинної — Наталка врешті знаходить відповідь на поставлене собі раніше болюче питання, через що жінка має почуватись завжди залежною від чоловіка, і чи насправді так має бути. Її вистражданий роками життєвих випробувань висновок: «... передусім бути собі ціллю, для власного духу працювати, як бджола, збагачувати його, довести до того, щоб став сяючим, прегарним <...> Свободний чоловік із розумом — се мій ідеал» [Кобилянська, 1988, с. 193].

Невдовзі такий паритет в українських інтелігентних колах як Наддніпрянської України, так і Галичини приніс свої вагомні плоди. Невипадковою є поява в культурі краю багатьох знаменитих жінок. У кінці XIX — у першій третині XX століття галицька культура дала світові немало яскравих жіночих імен, в тому числі і в музичному мистецтві. Досить згадати тут хоча б славнозвісних співачок — Соломію Крушельницьку, Марію Сабат-Свірську, Одарку Бандрівську, піаністок — Любку Колессу, Галину Левицьку, скрипальку Олександрю Деркач, композиторку Стефанію Лукіянович-Туркевич.

Власне на прикладі найвидатнішої української співачки, життєвого і творчого чину Соломії Крушельницької варто поглибити розуміння специфічної української емансипації. Уся її творча, просвітницька, педагогічна діяльність — чи не один з найяскравіших доказів успішності згаданого процесу самоствердження жінки, наділеної не лише винятковим талантом, але й не менш винятковою волею і цілеспрямованістю. На початках її творчої кар'єри виник — і не міг не виникнути! — конфлікт з середовищем, проте на тлі все більшого поступу жіночого руху він вирішився найбільш позитивно для співачки. Намір дочки отримати консерваторську освіту, знехтувавши задля цього вигідним шлюбом, зумів зрозуміти батько-священик. Саме він невдовзі найбільше пишався її успіхами і цілковито прийняв її життєвий вибір. Листи і документальні матеріали яскраво свідчать про те, як розуміла свободу жінки в суспільстві Соломія Крушельницька в період, коли ця проблема була все ще гост-

рою в її середовищі доволі консервативної української інтелігенції, переважно, нащадків греко-католицького духовенства в першому поколінні. Свобода і право професійного вибору жінок сприймалось у ньому цілком неоднозначно, а здебільшого — скептично, із запереченням і з насмішкою.

Соломія Крушельницька, на противагу недовірливим і недоброчливим судженням про свободу жінки, які зовсім нерідко панували в консервативному галицько-українському середовищі, особливо у священничому, з якого вона вийшла<sup>1</sup>, продемонструвала своє абсолютно органічне і плідне трактування свободи. Ця інтелектуально усвідомлена нею свобода сформувалась у цілісну і послідовну систему не лише виборюваних нею прав як жінки відносно до своїх здібностей, реальних можливостей і свідомого вибору життєвого шляху, але й обов'язків, величезної відповідальності перед собою — як самоактуалізованою особистістю (за теорією А. Маслоу); перед близькими і друзями, які в неї повірили, іноді ризикуючи для цього своєю репутацією і наражаючись на осуд суспільства; врешті перед своїм народом, культурним посланцем і репрезентантом якого вона себе вважала.

У зв'язку з феноменом життєтворчості співачки вважаємо за доцільне визначити переважаючий творчий психотип Соломії Крушельницької як «аполонічний», тобто, за Ф. Ніцше, той, в якому провідним виявляється прагнення досягти досконалої гармонії у своїй творчій праці. Цей результат вимагає точності співвіднесення всіх складових елементів художнього цілого. Якщо розглянути головні риси аполонічного і діонісійського начал, які Ніцше виділяє як дві основні форми пізнання і художнього відображення світу, то Крушельницька близька до того типу, про який німецький філософ пише: «Аполон, як етичне божество, вимагає від своїх міри і, щоби мати можливість дотримуватись її, самопізнання. І таким чином, поруч з естетичною необхідністю краси стоять вимоги «Пізнай самого себе» і «Бережись надмірного!» [Nietzsche, с. 56].

Безперечно, в індивідуальному виконавському стилі Соломії Крушельницької переважало перше начало, адже інтуїтивне, стихійне спонтанне світовідчуття в неї завжди виявлялось підпорядкованим строгому контролю художнього *ratio*. Такий тип митців характеризує постійна багатовекторність художньо-образної парадигми, небажання дотримуватись раз і назавжди усталеного канону, схильність до апробування різних художніх моделей, мобільне реагування на різні естетичні інновації.

Митці аполонічного типу, до яких з повним правом відносимо і Соломію Крушельницьку — відповідно, рідко проявляють консерватизм чи односторонність смаків, прив'язаність до якого даного амплуа. Сама співачка неодноразово наголошувала на необхідності ретельно «перестудіювати», «вивчити», «вникнути в суть» стилю композитора, в опері якого вона повинна була виступати. Навіть більше — її цікавила вся сукупність його творчості, весь контекст, в якому він сформувався.

Взагалі, за своєю незвичайно широкою і розмаїтою сферою духовних інтересів і здатністю глибоко, влучно і критично висловлюватись не лише на музичні, але й на численні інші теми, що були актуальні в духовному світі її часу, Соломія Крушельницька

---

<sup>1</sup> У разі надто радикального їх прояву такі емансипаційні погляди могли грожити їх adeptові навіть судовою розправою — як це сталося з постійним кореспондентом Соломії, відомим письменником Михайлом Павликом «На розправі, яка була 28 вересня 1878 р. перед судом присяжних у Львові, на основі рішення присяжних (9 голосів “так”, 3 голоси “ні”) засуджено Павлика за “неморальну тенденцію в оповіданні “Ребенщуків Тетяна” на 6 місяців строгого арешту”» (цит. за: Лозинський, 1917, с. 14). Неморальність згаданого оповідання, на думку суду, полягала в тому, що Павлик засудив у даному оповіданні шлюб без кохання і висловив припущення про перевагу співжиття двох з обоїльної згоди над шлюбом без почуття.

цька далеко переростала більшість сучасних їй співачок, і дорівнювала провідним філософам і мислителям, з якими могла розмовляти на рівних.

Апріорно можна стверджувати, що вона охопила дуже значний сегмент світової музично-театральної та камерно-вокальної культури — не лише європейської, а й почасти позаєвропейської. У цій надзвичайно широкій панорамі вражає розмаїтість художньо-стильових модусів, які здавалось би, не під силу втілити одній артистці.

Але якраз «аполонічний» примат її індивідуального художньо-естетичного світогляду, як також основні риси її психограми: цілеспрямованість, інтелектуальність, сила волі, самокритичність — дали змогу Соломії Крушельницькій втілити абсолютно контрастні за будь-якими параметрами оперні ролі, камерно-вокальний репертуар, поєднати артистичні звершення з життєвою поставою емансипованої жінки, національної діячки, педагога.

«Аполонічність» її психотипу полягає також і в тому, що вона була наділена рідкісною гармонійністю і паритетністю різних полюсів, що проявилась у різних узгодженнях, зокрема, інтелект — емоції, сильно-вольові — душевно-вразливі риси, природна і багатогранна взаємодія цих полюсів якнайяскравіше виразилась у манері її виконання. Про це свідчить ціла низка категорій-протилежностей, що діалектично співіснували в її на паритетних началах і дозволяють пояснити надзвичайний діапазон оперних ролей і камерного репертуару співачки: героїка — лірика, епос — драма, історія — сучасність, романтична спрямованість — класична строгість мислення, загострений емоційний тонус — стриманість і благородство почуття, класикоромантичний репертуар — ролі в модерних операх тощо. Весь спектр перерахованих вище психоемоційних понять-категорій найповніше відображений у багатогранних вимірах творчої діяльності Крушельницької. Тут варто врахувати і ту обставину, що вона належала до доволі рідкого типу артисток і оперних співачок зокрема, що практично не мали якогось одного визначеного спеціального амплуа і однаково впевнено почувались у будь-якому репертуарі.

У спілкуванні з оточенням в щоденному житті їй були притаманні подібні риси: врівноваженість аналітичної та рефлексивної сфер свідомості, що з віком привели до все більшого зростання критичності і проникливості мислення, поступове обмеження кола тих, кого вона допускала до ближчого спілкування, створення певної емоційної дистанції щодо оточення. Стриманість і шляхетність у стосунках помічали всі, хто мав нагоду довше з нею спілкуватись. Тому неслухно було би представляти співачку лише як раціональну особистість, що керується виключно власними інтересами, в коло яких входять й інтереси «сродної праці», відданість своїй професії. Численні спогади і листи доводять, що поруч з організованістю життєдіяльності Соломії Крушельницької їй була притаманна сердечність і альтруїзм. Переконливе свідчення цього залишив Джорджо Папасольї, з кола італійських друзів родини Річчіоні — Крушельницької: «Пройнята почуттям надзвичайної гідності, вона була шляхетною, люб'язною і щирою, а в характері її легко вгадувалися риси слов'янської душі...» [Папасольї, 1978, с. 136].

І далі автор спогаду описує всіх коронованих осіб і видатних діячів політики, культури й науки, що відвідували їх родину у Віареджо. Проте «не вона шукала їх товариства, бо відзначалася стриманістю і нелегко зав'язувала нові знайомства, але водночас була сердечною, люб'язною і ставилась до людей з винятковою теплотою і розумінням, що в недалекому минулому сприяло правдивому відтворенню нею на сцені життєвих характерів і подій, а тепер спонукало її допомагати іншим у їхніх прикростях і невдачах.

Чутлива й прониклива за натурою, вона вмiла безпомилково вгадувати потаємні бажання людей, про які вони не наважувались просити» [Папасольї, 1978, с. 137].

На її формування як артистки, на нашу думку, найбільше вплинула одна з фундаментальних рис її характеру: цілеспрямованість, дуже чітко і ясно уявлення про те, чого вона прагне, чого і яким способом вона цього повинна досягати. В історії світової культури можемо знайти не так багато прикладів, коли б зовсім молода особа, тим більше жінка, з такою внутрішньою переконаністю, твердістю і осмисленим, навіть доволі раціональним вирахованим підходом прямувала би до своєї мети — всупереч всім перешкодам та зовсім несприятливим зовнішнім обставинам.

Адже сам смисловий ряд: «кар'єра оперної артистки для дочки греко-католицького священика кінця XIX століття» у свідомості представників тогочасного галицького суспільства сприймався як виключно абсурдний, більше того — як морально хибний. Соломія Крушельницька, поза всяким сумнівом, усвідомлювала всі можливі наслідки свого кроку і всі жертви, на які їй доведеться задля цього піти. І тим не менше — нічого не похитнуло її у намірах вийти на велику сцену — «Здобути, або дома не бути» [Коляда, 2019, с. 45] — такий девіз обрала собі Соломія.

Можна би метафорично окреслити такий тип особистості, як «синдром Бетховена», тобто потребу у творчому мистецькому музичному самовираженні настільки непереборно сильну, що вона перемагає будь-які об'єктивні перешкоди, навіть такі, що вимагають надзусиль. Згаданий синдром для свого утворення навіть у надзвичайно талановитих індивідів потребує наступних елементів психограми, котрі впливають із названої цілеспрямованості і являють її найвищий рівень:

1. Самопосвята — аж до радикальної зміни традиційної постави, яку передбачає виховання і суспільне оточення.

2. Самоорганізація, що є наслідком неустанної концентрації на своїй меті, максималізм у відношенні до виступів як своїх власних, так і інших колег-артистів. Щоби збагнути, наскільки високим був рівень самоорганізації співачки, звернемось до свідчення Олени Крушельницької-Охримович, яка спостерігала творчий процес своєї сестри зблизька протягом багатьох років і залишила його детальний опис: «Коли публіку обманеш раз, два, вона вже більше ніколи тобі не повірить», зауважила якось Соломія з приводу непередбаченого виступу одного талановитого артиста. До кожної ролі Крушельницька готувалася дуже старанно. Щоб розучити партію, її досить було переглянути ноти, які вона читала з листа, як хтось інший читає друкований текст. Напам'ять партію вивчала за 2-3 дні. Та це було тільки початком роботи над роллю. Головне — осмислити образ, як-то кажуть «вспівати» його, а для цього потрібно було більше часу. В день перед виступом Крушельницька майже ні з ким не розмовляла, не приймала гостей. Вона вся входила в свою роль, зживалася з нею. Незадовго перед від'їздом до театру артистка в пам'яті проходила всю оперу» [Крушельницька-Охримович, 1978, с. 65].

3. Самоконтроль і самокритичність, необхідні для досягнення найвищого рівня в обраній «сродній праці» особливо ж у творчій царині, здатність прискіпливо аналізувати після найбільш вдалого виступу всі «недотягнення», які помітила лише вона сама.

Знову звернемось до свідчення О. Охримович, яка була свідком поведінки співачки після вистав: «Завжди чомусь відчувала якесь незадоволення собою. Надзвичайно переживала, коли на її [С. Крушельницької — Л. К., І. К.] думку, те чи інше місце у якійсь партії не вдавалося. І це тоді, коли всі навколо захоплювалися її виконанням...

Коли вважала, що нетвердо знає роль, або не уявляє добре епоху, в якій відбувається дія, або хоч би, наприклад лібрето викликало деякий сумнів, вона нізащо не виступала в такій опері. Консультувалася у знавців, бувало, що й за останні гроші їхала з цією метою закордон, працювала в бібліотеках, архівах... Соломія могла знати роль прекрасно, могла виступати у ній вже кільканадцять разів, однак до кожного виступу готувалася так, наче виконувала цю партію вперше... Мала свій підхід до трактування того або іншого музичного твору, що треба сказати, подобалося не всім диригентам, режисерам. Але ж коли Соломія була переконана у своїй правоті, вона ні перед ким не поступалася і наполягала на своєму» [Крушельницька-Охримович, 1978, с. 54–55].

Чи не найпереконливішим підтвердженням її виняткової самокритичності стало рішення покинути оперну сцену на вершині слави й визнання, щоби не зазнати болісного відчуття перезрілості, вичерпаності артистичних можливостей, природних для певного віку, що одразу помічає і публіка, і критика. Коли вже в останні роки життя Соломію Крушельницьку запитали, чи не сумує вона за сценою, співачка відповіла: «звичайно, хотілося б і надалі виступати, дарувати людям радість зустрічі з великим мистецтвом, — але закон природи не щадить нікого. Я рада, що можу передати хоч частину свого досвіду і мистецького горіння молодим виконавцям, у голосі і виконанні яких я житиму й далі» [Лесик, 2008, с. 263].

На підставі проведеного дослідження висловимо гіпотетичне припущення, яке, однак, підтверджується аналізом сукупного творчого результату Соломії Крушельницької: зазначений «аполонічний» психотип врівноважував чоловічі й жіночі риси її особистості, типу мислення, здатності до узагальнень, аналітичної діяльності та вирішення широких стратегічних завдань. Дозволимо також припустити, що такого типу поєднання взагалі характерне для українського етносу, і що протягом тривалого історичного періоду маємо кілька таких українок, які відзначались, окрім суто жіночої своєї сутності, ще і яскраво вираженими чоловічими рисами.

**Висновки та перспективи дослідження.** Вивчення ролі жінки в історії України, її внеску в суспільний розвиток, в процеси становлення національної ідентичності в останні роки істотно збагатилось новими підходами, заснованими на інноваційних дослідженнях гендерних процесів. Але ці загальні соціопсихологічні постулати набувають дійсно теоретичної вагомості, коли ґрунтуються на вивченні життєвих засад і творчих звершень конкретних особистостей, на фоні визначеного етапу суспільно-історичного процесу, в руслі певних національних (регіональних) традицій. Саме таким яскравим прикладом, що підтверджує цільність і плідність жіночого руху в Україні наприкінці XIX — на початку XX ст. служить мистецька і громадсько-просвітницька діяльність Соломії Крушельницької. Вона репрезентує не лише надзвичайно сильний прорив української професійної музичної культури в європейський мистецький простір, але й одна з перших утверджує особливий національно окреслений шлях жінки, що осягнула мистецьких вершин світового масштабу.

У рамках стислої статті важко, звісно, докладніше розкрити всі аспекти прояву емансипованої свідомості як у життєтворчості самої Соломії Крушельницької, так і в колі її сучасниць та однодумиць. Наведені приклади свідчать про специфіку української емансипації на зламі XIX–XX ст., яка, розпочавшись у дуже складний історичний період, на порозі Першої світової війни і національно-визвольних змагань, невдовзі довела свою доцільність, а навіть неминучість. Згадаймо, що українське галицьке жіноцтво, як в рядах січового стрілецтва, так і в науці, суспільному житті, мистецтві, в міжвоєнний період реалізувало такий величезний духовний потенціал, що

без нього не відбулись би жодні національно-суспільні переміни бурхливого, складного і насиченого ХХ ст. Підсумовуючи, підкреслимо, що духовне розкріпачення галичанок мало в наступні історичні періоди надто важливе значення в національній історії і вартує якнайглибшого застановлення в сьогоденній екстремальній ситуації, коли українські жінки несуть тягар війни проти російської агресії з колосальною самопосвятою, нарівні з чоловіками.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія / ред.: Л. Ф. Дунаєвська, А. І. Іваницький, І. А. Котляревський, Л. Ю. Куліш Київ: Українська ідея, 2001. 144 с.
2. Богачевська-Хомяк М. Білим по білому. Жінки у громадському житті України. 1884–1939 / Український католицький ун-т. Львів, 2018. 520 с.
3. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1994. 320 с.
4. Жишкович М. А. Львівська вокальна школа другої половини ХІХ — першої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Львівська держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2006. 246 с.
5. Жіночі студії в Україні: жінка в історії та сьогодні : монографія / заг. ред. Л. О. Смоляр. Одеса : Астропринт, 1999. 440 с.
6. Зубеляк М. Соломія Крушельницька в Аргентині // Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів. Статті та матеріали. Тернопіль : Джура, 2008. С. 103–109.
7. Кобилянська О. Щоденники. *Кобилянська О. Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографія. Листи. Статті та спогади.* Київ : Дніпро, 1982. С. 17–97.
8. Кобилянська О. Царівна. Київ : Дніпро, 1988. 288 с.
9. Коляда І. Соломія Крушельницька. Харків: Фоліо, 2019. 130 с.
10. Крушельницька-Охримович О. Все, що залишилося в пам'яті про Соломію // *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування* : у 2 ч. / вступ. ст., упоряд, прим. М. Головащенко. Київ : Муз. Україна, 1978–1979. Ч. 1 : Спогади. 1978. С. 49–68.
11. Лесик І. Педагогічна діяльність Соломії Крушельницької. *Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів.* Статті та матеріали. Тернопіль : Джура, 2008. С. 262–268.
12. Лозинський М. Михайло Павлик, його життя і діяльність / Союз визволення України. Відень : Друкарня Адольфа Гольцгавзена, 1917. 21 с.
13. Маланчук-Рибак О. Ідеологія та суспільна практика жіночого руху на західно-українських землях ХІХ — першої третини ХХ ст.: типологія та європейський культурно-історичний контекст. Чернівці, Книги-ХХІ, 2006. 499 с.
14. Папасольї Д. Незабутнє. *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування* : у 2 ч. / вступ. ст., упоряд, прим. М. Головащенко. Київ : Муз. Україна, 1978–1979. Ч. 1 : Спогади. 1978. С. 135–138.
15. Полонська-Василенко Н. Видатні жінки України / Союз українок Канади з Фундації ім. Наталії Кобринської. Вінніпег ; Мюнхен, 1969. 160 с.
16. Тихобаєва Г., Криворучка І. Соломія Крушельницька. Міста і слава. Львів : Априорі, 2009. 167 с.
17. Франко І. Жіноча неволя в руських піснях народних. *Франко І. Твори* : у 50 т. Т. 26. Київ : Наук. думка, 1980. С. 210–253.
18. Nietzsche F. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Düsseldorf : Onomato Verlag, 2009. 95 S.



## REFERENCES

1. Antonyuk, V. (2001). *Ukrayins'ka vokal'na shkola: etnokul'turolohichnyy aspekt*: [Ukrainian vocal school: ethnocultural aspect] Monograph / red.: L. F. Dunayevs'ka, A. I. Ivanyts'kyi, I. A. Kotlyarevs'kyi, L. Kulish. Kyiv: Ukrayins'ka ideya [Ukrainian idea], 144 p. [in Ukrainian].
2. Bohachevs'ka-Khomyak, M. (2018). *Bilym po bilomu: Zhinky u hromads'komu zhytti Ukrayiny. 1884–1939*. [White on white: Women in the public life of Ukraine. 1884–1939]. Ukrainian Catholic University, Lviv. 520 p. [in Ukrainian].
3. Franko, I. (1980). *Zhinocha nevolya v rus'kykh pisnyakh narodnykh* [Female slavery in Ruthenian folk songs] In: Franko I. *Tvory [Works]*, in 50 vols. Vol. 26. Kyiv: Naukova dumka, pp. 210–253 [in Ukrainian]
4. Hnyd, B. P. (1994). *Istoriya vokal'noho mystetstva* [History of vocal art]. Kyiv, 320 p. [in Ukrainian].
5. Kobylyans'ka, O. (1982). *Diaries*. In: *Slova zvorushenoho sertsya. Shchodennyky. Avtobiohrafyya. Lysty. Statti ta spohady*. [Words of a moved heart. Diaries. Autobiography. Letters. Articles and memories]. Kyiv: Dnipro, 359 p. [in Ukrainian].
6. Kobylyans'ka, O. (1988). *Tsarivna* [Princess]. Kyiv: Dnipro, 288 p. [in Ukrainian].
7. Kolyada I. *Solomiya Krushelnytska*. Kharkiv: Folio, 2019. 130 p.
8. Krushel'nyts'ka-Okhrymovych, O. *Vse, shcho zalyshylosya v pam'yati pro Solomiyu*. [All that remains in the memory of Solomiya]. In: *Solomiya Krushel'nyts'ka. Spohady. Materialy. Lystuvannya : u 2 ch. / vstup. st., uporyad, prym. M. Holovashchenka*. [Solomiya Krushelnytska. Memoirs. Materials. Correspondence: in 2 hours / introduction. art., according to, approx. M. Golovashchenko]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 1978–1979. Part 1: Memories. 1978. P. 49-68.
9. Lesyk I. *Pedahohichna diyal'nist' Solomiyi Krushel'nyts'koyi* [Pedagogical activity of Solomiya Krushelnytska]. P. 262-268. In: *Solomiya Krushel'nyts'ka. Shlyakhamy triumfiv. Statti ta materialy*. [Solomiya Krushelnytska. By the ways of triumphs. Articles and materials]. Ternopil: Jura, 2008. S. 262-268.[in Ukrainian].
10. Lozyns'kyi, M. (1917). *Mykhaylo Pavlyk, yoho zhyttye i diyal'nist'* [Mykhailo Pavlyk, his life and activities]. Union of Liberation of Ukraine. Vein, 21 p. [in Ukrainian].
11. Malanchuk-Rybak, O. (2006). *Ideolohiya ta suspil'na praktyka zhinochoho rukhu na zakhidnoukrayins'kykh zemlyakh XIX — pershoi tretyny XX st.: typolohiya ta yevropeys'kyi kul'turno-istorychnyy kontekst*. [Ideology and social practice of the women's movement in the western Ukrainian lands of the XIX — the first third of the XX centuries: typology and the European cultural and historical context]. Chernivtsi, Knyhy-XXI [Boocs-XXI], 499 p. [in Ukrainian].
12. Nietzsche F. (2009). *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Düsseldorf: Onomato Verlag, 95 S. [in German].
13. Papasolyi D. *Nezabutnye* [Unforgettable] In *Solomiya Krushel'nyts'ka. Spohady. Materialy. Lystuvannya : u 2 ch. / vstup. st., uporyad, prym. M. Holovashchenka*. [Solomiya Krushelnytska. Memoirs. Materials. Correspondence: in 2 hours / introduction. art., according to, approx. M. Golovashchenko]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 1978–1979. Part 1: Memories. 1978. P. 135-138.
14. Polons'ka-Vasylenko, N. (1969). *Vydatni zhinky Ukrayiny* [Prominent women of Ukraine]. Winnipeg; Munich, edition of the Union of Ukrainian Women of Canada from the Foundation named after Natalia Kobrynska, 160 c. [in Ukrainian].
15. Tykhobayeva, H., Kryvoruchka, I. (2009). *Solomiya Krushel'nyts'ka. Mista i slava* [Solomiya Krushelnytska. Cities and glory]. Lviv: Apriori, 167 p. [in Ukrainian].
16. Zhyshkovych Myroslava Andriyivna (2006). *L'vivs'ka vokal'na shkola druhoyi polovyny XIX — pershoi polovyny XX stolittya* [Lviv vocal school of the second half of the 19<sup>th</sup> — the first half of the 20<sup>th</sup> century]: Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the

Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Lviv National Musical Academy named after Mykola Lysenko. Lviv, 246 p. [in Ukrainian].

17. *Zhinochi studiyi v Ukrayini: zhinka v istoriyi ta s'ohodni (1999)*. [Women's studies in Ukraine: women in history and today]. Monograph. Edit. L. O. Smolyar. Odesa: Astroprint, 1999. 440 p. [in Ukrainian].

18. Zubelyak, M. (2008). Solomiya Krushel'nyts'ka v Arhentyini [Solomiya Krushelnytska in Argentina]. In: *Solomiya Krushel'nyts'ka. Shlyakhamy triumfiv*. [Solomiya Krushelnytska. By the ways of triumphs]. Articles and materials. Ternopil: Dzhura, pp. 103–109 [in Ukrainian].

### **LYUBOV KIYANOVSKA**

**Kiyanovska, Lyubov** — Doctor of Art Criticism, professor and head of the department of music history of the Lviv National Academy of Music named after M. Lysenko (Lviv, Ukraine).

luba.kyjan@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0117-5078>

### **IVANNA KOMAREVICH**

**Komarevich, Ivanna** — PhD of Art History, Associate Professor of the Department of Solo Singing of the National Academy of Sciences named after M. V. Lysenko (Lviv, Ukraine).

iv.komarevych@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6940-3794>

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276550>

## **SOLOMIA KRUSHELNYTSKA AND UKRAINIAN ARTISTIC EMANCIPATION IN GALICIA**

**Relevance of research.** The problem of emancipation in the Ukrainian, particularly Galician musical environment of the end of the 19th and the first half of the 20th centuries is updated in the projection of the phenomenon of creativity of the outstanding opera singer Solomia Krushelnytska.

**The purpose of the article.** Different approaches to the very phenomenon of emancipation in various European social and cultural traditions are analyzed, the socio-historical context of emancipation as a general trend of European civilization of the given period and its variant in the Ukrainian Galician society is presented. **Methods.** In the article comparative, systematic and historical research methods are used.

**The results and conclusions.** It is indicated how the life style of S. Krushelnytska was formed in the context of a peculiar Galician version of the affirmation of the creative potential of Ukrainian women at the turn of the 19th and 20th centuries. A detailed study of the singer's epistolary, memoirs and scientific research on the issue of the emancipation of Ukrainian women artists made it possible to single out the main principles on which the "life project" of S. Krushelnytska as a national artist in the world opera continuum was formed. From the analysis of the views of the singer herself and the observations of her close circle and critics, it emerges, firstly, the integrity of the aesthetic, ethical and nationally oriented beliefs of her worldview, and secondly, the specificity of her "Apollonian" psychotype of creativity is determined, which allowed S. Krushelnitsky to overcome the limitations of a certain stage role and to grasp the most diverse repertoire of different national schools and eras, and thirdly, to naturally integrate the national soloist into concert programs with the widest panorama of European music, taking into account socio-historical processes of the past and present.

**Keywords:** opera performance, national principles, emancipation, psychotype of creativity, creative life of Solomia Krushelnytska.

УДК 78.03(477.411):78.071(477)Тутковський(045)  
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276552>

**РЕДЯ В. Я.**

**Редя Валентина Яківна** — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4754-2371>

[redya.valentina@gmail.com](mailto:redya.valentina@gmail.com)

© Редя В. Я., 2023

## **МИКОЛА ТУТКОВСЬКИЙ: ПОЛІФОНІЯ МИСТЕЦЬКИХ АМПЛУА**

Розкрито одну із мало відомих сторінок історії вітчизняної музичної культури, пов'язану з життєтворчістю Миколи Аполлоновича Тутковського (1857–1931) — педагога, композитора, піаніста, організатора й учасника багатьох подій мистецького життя Києва кінця XIX — першої третини XX століття. Ім'я цього митця несправедливо забуто, його різнобічна мистецька діяльність дуже скупо висвітлена музикознавцями. Джерельною базою дослідження слугували насамперед документальні свідчення: матеріали з особового фонду М. Тутковського, що зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України; архівні документи із фондів Державного архіву міста Києва й Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. На основі вивчення архівних документів різного походження, матеріалів тогочасної преси, мемуарної літератури (зокрема, спогадів сучасників — учнів і колег митця), а також дотичної до теми музикознавчої та історичної літератури комплексно охарактеризовано життєтворчість М. Тутковського в соціокультурному контексті часу. Підкреслено поліфонічність мистецьких амплуа митця — музично-громадського діяча, активного учасника концертного життя, викладача, автора музичних творів різних жанрів. Відтворено складні умови функціонування музичної школи М. Тутковського за часів радянської влади, уточнено причини закриття закладу. Доведено вплив культурно-історичного контексту епохи на життєтворчість музиканта, формування його професійних принципів, характер просвітницької діяльності — актуальної в дусі свого часу. Поліфонічне сплетіння різних проявів творчої і громадської активності дало митцю змогу стати одним із тих, хто не лише формував музичне середовище Києва на початку XX століття, а й сприяв розвитку української музичної культури загалом.

**Ключові слова:** культуротворча діяльність, музичне середовище Києва, музична школа Миколи Тутковського, викладач, виконавець, організатор концертів, композитор, романтична традиція.

**Вступ.** Микола Аполлонович Тутковський (1857–1931) належить до когорти несправедливо забутих митців, які на початку XX століття активно розбудовували українську музичну культуру. Утім, навіть у професійних колах його ім'я асоціюється насамперед із музичною школою Тутковського, яка функціонувала в Києві й відіграла, без перебільшення, історичну роль у становленні вітчизняної професійної музичної освіти. Однак життєтворчість митця, у її різноманітних аспектах, досі не висвітлено,

що актуалізує звернення до його постаті. Щоб відтворити максимально повну картину культуротворчої діяльності М. Тутковського, залучимо архівні матеріали, мемуарну літературу, зокрема свідчення сучасників, публікації в тогочасній пресі.

**Аналіз публікацій.** Тривалий час ім'я Миколи Тутковського з'являлося лише на сторінках енциклопедичних і довідкових видань, у яких надано досить стисло інформацію. Наукових публікацій про життя й діяльність музиканта обмаль. «Першою ластівкою» вважаємо статтю архівіста відділу комплектування й відомчих архівів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ) Сергія Дьоміна. Мета його роботи — охарактеризувати постать митця на основі архівних документів, що зберігаються в цій установі [Дьомін, 2003]. Помітним внеском у справу вивчення творчого доробку М. Тутковського стала кандидатська дисертація Олени Гедзь, об'єкт дослідження у якій визначено як «стильові координати української музичної культури кінця ХІХ — першої третини ХХ століття» на прикладі творчої спадщини М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова [Гедзь, 2019, с. 19]. У розділі, присвяченому М. Тутковському, основну увагу приділено композиторській спадщині митця і характеристиці його як виконавця-піаніста. Роль школи М. А. Тутковського в музичному просторі Києва початку ХХ століття частково висвітлено у публікації Ольги Сахно [Сахно, 2017]<sup>1</sup>.

Важливими для реконструкції життєтворчості митця є дослідження з історії мистецького життя Києва (міста, з яким Микола Тутковський був тісно пов'язаний понад пів століття) та вітчизняної музичної освіти наприкінці ХІХ — першої третини ХХ століття. Назвемо праці Йосипа Миклашевського [Миклашевский, 1913] та Миколи Кузьміна [Кузьмін, 1972], що стали вже раритетними, дослідження Оксани Коренюк [Коренюк, 1972], Григорія Курковського [Курковський, 1967], Жанни Хурсіної [Хурсина, 1990], Олени Зінкевич [Зинькевич, 2003], Юрія Зільбермана [Зільберман, 2012]. Серед інших виділимо статті Кіри Шамаєвої, присвячені концертному життю Києва цього періоду (зокрема, концертній діяльності піаністів у 1920-ті роки) [Шамаєва, 1964, 1973, 1982], а також її публікації про історію Київської консерваторії та окремі постаті, які творили цю історію [Шамаєва, 2006]. Дослідниці вдалося віднайти в київських архівах документи, зміст яких дає можливість уявити життя Консерваторії в перші роки після заснування (внутрішня структура, педагогічний склад, прогресивні нововведення у навчальному процесі тощо).

**Мета статті** — актуалізувати різнобічну культуротворчу діяльність Миколи Тутковського, визначити його внесок у розбудову вітчизняної музичної культури.

**Наукова новизна** публікації зумовлена системним підходом до аналізу багатогранної творчої діяльності митця із залученням архівних документів і матеріалів.

**Методологічне підґрунтя** дослідження зумовлено комплексним висвітленням теми. Дослідницький інструментарій становлять методи, що забезпечують достовірність отриманих результатів і висновків: *джерелознавчий* (у роботі з архівними матеріалами), *історико-біографічний* та *контекстний* (для висвітлення і тлумачення фактів біографії митця в конкретних культурно-історичних обставинах), *метод зіставлення* (щоб уточнити відомості з особових документів та періодики кінця ХІХ — першої третини ХХ століття), *системний метод* (для комплексного розгляду різ-

---

<sup>1</sup> О. Сахно захистила бакалаврську дипломну роботу «Постать Миколи Тутковського в культурно-мистецькому середовищі Києва кінця ХІХ — першої третини ХХ століття» (НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2019, науковий керівник В. Я. Редя).

новекторної діяльності М. Тутковського), *метод узагальнення* (щоб обґрунтувати висновки дослідження).

### **Результати дослідження.**

Микола Тутковський в мистецьке середовище Києва ввійшов на початку 1880-х років, коли культурне життя міста потребувало значної кількості професійних музикантів-виконавців. Музична культура активно розвивалася на той час насамперед завдяки ініціативам Київського відділення Імператорського Російського музичного товариства (ІРМТ): значно активізувалося концертне життя, функціонували міський оперний театр і перша загальнодоступна музична школа (на її базі згодом було відкрито музичне училище).

Як багато хто з його колег-сучасників, М. Тутковський не одразу присвятив себе музичному мистецтву. Професійну музичну діяльність він розпочав, навчаючись на фізико-математичному факультеті Київського університету Св. Володимира і вступивши паралельно до музичного училища у клас фортепіано Володимира Пухальського<sup>1</sup> (який і надалі відіграв важливу роль у творчій біографії свого талановитого учня), а музично-теоретичні предмети опановував під керівництвом Андрія Казбирюка<sup>2</sup>.

Завершивши навчання (1880), М. Тутковський пройшов екстерном випускні випробування в Петербурзькій консерваторії (на той час це була досить поширена практика) і отримав диплом вільного митця (1881). Яскравий екзаменаційний виступ киянина не обійшла увагою столична преса<sup>3</sup>: «Вчера, 1-го мая, в с.-петербургской консерватории начались публичные экзамены <...> Как передают, студент киевского университета, Тутковский, окончивший образование в киевском музыкальном училище <...> привёл экзаменационную комиссию в восторг своей блестящей артистической игрой <...> Как мы слышали, члены экзаменационной комиссии предложили послать поздравительную телеграмму директору училища Пухальскому, бывшему воспитаннику с.-петербургской консерватории» [Театр и музыка, 1881].

Повернувшись до Києва, М. Тутковський невдовзі отримав запрошення розпочати педагогічну діяльність у нещодавно відкритому Музичному училищі (викладав фортепіано й історію музики)<sup>4</sup>, з яким пов'язані дев'ять наступних років його життя — до 1890-го, коли були започатковані приватні фортепіанні курси, а згодом відкрита власна музична школа<sup>5</sup>.

Діяльність дипломованого музиканта вже в той час була досить різнобічною: як виконавець-піаніст він показав себе у симфонічних і камерних зібраннях ІРМТ та в інших концертах, заявив про себе як талановитий композитор, активно брав участь

<sup>1</sup> Пухальський Володимир В'ячеславович (1848–1933) — піаніст, педагог, композитор, музично-громадський діяч. Випускник Петербурзької консерваторії (1874, клас фортепіано Т. Лешетицького, клас композиції М. Заремби). З 1876 р. — викладач, згодом директор Київського музичного училища. Засновник київської фортепіанної школи.

<sup>2</sup> Казбирюк Андрій Федорович (1845–1885) — диригент, викладач, композитор. Навчався у класах М. Римського-Корсакова і М. Заремби в Петербурзькій консерваторії. Викладав там теорію музики, пізніше працював у музичному училищі Київського відділення ІРМТ.

<sup>3</sup> Тут і далі іншомовні епістолярні матеріали й мемуарні видання цитуємо мовою оригіналу.

<sup>4</sup> Музичне училище знаходилося в той час на Музичному провулку, поблизу перетину вулиць Хрещатик і Прорізна.

<sup>5</sup> В. Чечотт вказує, що перед відкриттям школи М. Тутковський три роки практикував приватні фортепіанні курси вдома [Чечотт, 1906].

у багатьох мистецьких заходах. На початку 1890-х було прийняте рішення заснувати власний навчальний заклад, і 1893 року відкрилися двері музичної школи Миколи Тутковського, куди запрошувалися на навчання всі бажаючі. Подальше життя й діяльність митця повністю пов'язані з цим навчальним закладом.

Роки викладання М. Тутковського в Київському музичному училищі мають документальні підтвердження — це Контракт з викладачем Тутковським щодо умов викладання (на 5 аркушах), зарплатні відомості та екзаменаційні листи з його підписом і навіть написані рукою Миколи Аполлоновича прохання щодо дострокової видачі заробітної плати (неодноразово) або надання відпустки (з причини хвороби брата).

Наведемо одне з таких «прошень», датоване 3 вересня 1882 року<sup>1</sup>.

*В Дирекцию Киевского отделения  
Императорского Русского Музыкального Общества  
Преподавателя при Киевском Музыкальном училище  
Николая Тутковского*

*Прошение*

*Имея в настоящее время крайнюю необходимость в деньгах, честь имею покорнейше просить о выдаче мне вперед в счет жалованья шестьсот рублей сер[ебром], производя вычеты в размере полной суммы месячного жалованья, до тех пор, пока означенный долг не будет погашен.*

*Н. Тутковский*

*1882 года, Сентября 3 дня  
Киев<sup>2</sup>*

На жаль, в архіві Київської консерваторії не збереглися докази роботи М. Тутковського в цьому навчальному закладі — значна частина документів зникла під час Другої світової війни, матеріали 1920–1930-х років представлені дуже фрагментарно. Можливо, саме тому навіть у ювілейних виданнях до 90-річчя [Академія музичної еліти, 2004] і 100-річчя [Національній музичній академії ... 100 років, 2013] Консерваторії у висвітленні історії нинішньої Національної музичної академії є суттєві прогалини: досить зауважити, що ім'я Миколи Тутковського взагалі не згадується на сторінках цих поважних видань. Натомість у Державному архіві міста Києва (ДАМК) зберігаються списки викладачів, екзаменаційні відомості за підписом М. А. Тутковського (він мав свій клас фортепіано і викладав музично-теоретичні предмети; серед тих, хто складав йому іспити, бачимо імена Арнольда Альшванга й Віктора Цуккермана), накази по консерваторії, у яких згадується прізвище професора Тутковського.

Цінні свідчення щодо періоду роботи митця в Консерваторії містяться у статтях Кіри Шамаєвої. Зокрема, дослідниці вдалося віднайти протоколи Художньої ради Консерваторії початку 1920-х років<sup>3</sup>, що дало змогу майже повністю з'ясувати пе-

---

<sup>1</sup> Ймовірно, матеріальні труднощі були пов'язані з народженням сина В'ячеслава — одного із трьох дітей М. А. Тутковського від першого шлюбу. Див.: Тутковский Николай Аполлонович. *Memoryon*. URL: <https://memoryon.net/ru/pages/tutkovskij-nikolaj-apollovich?pageId> (дата звернення 16.01.2021).

<sup>2</sup> Прошения преподавателей училища об увеличении жалованья, о выплате жалованья и пособий и о представлении отпусков (1882–1884). ДАМК. Ф. 176. ОП. 1. Спр. 57. 20 арк.

<sup>3</sup> Зберігаються в Державному архіві міста Києва. Ф. Р-810. Оп.1 (1919–1924).

дагогічний склад навчального закладу (1921 року — 50 осіб). Виходячи з опублікованих матеріалів, Микола Тутковський від початку викладацької діяльності в Консерваторії демонстрував активну позицію щодо реорганізації процесу навчання, підтримував пропозиції студентів збільшити кількість спеціальних предметів тощо. «За пропозицією М. Тутковського, — вказує К. Шамаєва, — було введено композиторський відділ залишення (прообраз нинішньої аспірантури — *В. Р.*). <...> до комісії з реорганізації було обрано чотирьох нових членів: двох викладачів (Г. Нейгауза й М. Тутковського) і двох студентів» [Шамаєва, 2006, с. 208].

Серед тих, з ким спілкувався Микола Аполлонович у Консерваторії, — Володимир Пухальський, Григорій Беклемішев, Борис Лятошинський, Генріх Нейгауз, Фелікс Блуменфельд, Казимир П'ятигорович, Олександр Химиченко.

Поле діяльності М. Тутковського вражає своїми масштабами. За пів століття його служіння на мистецькій ниві музичне життя Києва пройшло шлях від аматорського музикування до активного публічного концертного життя на професійній основі. Микола Аполлонович брав безпосередню участь у багатьох мистецьких подіях, нерідко — як організатор музичних заходів. У Києві відбулося його становлення як музиканта-виконавця і педагога, тут він написав більшість музичних творів, виявив себе талановитим лектором і музичним критиком (друкувався в газетах «Киевлянин», «Киевское слово», «Киевская газета»). У звітах Київського відділення ІРМТ є інформація щодо участі Миколи Тутковського в концертах товариства і його активного сприяння організації симфонічних концертів в оперному театрі<sup>1</sup>.

Композиторський доробок Миколи Тутковського представлений різножанровою палітрою творів, серед яких є опера, симфонія та інші оркестрові твори, камерно-інструментальні композиції для різних виконавських складів, романси, хори<sup>2</sup>. Олена Гедзь підкреслює, що видані твори М. Тутковського «стали бібліографічною рідкістю <...> зберігаються сьогодні в архівних фондах у вигляді рукописів і є малодоступними» [Гедзь, 2019, с. 56–57]. Характеризуючи на основі музикознавчого аналізу низки композицій авторський почерк композитора, дослідниця звертає увагу на віддзеркалення в його індивідуальному стилі характерних ознак романтизму і модернізму, вбачаючи в цьому «стильову полівимірність» як «один із показників специфіки формування національної музичної культури означеного періоду» [там само, с. 57]. О. Гедзь доходить висновку про формування стильового простору творів М. Тутковського елементами різних стильових пластів музичної культури під впливом «модерністичної західноєвропейської традиції крізь призму національної компоненти» [там само, с. 98]. Дослідниця акцентує, з одного боку, прихильність митця до традицій російських класиків («принципи жанрового і лірико-епічного симфонізму», апелювання «до тематизму та фактурних принципів О. Бородіна, М. Глінки, М. Римського-Корсакова [там само, с. 96], а з іншого, констатує факт спирання на досягнення європейського романтичного симфонізму й відтворення у фортепіанних творах композитора жанрово-стилістичних моделей мініатюр Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона [там само, с. 95].

<sup>1</sup> Керівництво Київської опери час від часу запрошувало Миколу Аполлоновича до співпраці як експерта (зберігся лист-запрошення на один із спектаклів з метою оцінки професійної компетентності капельмейстера).

<sup>2</sup> Більша частина творів М. Тутковського, опублікованих у видавництві Л. Ідзіковського в Києві, зберігається у нотному відділі НБУ ім. В. І. Вернадського.

Щодо «української лінії» в композиторській спадщині М. Тутковського, варто згадати хорові обробки українських пісень, видані у трьох зошитах (десять творів у кожному) і підписані псевдонімом А. Н. Артемовський<sup>1</sup>. Для обробки обрано і популярні народні пісні («Зажурилась дівчинонька», «По дорозі жук», «Ой, місяцю, місяченьку», «Одна гора високая»), і мало відомі («Нема гірше так нікому», «А у нашої вдовиці хата на помості» та ін.). Коли, де і хто їх записав, з якого джерела взято матеріал для обробок — наразі невідомо. Крім того, у фондах Вінницької обласної наукової бібліотеки імені К. А. Тимірязєва у відділі рідкісних і цінних видань зберігається нотний примірник Фантазії для фортепіано та хору «Ще не вмерла Україна», виданої 1915 року як твір А. Н. Артемовського [Марчук, 2020]<sup>2</sup>.

Як представник музичної спільноти, Микола Тутковський був членом Правління і постійним учасником заходів Київського Літературно-артистичного товариства (спільно з Миколою Лисенком очолював музичну секцію), а також членом Товариства сприяння початковій освіті, якому активно надавав фахову допомогу у справі музичного просвітництва.

Під егідою Літературно-артистичного товариства, що об'єднало представників різних видів мистецтва, діяло кілька «комісій», які опікувалися організацією та висвітленням культурних подій. Регулярно відбувалися вечори української, російської, німецької, чеської, польської літератури і музики, заходи з увічнення пам'яті видатних письменників і поетів, тематичні концерти, присвячені Ф. Шуберту, Ф. Мендельсону, Ф. Шопену, М. Глінці, П. Чайковському, О. Бородіну. У цих заходах брали участь Микола Лисенко, Леся Українка, Михайло Старицький, відомі київські музиканти — інструменталісти і співаки, актори театру Соловцова<sup>3</sup>. Багато членів організації були вихованцями Університету святого Володимира, тож товариство, за словами історика Михайла Рибаківа, «стало притулком для гнаного самодержавством українського слова; мабуть, єдиним місцем у Києві, де вільно звучали українська мова, українська пісня, українська музика» [Рибаків, 1997, с. 246]. М. Тутковський на таких вечорах майже завжди «читав реферати» (так тоді називали вступне слово до концертної програми)<sup>4</sup>. Свою місію митець вбачав у залученні широкої публіки до музичних і літературних акцій, тож активно виступав і як виконавець, і як лектор, і як керівник одного із провідних музичних навчальних закладів Києва, учні якого постійно брали участь у музичному житті міста.

---

<sup>1</sup> Зберігаються в нотному відділі НБУ ім. В. І. Вернадського. В описі нот зазначено, що псевдонім композитора розшифрований у «Словнику українських діячів музичного мистецтва» В. Кривусіва і П. Козицького (1919). Авторство М. Тутковського підтверджено й розшифруванням цього псевдоніма у списку творів, який уклав сам композитор (Список творів Тутковського М. А. [Автограф] : машинопис із правками автора. 1920-ті роки. ЦДАМЛМ України. Ф. 129. Оп. 1. Спр. 11. 3 арк.).

<sup>2</sup> «Ще не вмерла Україна»: фантазія для фортепіано та 4-голосного хору / [музика] А. М. Артемовського (псевд.); сл. П. Чубинського. Киев ; Варшава : Леон Идзиковский, 1915 : Типо-литография и нотопечатня «И. И. Чоколов». 5 с.

<sup>3</sup> Театр Соловцова – один із перших у Києві стаціонарних театрів з постійною трупю, заснований 1891 року актором і драматургом Миколою Соловцовим. Знаходився на Миколаївській площі (нині місцезнаходження Національного драматичного театру імені Івана Франка). Існував до 1924 року, коли театральна трупа була розформована за розпорядженням представників нової влади.

<sup>4</sup> Документи, якими підтверджено роботу М. Тутковського в Київському Літературно-артистичному товаристві, зберігаються на фотоплівках у Центральному державному історичному архіві.



Досліджуючи архівну документацію і наукові розвідки, присвячені становленню професійної музичної освіти в Україні, переконаємося в особливому значенні для Києва навчального закладу, яким керував М. А. Тутковський<sup>1</sup>. Школа Тутковського працювала майже чотири десятиліття, тут викладали найбільш повний з усіх київських шкіл курс музичних дисциплін. Навчальні програми закладу демонструють надзвичайно високі вимоги до підготовки учнів, на старшому рівні навчання наближені до консерваторських. Досягнення такого рівня забезпечував викладацький колектив, до якого залучалися найкращі музиканти Києва, випускники музичних навчальних закладів Європи<sup>2</sup>. У різні роки *фортепіано* викладали Микола Лисенко (до відкриття власної школи)<sup>3</sup>, Володимир Пухальський, Микола Тутковський і його дружина Людмила Паращенко; *клас скрипки* вели Давид Бертьє, Павло Коханський, Казимир П'ятигорович (він же викладав альт), Олексій Колаковський; *клас віолончелі* — Ян Шебелик; *співу* навчали Олександра Сантагано-Горчакова, Гектор Гандольфі, Євген Ряднов. *Теоретичні предмети* викладали Микола Тутковський, Олександр Канєвцов<sup>4</sup>.

Як композитор, М. Тутковський активно поповнював навчальний репертуар учнів школи, а також став одним із перших, хто видав в Україні власний підручник гармонії (один із примірників зберігається в бібліотеці НМАУ ім. П. І. Чайковського) [Тутковський, 1905].

Випускники Школи підтвердили високий рівень підготовки, екстерном склавши іспити й отримавши дипломи Петербурзької, а згодом і Київської консерваторій. Серед тих, хто закінчив або навчався у Школі Тутковського, — співаки Михайло Донець, Софія Друзякіна, Марта Закревська, Марія Янса, Євгенія Азерська; піаніст Сергій Румшинський; піаніст, композитор і музичний критик Олександр Канєвцов. У реєстрових записах про учнів школи збереглися також імена Льва Ревуцького і Марії Литвиненко-Вольгемут<sup>5</sup>. У ювілейному дописі до 25-річчя творчої діяльності Миколи Тутковського Віктор Чечотт виділяє з-поміж випускників школи артистів, які, отримавши консерваторські дипломи, посіли відповідальні управлінські посади у провінційних відділеннях ІРМТ: С. Румшинський — директор училища в Іркутську; Л. Местєчкін — у Житомирі (після закінчення курсу в Тутковського навчався у Єсипової) [Чечотт, 1906].

Із приходом радянської влади становище музичної освіти на українських теренах ускладнилося, і вже на початку 1920-х років у Школі виникли проблеми. Органи влади вимагали дуже багато офіційної звітної документації для різних установ. Архі-

<sup>1</sup> Повна назва закладу — Музична школа вільного митця М. А. Тутковського (у документах «Музыкальная школа свободного художника Н. А. Тутковского»). У різні роки школа змінювала адресу: до 1903 року — Хрещатик, 58 (нині № 52), 1905 — Хрещатик, 3 (будинок не зберігся), до 1912 і в 1920–1931 роках — вулиця Олександрівська, 47 (нині частина вулиці Сагайдачного), до 1918 року — вул. Прорізна, 18 (будинок не зберігся) [Таміліна].

<sup>2</sup> Для прикладу: М. Лисенко, як відомо, навчався в Лейпцизькій консерваторії; викладач скрипки Д. Бертьє закінчив Варшавський музичний інститут і Петербурзьку консерваторію по класу Л. Ауера; віолончеліст Я. Шебелик — Празьку консерваторію. Серед викладачів вокалу — італійський оперний співак Г. Гандольфі (Неаполітанська консерваторія) і О. Сантагано-Горчакова (навчалась у Празькій консерваторії, вдосконалювала майстерність в Італії).

<sup>3</sup> У ЦДАМЛМ України зберігається зарплатна відомість із підписом М. В. Лисенка (Ф. 129. Оп. 1. Од. зб. 31. Спр. 16).

<sup>4</sup> У складі персоналу в класах фортепіано і теорії завжди були засновник школи та його колишні учениці й учні, серед яких найбільш відомі Паращенко і Канєвцов», — зауважує В. Чечотт [Чечотт, 1906].

<sup>5</sup> Реєстрові книги Школи М. А. Тутковського. 1901–1923. ЦДАМЛМ України. Ф. 129. Оп. 1. Од. зб. 12. Спр. 15. 444 с.

вні документи свідчать про нав'язане новою владою «політичне виховання» учнів, які мали обов'язково відвідувати політзаняття, брати участь в «ударних бригадах посівної кампанії» тощо. Наведемо фрагмент одного з численних звітів, що їх змушений був складати керівник школи (1928/1929 навчальний рік, останній офіційний звіт про роботу школи):

*Кроме академической стороны преподавания, стоящей на надлежащей высоте (многие учащиеся, пройдя курс учения, выдержали выпускные испытания при Ленинградской и Киевской консерваториях и удостоены соответствующих дипломов) <...> настоящим сообщаем следующие данные.*

*1) Проходится курс обществоведения для политического воспитания учащихся.  
2) Учащиеся несут общественную нагрузку, принимая часто участие в концертах <...>.*

*3) Учащиеся принимали участие в ударных бригадах посевной компании.*

*4) Состав учащихся — преимущественно дети служащих и рабочих.*

*5) В июне месяце числилось 64 учащихся, из них бесплатные 16.*

*6) Почти все учащиеся, достигшие 18-го летия, принимали участие в выборах в горсовет.*

*7) Заработная плата преподавателем уплачивается по ставкам, определенным кол. договором профсоюза Рабис<sup>1</sup>.*

Найбільш складним, навіть драматичним періодом життєтворчості Миколи Тутковського стало останнє десятиліття життя митця, коли йому довелося обстоювати свою головну справу — приватну музичну школу. У листі-зверненні до представників міської влади (зберігся чорновий варіант — три сторінки рукописного тексту) Тутковський повідомляє про причину закриття закладу: звинувачування фінансового інспектора у стягуванні плати за навчання з учнів та прирівнювання школи до «торгового закладу».

*<...> В 1893 г. я открыл собственную муз. школу в Киеве, кот. существует до настоящего времени, т. е. 37 лет и воспитала не мало поколений музык. деятелей, работающих в разных местах Союзных республик. Моя школа приобрела не только в Киеве, но и далеко за его пределами лестную репутацию и мое имя, как выдающегося муз. деятеля можно найти в «Большой энциклопедии» <...> в приложении к Энциклопедическому словарю «Брокгауза и Эфрона», в Музыкальном словаре Римана и в [нерозбірливо] Musikkalender (Мюнхен).*

*Между тем, несмотря на то, что школа зарегистрирована в Наробразе как культурно просветительное учреждение, а не торговое предприятие и до сих пор была свободна от патента, Фининспектор <...> потребовал, чтобы я взял промысловое свидетельство на ведение школы. Таким образом получилось странное противоречие: с одной стороны культурная деятельность и герой труда, с другой стороны промысел и нетрудовой элемент. <...> В моей школе преподаватели работают по найму, но это не есть эксплуатация, а только сотрудничество, ибо один человек в школе не может преподавать все предметы, а сотрудники не могут работать бесплатно. Из сказанного видно, что я являюсь не эксплуататором, получающим прибыли путем коммерческих операций, а занимаюсь тяжелым педаго-*

---

<sup>1</sup> Короткі відомості, складені Тутковським М. А. про створену ним музичну школу. 1929–1930 рр. ЦДАМЛМ України. Ф. 129. Оп. 1. Од. зб. 9. Арк. 4.

гическим трудом и, имея сотрудников из бывших питомцев моей школы, выдержавших в разное время в качестве экстернов выпускные испытания в Ленинградской и Киевской консерваториях и кот. я таким образом дал общественное положение, я могу быть лишь назван культуртрегером, распространяющим в массах свет просвещения <...> Основываясь на всем выше изложенном, я позволяю себе думать, что приравнивание моей музыки к коммерческим предприятиям только потому, что в ней преподаватели служат по найму, — нецелесообразно <...> а обложение промысловым налогом в такой неблагоприятный момент может повести только к закрытию учреждения, существующего уже много лет, давшего ощутимые результаты и имеющего поэтому <...> право на поддержку.

<...> убедительнейше прошу обратить Ваше просвещенное внимание на мое безвыходное положение и принять зависящие от Вас меры к его облегчению <...> С глубоким почтением...»<sup>1</sup>.

Зберегти школу не допомогли жодні аргументи: ні почесні звання, милостиво «видані» новою владою митцю (аж до Героя Праці! <sup>2</sup>), ні листи відомих діячів мистецтва, колег по Консерваторії та випускників Школи (як, приміром, свідчення Михайла Донця про безкоштовне навчання в музичній школі Тутковського)<sup>3</sup>:

*Цім свідчу, що 1902, 1903 та 1904 рік я був учнем приватної музичної школи Миколи Аполлоновича Тутківського, яку закінчив виключно за допомогою Миколи Аполлоновича. Не маючи змоги платити за своє навчання, я з боку Миколи Аполлоновича зустрів надзвичайно уважне ставлення до мого безпорадного матеріального стану і був прийнятий до складу учнів його школи зовсім безплатно.*

*Протягом мого трьохрічного навчання я був свідком, що випадок безплатного навчання в школі Тутківського зі мною не єдиний, а що є ціла низка бідних учнів, які за допомогою Миколи Аполлоновича одержують музичну освіту по різних класах також безплатно.*

*Заслужений артист республіки М. Донець<sup>4</sup>.*

Наприкінці 1930 року Школу М. Тутковського, якій митець віддав понад 37 років життя, було закрито. У пресі початку 1930-х років опубліковано лише інформацію про те, що Школа припинила роботу — ніде не йдеться про причини закриття закладу, який працював навіть у роки Першої світової війни та під час численних

<sup>1</sup> До закриття музичної школи Тутковського М. А. Чорновий варіант листа М. А. Тутковського до місцевих органів влади. 1930. ЦДАМЛМ України. Ф. 129. Оп. 1. Спр. 12. Арк. 1–3.

<sup>2</sup> Звання «Герой Труда» було присвоєне М. Тутковському у 1924 році. ЦДАМЛМ України. Ф. 129. Оп. 1. Спр. 13 : Особисті документи. Посвідчення про присвоєння почесного звання Героя Труда, копія заповіту.

<sup>3</sup> Донець Михайло Іванович (1883–1941) — співак (бас), народний артист УРСР (1930). Шлях у мистецтві почав 1903 року з театру Соловцова, виконував «ролі зі співом» (дебютував у «Снігуроньці» О. Островського в ролі гусяра). Паралельно оволодівав мистецтвом вокалу, навчаючись у музичній школі М. Тутковського й беручи уроки у київських педагогів — М. Бочарова, О. Сантагано-Горчакової. У 1913–1941 рр. — один із провідних солістів Київського театру опери та балету, мав у репертуарі понад сто оперних партій. За звинуваченням у контрреволюційно-націоналістичній діяльності та підозрою у шпигунстві був заарештований і страчений у катівні НКВС. Реабілітований 1989 року.

<sup>4</sup> Характеристики творчої діяльності Тутковського М. А. за підписами Г. Беклемішева, В. Пухальського, В. Івановського, А. Шепелевського, М. Донця. 1931–1932. ЦДАМЛМ України. Ф. 129. Оп. 1. Спр. 23. 6 арк.

змін влади в період громадянської війни. Звісно, приватної власності не могло бути в радянські часи, але Школа Тутковського не перейшла у державну власність, як це сталося з іншими музичними закладами — наприкінці 1930 року вона просто «припинила існування».

Цілком можливо, що беззаперечне рішення місцевої влади було спровоковане дворянським походженням Миколи Тутковського і політичною неблагонадійністю його брата — видатного геолога, академіка Павла Тутковського (1858–1830), який постраждав від радянської влади за відверту проукраїнську позицію<sup>1</sup>.

Через пів року після закриття Школи, у лютому 1931-го, її засновник пішов із життя. На смерть свого талановитого учня і близького друга Володимир Пухальський склав вірш, у якому розкрив своє ставлення до Миколи Аполлоновича, відгукнувшись про нього щиро й тепло як про людину талановиту, небайдужу, чуйну і надзвичайно відповідальну. Прочитуємо невеликий фрагмент цього поетичного твору:

*Он был мой друг и ученик, он в тонкости идей проник;  
И не было труда с ним сжиться, чтоб чувством, мыслями делиться.  
Как деятель всегда был честен и прямою всем известен;  
Лгунов он не любил, ни лести, держася только своей чести.  
<...> А в музыке, идя вперед, он выносил её в народ<sup>2</sup>.*

#### **Висновки та перспективи дослідження.**

Музичне життя Києва за пів століття служіння Миколи Тутковського на мистецькій ниві пройшло шлях від аматорського музикування до активного публічного концертного життя на професійній основі. Митець був учасником багатьох подій, що відбувалися в культурно-мистецькому середовищі міста. Тут він творив як композитор, пройшов шлях становлення як музикант-виконавець і педагог, був відомий як музичний критик, лектор, експерт, організатор музичних заходів.

---

<sup>1</sup> Павло Аполлонович Тутковський (1858–1930) — випускник геологічного відділення природничого факультету, а згодом (з 1914) професор Київського університету Св. Володимира, автор підручників з геології та географії, а також першого українського словника геологічних термінів. У 1895 році запропонував проект забезпечення Києва артезіанською водою. Увійшов в історію разом із В. Вернадським, А. Кримським, О. Фоміним як засновник української Академії наук (1919 року П. Тутковський очолив у щойно створеній Академії відділ фізико-математичних наук, згодом науково-дослідну кафедру геології, реорганізовану 1926 року в Інститут геологічних наук). Став одним із перших дійсних членів АН УРСР. Мав понад 300 наукових праць (звання доктора геології, мінералогії та геогнозії отримав без захисту дисертації, за сукупність наукових робіт). Бібліографічний список публікацій П. Тутковського становить понад 600 позицій [Костриця, Мокрицький, 1991]. У середині 1920-х років Академію наук «... вразила глибока криза в зв'язку з намаганням певних кіл політичного керівництва й уряду республіки перетворити Академію в слухняний придаток Наркомосу, позбувши її самостійності. Поруч з М. С. Грушевським в рядах опозиції опинився й П. А. Тутковський. <...> до вченого приклеїли ярлик “націоналіста”. <...> “Крамольним” вченим зацікавилось ДПУ: Павла Аполлоновича викликали в органи держбезпеки, довго з'ясовували, чому він досліджує саме геологію України, а не всього Радянського Союзу, чому звертався до студентів “козаче”, а не “товаришу”? Маховик антилюдської машини тоталітаризму тоді лише розкручувався, і, на щастя Тутковського, ще не набрав тих жахливих обертів, що поглинули незабаром майже всіх його прихильників і опонентів <...> врятувала від ГУЛАГУ цього видатного вченого, українознавця і громадського діяча його смерть, що сталася 3 червня 1930 року після важкої хірургічної операції» [там само].

<sup>2</sup> Пухальський В. В. На смерть Николая Аполлоновича Тутковського. 1 сентября 1931 года (стихи). *Институт рукопису НБУ імені В. І. Вернадського*. Ф. 218. Од. зб. 11. Спр. № 4. 2 арк.

Безперечно, культурно-історичний контекст кінця ХІХ — першої третини ХХ століття вплинув на життєтворчість Миколи Тутковського, відбився на формуванні його професійних принципів та характері суспільно-музичної діяльності — актуальної для його часу.

Постать митця універсального типу Миколи Тутковського є прикладом високої людської та професійної гідності протягом півстолітнього служіння Музиці. Багатогранні прояви творчої і громадської активності дали йому змогу стати одним із тих, хто не лише формував культурне життя Києва на початку ХХ століття, а й стимулював розвиток вітчизняної музичної культури, значною мірою сприяв формуванню нового ставлення до професійної музичної освіти, зокрема — створенню триступеневої її системи (музична школа — училище — консерваторія), формуючи сталі традиції в цій галузі ще до відкриття перших українських консерваторій. Це був справжній професіонал з енциклопедичними знаннями, високою шкалою цінностей і неймовірною працездатністю, який в усьому прагнув досконалості і для багатьох сучасників став прикладом різнобічної і змістовної творчої самореалізації.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Академія музичної еліти України: історія та сучасність. До 90-річчя НМАУ ім. П. І. Чайковського / ред.-упоряд. А. П. Лашенко. Київ : Муз. Україна, 2004. 560 с.
2. Гедзь О. П. Творча спадщина М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова у стилевих координатах української музичної культури кінця ХІХ — першої третини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 206 с.
3. Дьомін С. В. Микола Тутковський. *Український музичний архів. Документи і матеріали з історії української музичної культури*. Київ : Муз. Україна, 2003. Вип. 3. С. 144–152.
4. Зільберман Ю. А. Київське музичне училище. Нарис діяльності. 1868–1924 роки. Київ : Клякса, 2012. 479 с.
5. Зинькевич Е. С. Концерт и парк на крутояре... Киев музыкальный ХІХ — начала ХХ ст. Київ : Дух і літера, 2003. 316 с.
6. Коренюк О. Г. Из истории музыкального образования в Киеве ХІХ — начала ХХ ст. Киев, 1972. 30 с.
7. Костиця М. Ю., Мокрицький Г. П. Кому не сподобались краєвиди України (П. А. Тутковський). *Репресоване краєзнавство (20–30-і роки)*. Київ : Рідний край, 1991. URL: <http://vodospad.com/book-61.html> (дата звернення 3.09.2022).
8. Кузьмін М. І. Забуті сторінки музичного життя Києва. Київ : Муз. Україна, 1972. 225 с.
9. Курковський Г. В. Педагоги-піаністи Київської консерваторії (1913–1938). *Українське музикознавство* : наук. міжвідомчий щорічник. Київ : Муз. Україна, 1967. Вип. 2. С. 264–280.
10. Марчук Т. О. Хоровому твору подолянина М. Тутковського «Ще не вмерла Україна» — 105 років. URL: <https://library.vn.ua/news-and-events/novini/shhe-ne-vmerla-ukraina> (дата звернення 13.09.2022).
11. Миклашевский И. М. Очерк деятельности Киевского отделения Императорского русского музыкального общества (1863–1913). Киев : Лито-типография С. В. Кульженко, 1913. 240 с.
12. Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського 100 років / ред.-упоряд. В. І. Рожок. Київ : Муз. Україна, 2013. 512 с.
13. Правила и программы музыкальной школы свободного художника Н. А. Тутковского. Киев: Лито-типография С. В. Кульженко, 1916. 16 с.

14. Рибаків М. О. Невідомі та маловідомі сторінки історії Києва. Київ : Кий, 1997. 374 с.
15. Сахно О. О. Школа М. А. Тутковського у музичному просторі Києва початку ХХ століття. *Культурно-мистецькі обрії'2017* : матеріали Міжнар. заочної наук.-теор. конф. (Київ, 24 листопада 2017 р.) / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. С. 220–222.
16. Тамилина І. Ю. Микола Тутковський. URL: <https://musician.ua/news/mikola-tutkovskii> (дата звернення 16.01.2021).
17. Театр и музыка. *Новости (Биржевая газета)*. 1881. № 114.
18. Тутковський Н. А. Руководство къ изучению гармоніи. Київ : Леон Идзиковский, 1905. 80 с.
19. Хурсина Ж. И. Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории (1917–1938). Київ : Муз. Україна, 1990. 131 с.
20. Чечотт В. Николай Аполлонович Тутковский (к 25-летнему юбилею музыкальной деятельности). *Киевская речь*. 1906. № 66. 28 октября.
21. Шамаєва К. І. Концертна діяльність піаністів у Києві в 20-ті роки ХХ століття. *Науково-методичні записки Київської консерваторії імені П. І. Чайковського* : Т. 2. Вип. 2. Київ, 1964. С. 32–37.
22. Шамаєва К. І. Концертне життя Києва в перші пореволюційні роки. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Київ : Муз. Україна, 1973. Вип. 8. С. 35–45.
23. Шамаєва К. И. Концертная жизнь Киева 1919–1932 годов. *Из прошлого советской музыкальной культуры*: сб. ст. Москва : Музыка, 1982. Вып. 3. С. 89–154.
24. Шамаєва К. І. З життя Київської консерваторії (1921 рік). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 55 : *Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України*. Київ, 2006. С. 204–213.

#### REFERENCES

1. Lashchenko, A. P. (ed.). (2004). *Akademiia muzychnoi elity Ukrainy: istoriia ta suchasnist. Do 90 richchia Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho* [Academy of the musical elite of Ukraine: history and modernity. To the 9<sup>th</sup> anniversary of Tchaikovsky Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music]. Muzychna Ukraina, Kyiv, 560 p. [in Ukrainian].
2. Gedz, O. P. (2019). *Tvorcha spadshchyna M. Tutkovskoho, M. Shypovycha, S. Drimtsova u stylovykh koordynatakh ukrainskoi muzychnoi kultury kintsia XIX — pershoi tretyny XX stolittia* [The creative heritage of M. Tutkovsky, M. Shipovich, S. Drimtsov in the stylistic coordinates of Ukrainian musical culture of the end of the 19<sup>th</sup> — the first third of the 20<sup>th</sup> century]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 24.00.01 Theory and history of culture. National Academy of Managers of Culture and Arts. Kyiv, 206 p. [in Ukrainian].
3. Domin, S. (2003). *Mykola Tutkovskiyi* [Mykola Tutkovskiyi]. In: *Ukrainskyi muzychnyi arkhiv. Dokumenty i materialy z istorii ukrainskoi muzychnoi kultury* [Ukrainian Music Archive. Documents and materials on the history of Ukrainian musical culture]. Issue 3. Muzychna Ukraina, Kyiv, pp. 144–152 [in Ukrainian].
4. Zilberman, YU. A. (2012). *Kyivske muzychne uchylshche. Narys diialnosti. 1868–1924 roky* [Kyiv School of Music. Outline of activity. 1868–1924 years]. Klyaksa, Kyiv, 479 p. [in Ukrainian].
5. Zinkevich, Ye. (2003). *Kontsert i park na krutoyare... Kiyev muzykal'nyy XIX — nachala XX st.* [Concert and park on the steep road... Kyiv musical XIX — early XX century]. *Dukh i litera*, Kyiv, 316 p. [in Russian].
6. Koreniuk, O. (1972). *Iz istorii muzykal'nogo obrazovaniya v Kiyeve XIX — nachala XX st.* [From the history of music education in Kyiv in the 19<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> century]. Kyiv, 30 p. [in Russian].

7. Kostrytsia, M., Mokrytskyi, H. (1991). *Komu ne spodobalys kraievydy Ukrainy (P. A. Tutkovskiyi)* [Repressed local history. Who did not like the landscapes of Ukraine (P. A. Tutkovskiyi)]. URL: <http://vodospad.com/book-61.html> (accessed: 3.09.2022) [in Ukrainian].
8. Kuzmin, M. (1972). *Zabuti storinky muzychnoho zhyttia Kyieva* [Forgotten pages of the musical life of Kyiv]. Muzychna Ukraina, Kyiv, 225 p. [in Ukrainian].
9. Kurkovskiy, H. (1967). *Pedahohy-pianisty Kyivskoi konservatorii (1913–1938)* [Pianists of the Kyiv Conservatory (1913–1938)]. In: *Ukrainske muzykoznavstvo* [Ukrainian musicology]. Issue 2. Kyiv, pp. 264–280 [in Ukrainian].
10. Marchuk, T. *Khorovomu tvoru podolianyina M. Tutkovskoho «Shche ne vmerla Ukraina» — 105 roktiv* [The choral piece by Podolyan M. Tutkovsky “Ukraine is not dead yet” is 105 years old]. URL: <https://library.vn.ua/news-and-events/novini/shhe-ne-vmerla-ukrainina> (accessed: 13.09.2022) [in Ukrainian].
11. Miklashevskiy, I. (1913). *Ocherk deyatel'nosti Kiyevskogo otdeleniya Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva (1863–1913)* [Essay on the activities of the Kyiv branch of the Imperial Russian Musical Society (1863–1913)]. Kiev: S. V. Kul'zhenko, 240 p. [in Russian].
12. Rozhok, V. (ed.). (2013). *Natsionalnii muzychnii akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho 100 roktiv* [National Music Academy of Ukraine named after 100 years of P. I. Tchaikovsky]. Muzychna Ukraina, Kyiv, 512 p. [in Ukrainian].
13. Tutkovskii, N. (1916). *Pravila i programmy muzykal'noy shkoly svobodnago khudozhnika N. A. Tutkovskogo* [Rules and programs of the music school of the free artist N. A. Tutkovsky]. S. V. Kul'zhenko, Kyiv, 16 p. [in Russian].
14. Rybakov, M. (1997). *Nevidomi ta malovidomi storinky istorii Kyieva* [Unknown and little-known pages of the history of Kyiv]. Kiy, Kyiv, 374 p. [in Ukrainian].
15. Sakhno, O. (2017). *Shkola M. A. Tutkovskoho u muzychnomu prostori Kyieva pochatku XX stolittia* [School of M. A. Tutkovsky in the musical space of Kyiv at the beginning of the 20<sup>th</sup> century]. In: *Kulturno-mystetski obrii'2017* [Cultural and artistic horizons'2017]: Materials of the International Correspondence Scientific and Theoretical. conf. Kyiv, November 24, 2017. National Academy of Culture and Arts Management. Kyiv, pp. 220–222 [in Ukrainian].
16. Tamulina, I. *Mykola Tutkovskiyi* [Mykola Tutkovskiyi]. URL: <https://musician.ua/news/mikola-tutkovskii> (accessed: 16.01.2021) [in Ukrainian].
17. Teatr i muzyka (1881). [Theater and Music]. In: *Novosti (Birzhevaya gazeta)* [News (Birzhevaya newspaper)]. No. 114 [in Russian].
18. Tutkovskiy, N. (1905). *Rukovodstvo k izucheniyu garmonii* [Guide to the study of harmony]. Leon Idzikovskii, Kyiv, 80 p. [in Russian].
19. Khursina, Zh. (1990). *Vydayushchiesya pedagogi-pianisty Kiyevskoy konservatorii (1917–1938)* [Outstanding pianists of the Kyiv Conservatory (1917–1938)]. Muzychna Ukraina, Kyiv, 131 p. [in Russian].
20. Chechott, V. (1906). *Nikolay Apollonovich Tutkovskiy (k 25-letnemu yubileyu muzykal'noy deyatel'nosti)* [Nikolai Apollonovich Tutkovsky (on the 25<sup>th</sup> anniversary of his musical activity)]. In: *Kiyevskaya rech [Kyiv speech]*. No. 66. October 28 [in Russian].
21. Shamaeva, K. (1964). *Kontsertna diialnist pianistiv u Kyievi v 20-ti roky XX stolittia* [Concert activity of pianists in Kyiv in the 20<sup>s</sup> of the 20<sup>th</sup> century]. In: *Naukovo-metodychni zapysky Kyivskoi konservatorii imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific and methodological notes of the Kyiv Conservatory named after P. I. Tchaikovsky]. Vol. 2. Issue 2. Kyiv, pp. 32–37 [in Ukrainian].
22. Shamaeva, K. (1973). *Kontsertne zhyttia Kyieva v pershi porevoliutsiini roky* [Concert life of Kyiv in the first post-revolutionary years]. In: *Ukrainske muzykoznavstvo* [Ukrainian Musicology]: Scientific method. collection. Issue 8. Kyiv, pp. 35–45 [in Ukrainian].

23. Shamaeva, K. (1982). *Kontsertnaya zhizn' Kiyeva 1919–1932 godov* [Concert life of Kyiv 1919–1932]. In: *Iz proshlogo sovetskoy muzykal'noy kul'tury: sb. statey* [From the past of Soviet musical culture: Sat. articles]. Issue 3. Moscow, pp. 89–154 [in Russian].

24. Shamaeva, K. (2006). *Z zhyttia Kyivskoi konservatorii (1921 rik)* [From the life of the Kyiv Conservatory (1921)]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 55: *Malovidomi ta zabuti storinky muzychnoi istorii Ukrainy*. [Few houses and forgotten sides of the musical history of Ukraine]. Kyiv, pp. 204–213 [in Ukrainian].

### VALENTYNA REDYA

**Redya, Valentyna** — Doctor of Art Criticism, Professor, Department of World Music History at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4754-2371>

[redya.valentina@gmail.com](mailto:redya.valentina@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276552>

### MYKOLA TUTKOVSKY: POLYPHONY OF ARTISTIC ROLES

**Relevance of the study.** The proposed research is determined by the realities of the musical society, they are characterized by the active inclusion of collective listening acceptance in the creation of modern musical projects. The lack of a musicological base determined the strategy of understanding the process of communication in music in the perspective of the achievements in the current communication theory. The ideas of the theory of communication developed by American and Canadian scientists Marshall McLuhan, Harold Innis, and John Durham Peters became the theoretical support of the presented considerations. Communicative strategies of the Socratic-dialogic and evangelical-dispersive type receive scientific approval in the research in the musical and communicative sphere.

**Main objective of the study** is to substantiate of the hypothesis about the nature of musical communication as an act of collective (composer, performer, listener) sound-intonation intentionality, where the creativity or passivity of the reaction of the collective listener directly depends on the performance creativity. The discursive understanding of the role of the collective listener in music is carried out using the complex **methodology** of scientific knowledge, which combines the methods of theoretical generalization, discourse analysis, comparative studies and empirical observations.

**Results.** For the first time, the definition of musical communication is formulated as a process that unites its participants with the desire (conscious or not) of spiritual development by immersion in acts of musical and intonation creation. Emphasis is placed on the function of individual intentionality of the musical and performing component in communicative processes. The author's definition of an individual musical and performance style as a system of expressive means corresponding to the specificity of the performer's musical worldview has been spread. This system, while maintaining its integrity, functions as a supporting factor for the re-intonation of various compositional styles and a guarantor of auditory co-intonation in musical communication processes. Empirical testing of the theoretical generalizations presented in the proposed research is based on the personal professional experience of the author.

**Keywords:** cultural activities, musical environment in Kyiv, musical school of Mykola Tutkovsky, performer, lecturer, teacher, concert organizer, composer, romantic tradition.



UDK 78.036:78.072:78.071.1](477+100)"18/19"(045)  
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276554>

**BATSTONE L.**

**Leah Batstone** – PhD. in Musicology, Rewire Marie Skłodowska Curie Action Co-Fund Postdoctoral Fellow Institute for East European History, University of Vienna (Austria)

ORCID ID: <https://orcid.org/000-0002-9670-2212>

[leah.batstone@univie.ac.at](mailto:leah.batstone@univie.ac.at)

© Leah Batstone, 2023

## **“EVERY KIND OF ART BEGAN TO FLOURISH”: UKRAINIAN MUSIC IN THE MODERNIST CONTEXT**

Although Ukrainian musical modernism has yet to receive the scholarly attention it deserves, composers living in Lviv, Kyiv and Kharkiv between 1917 and 1937 produced an abundance of compelling music. Not only is this rich body of work relatively unexplored in terms of its individual contributions to 20<sup>th</sup> century compositional movements such as impressionism in the works of Vasyl Barvinsky and Mykola Roslavets; expressionism in the works of Borys Liatoshynsky, Jozef Koffler, Mykola Roslavets and Stefania Turkevych; folklorism in the music of Levko Revutsky, Boris Liatoshynsky, Vasyl Barvinsky and Pylyp Kozytsky; and dodecaphony in compositions by Jozef Koffler and Yefim Holyshev, but taken as a whole, the diversity of new aesthetics and styles in which Ukrainian composers engaged reveals a unique openness to all forms of experimentation. Just as modernist movements in the western centers of Vienna, Berlin, Paris, and New York were shaped by local audiences and aesthetics, the Ukrainian impulse to engage with every revolutionary compositional movement while reclaiming a suppressed national past generated its own distinct musical identity. These tendencies towards both diverse experimentation and the re-generation of folk culture have already been identified by scholars of visual art, literature, and theater, and characterize much of the existing literature on Ukrainian modernism. The addition of musical case studies to this narrative of the Ukrainian modern period fills an important lacuna in both Ukrainian cultural and musical history.

**Keywords:** Ukrainian modernism, music history, impressionism, expressionism, atonality, folklorism.

**Introduction.** Modernism, even in a limited musical sense, is a mammoth and unwieldy concept that includes multiple, sometimes contradictory, styles and approaches. Broadly defined by a break with compositional tradition and experimentation with new modes of musical production, musical modernism includes movements as diverse as impressionism, expressionism, primitivism, neoclassicism, futurism, atonalism, and serialism. Some of these were clear rejections of all preceding conventions, including harmony, form, and genre, while others were defined by a reliance on and dialogue with historic traditions. Arnold Schoenberg's identification with the musical conventions of previous centuries as leader of the “Second” Viennese School, as well as movements such as neoclassicism and primitivism that sought a return to purer, simpler sources are two examples of the latter. According to Carol J. Oja, modernism's only stable principle was “iconoclastic, irreverent innovation, sometimes irreconcilable with the historic traditions that preceded

it” [Oja, 2000, p. 4]. What makes musical modernism in Ukraine distinctive in the midst of these various approaches is the ways in which it engaged nearly all of them. As filmmaker Grigory Kozintsev’s titular quotation about his youth in Kyiv implies, Ukrainian composition uniquely engaged the wide variety of styles that defined modernist experimentation [Grigori, 1973, p. 90].

While scholars of art history and literature have produced numerous works concerning Ukrainian modernism, music has been largely overlooked. Many of Ukraine’s modernist composers have been absorbed into histories of Russian avant-garde composition in the early 20<sup>th</sup> century or forgotten entirely from the global modern canon, itself oriented principally towards the centers of Vienna, Berlin, Paris, and New York. Yet a study of Ukrainian compositions during the modernist period—defined for the purpose of this article as 1917 to 1937—shows experimentation with nearly every model of revolutionary composition in combination with an interest in authentic, largely Ukrainian, folkloric traditions. This rich musical output merits a study that brings this variety together as part of a singular tradition, positioning Ukrainian art music in relationship to Western modernist trends while adumbrating its cultural products.

Given the current cultural discourse concerning Ukraine following Russia’s full-scale invasion on February 24, 2022, an understanding of how Ukraine’s contributions to the global musical avant-garde, especially in relationship to the trends of Western Europe and North America, is particularly urgent. The narratives told about cultural products, while they may seem—and are often even purported—to be separate from political histories, have deep ties to a nation’s political identity. The fiction that Ukraine, like much of Eastern Europe, has only created cultural products under the influence of “great Russian culture” has had damaging effects for contemporary political discussions, including those surrounding the current war. By beginning to construct an understanding of the facets of Ukrainian musical production in the period between the start of the Russian Revolution and the Great Purge, musicological discourse can contribute to an urgent reevaluation of Ukraine’s cultural, and by extension political, sovereignty.

**The purpose of the study** is to provide an analytical overview of the wide variety of styles used by Ukrainian composers in the period of modernism, to determine the unique characteristics of musical modernism in Ukraine, and to propose a system of criteria by which composers of this period belonging to Ukrainian and other cultures can be compared.

### **Research results.**

#### ***Musical Modernisms***

The subject of modernism within music studies has been well-trodden. Countless books and articles have explored its various incarnations, often as an impetus with specific relationships to cultural centers. In the West, these have been concentrated on Paris, Berlin, Vienna, and New York, each with their own combination of approaches to modernism’s reevaluation of the past. Some of the most important studies of Western musical modernism include Walter Frisch’s *German Modernism: Music and the Arts*, Barbara L. Kelly’s *Music and Ultra-Modernism in France: A Fragile Consensus, 1913–1939*, and Carol Oja’s *Making Music Modern: New York in the 1920s*. Each of these offers an exploration of modernist music in the aforementioned centers and provides an important backdrop for the activities of composers working in the period within Ukraine.

Expanding beyond the basic modernist narrative that musical language increasingly advanced from growing chromaticism to atonality, gradually moving away from conventions of the past, Frisch explores the subtle developments of an ambivalent modernism of

the late 19<sup>th</sup> century German-speaking world. A “realistic” orientation to artistic representation positioned itself in opposition to the idealism of the Romantic era it followed, while simultaneously relying on the past to stimulate new sounds, forms, and genres. Musical works such as the late operas of Richard Wagner, the irony-laden symphonies of Gustav Mahler, the operatic collaborations of Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal, the historicist works of Hans Pfitzner, Max Reger, and Federico Busoni illustrated these facets of modernism that proliferated in Vienna and Berlin. Viennese modernism more specifically culminated with the atonal experiments and eventual serialist compositions of the Second Viennese School that dominated the decade from 1910 to 1920. The intensity of their break with preceding conventions led Karol Szymanowski to argue that Schoenberg was the only composer to truly “cross the Rubicon” into modernity [Szymanowski, 1958, p. 118].

Kelly begins her book on modernism in France by recounting a momentous concert in Paris featuring works inspired by Schoenberg's *Pierrot Lunaire* before detailing the divergences French modernism would take from its Viennese counterpart. In France, early modernist tendencies appeared in the impressionist and symbolist works of composers such as Vincent D'Indy and Claude Debussy, who would inspire a wave of “*debussyste* imitation”. Debussy's stature in the French composing world also challenged younger generations of composers to innovate, producing new styles. These included academic compositions heavily influenced by intersections with popular music, as in the works of Darius Milhaud, as well as a neoclassicism of Les Six, particularly Erik Satie. Paris was also home to Sergei Diaghilev's *Ballets Russes* and was therefore the birthplace of Igor Stravinsky's primitivist compositions. Alex Ross has positioned the two modernisms of Vienna and Paris vis-a-vis one another, writing, “The Parisians [e.g., Debussy, Satie, Stravinsky] were moving into the brightly lit world of daily life. The Viennese [e.g., Schoenberg, Webern, Berg] went in the opposite direction, illuminating the terrible depths with their holy torches” [Ross, 2008, p. 49].

On the other side of the Atlantic Ocean, composers and musicians in New York City were developing their own brand of modernism and Oja emphasizes in particular the mingling of popular musics and the concert sphere [Oja, 2000, p. 5]. More than imitating or borrowing motives and harmonic language from popular music, American composers in the 1920s absorbed the local influences of jazz alongside tonal experimentation and revaluations of formal and generic conventions. Experimentalism in American musical composition also lent itself to the development of extended performance techniques, as well as the creation of new instruments.

While Lviv, Kyiv, and Kharkiv are not often discussed in the same breath with the modernist scenes of Vienna, Paris, and New York, composers in these Ukrainian cities nonetheless share a particular array of approaches to composition. As the following overview will show, Ukrainian musical modernism offers its own combination of aesthetic tendencies that created a unique oeuvre.

### ***Music in Ukraine, 1917–1937***

In the opening chapter of her edited volume concerning modernism in Kyiv, Irena R. Makaryk writes, “Sharply differing from its Western European variants, the nature of Ukrainian modernism may be summed up in a phrase: jubilant experimentation” [Makaryk, 2010, p. 16]. Makaryk's characterization has two equally important components. The first is the idea of jubilation; the author draws specific attention to the ways in which Western European modernism, deeply impacted by the First World War, was shaped by an often-tragic outlook in the wake of rapid changes to society. By contrast, “the Ukrainian

[modernist] scene — despite grave privations and extreme social duress—speaks a language of joy” [Makaryk, 2010, p. 12]. The second part of Makaryk’s definition is the idea of unbounded experimentation, a theme further explored by Myroslav Shkandrij. In his essay, “Politics and the Ukrainian Avant-garde,” Shkandrij observes that during the crucial years between 1917 and 1928, Ukrainian writers were unusual among the broader Soviet community for borrowing freely from a variety of currents in order to explore new cultural and artistic vistas. No doubt the unrestrained impulse to experiment is itself a side effect of jubilation — manic creativity stimulated by liberation rather than by destruction.

As in other spheres of Ukrainian culture, all of the currents of musical modernism — impressionism, expressionism, neoclassicism, atonality, futurism, and the influence of folk and popular music — swirled together in Ukrainian compositional spheres, bound by a shared revolutionary drive. It was, of course, common for different composers to experiment with different stylistic movements, falling under one of the preceding “-isms,” but several composers also composed across a variety of stylistic trends, making significant contributions to multiple movements.

Many modernist Ukrainian composers were drawn to the impressionist aesthetic pioneered by Claude Debussy. The composer famously produced two collections of Preludes in 1910 and 1913, laying a generational claim to the genre previously pioneered by J. S. Bach and Frederic Chopin. The influence of these works can be seen in the early compositions of nearly every significant Ukrainian composer of the period. In Lviv, Vasyl Barvinsky composed his collection of Five Preludes, op. 8 (1908), sometimes purported to be the first piano preludes written in Ukraine, as well as his Prelude in G major (1918). Members of Kyiv’s composing community also wrote preludes. Levko Revutsky composed Three Preludes, op. 4 (1914), Two Preludes, op. 7 (1918, 1921). Borys Liatoshynsky also composed several preludes, beginning with his Prelude in G minor from 1914 and Elegy Prelude written in 1920. Mykola Roslavets composed his first Prelude in 1915, but also produced more examples of the genre during his time in Kharkiv between 1920 and 1923. Mykhailo Verykivsky and Pylyp Kozysky contributed to the genre as well.

Among these Ukrainian examples, Barvinsky’s Preludes are especially evocative of the Debussyist impressionism. The first of the Five Preludes, a theme and variations, opens with a slow and contemplative melody, doubled at the octave to create characteristic open harmonies. The subsequent iterations of the theme evoke atmospheric extramusical sounds, such as the imitation of church bells in the third variation. The fourth prelude (*Andante religioso*) also sets its reflective melody to open harmonies that create a benedictive sound suggestive of choral singing. Impressionism’s influence on Ukrainian composers extended beyond the genre of piano preludes, and a compelling continuity can be found between Debussy’s famous *Nocturnes* for orchestra and Roslavets’ *Nocturne* for oboe, harp, two violas, and cello, from 1913. Roslavets’ chamber work strongly recalls the washes of harmony found throughout Debussy’s compositions, including affective instrumentation, the use of playful sequences, and a wandering harmonic structure.

Many of the same composers, however, who experimented with the impressionist style pioneered in Paris were also drawn towards the expressionism of German-speaking centers, Vienna and Berlin. The impulse to reject the “harmonious, affirmative element of art” [Adorno, 2009, 275]<sup>1</sup>, to question the conventions of art music composition, and de-

---

<sup>1</sup> I am using Theodor Adorno’s definition of expression from *Night Music: Essays on Music 1928–1962* (London: Seagull, 2009), pp. 275-276.

stabilize audience expectations through expanding dissonance, was equally prevalent in the works of Ukrainian modernists.

Some of the best examples of Ukrainian expressionist compositions are vocal works, including the art songs of Stefania Turkevych and the romances of Borys Liatoshynsky. Turkevych studied not only with Barvinsky in Lviv, but also with Guido Alder and Joseph Marx in Vienna and Arnold Schoenberg and Franz Schreker in Berlin. Given her pedigree, the influence of the Germanic expressionism on her compositions is no surprise. Her art songs mostly set Ukrainian poetry by her contemporaries concerning a range of subjects including symbolic scenes from nature, imagery from Ukrainian culture and history, and tales of love and heartbreak. Their musical settings often play with harmony in destabilizing ways, evoking sonic environments similar to those found in Schoenberg's late tonal song cycle, *Book of Hanging Gardens*.

Liatoshynsky's Romances, op. 8 from 1921 provide a particularly rich example of Ukrainian engagement with the expressionist movement. Composed for low voice, string quartet, clarinet, horn, and harp, the instrumentation of the Romances imitates the unusual chamber assemblages of Arnold Schoenberg's *Pierrot Lunaire*. This coherence is unlikely to have been accidental given that the composer wrote the work for Universal Editions, with both the original Russian text of Konstantin Balmont, as well as a German translation provided by Oswald Burghardt, a Ukrainian-German writer and translator also known by the pen name Yuri Klen. The melodic contour of the voice part aligns in particularly interesting ways with the German text (high notes corresponding to words invoking height, for example), suggesting that not only was the piece conceived under the aesthetic influence of German expressionism, but perhaps with the German text in mind<sup>1</sup>.

Jozef Koffler was also attracted to the ideas and aesthetics of the German expressionist composers. While Koffler spent most of his professional career in Lviv, he studied in Vienna from 1914 to 1923, where he befriended Alban Berg. (This period was interrupted by two years of military service during World War I). He also exchanged several letters with Arnold Schoenberg personally and some of their correspondence is held in the archives of the Arnold Schoenberg Center in Vienna. Although many of his works have been lost, among those that survive is the String Trio, op.10. Written in 1929, the three movement chamber piece blends neo-Classicism through largely conventional movement structures with an expressionist tonal instability. This neo-classical approach may itself have been related to Koffler's admiration for Schoenberg, given the latter's well-documented engagement with conventional genres and forms. Koffler's trio gained international attention when it was recognized by the International Society for Contemporary Music and was performed at their 9<sup>th</sup> festival in Oxford in 1931.

Roslavets too utilized elements of expressionist composition. His 1928 symphonic poem, *Komsomoliya*, was one of the last works composed before he went into exile in Tashkent. What might appear on the surface to be a propaganda piece designed to attract young people to the Komsomols, is in fact one of Roslavets' most complex and modernist works. The single-movement piece for orchestra and choir is an avant-garde combination of a huge late Romantic orchestral apparatus, accompanied by wordless choral layers, a surging brass-driven cacophony that is largely an uneasy ride, only approaching a semi-triumphant conclusion in the piece's final minutes. The entire work pulses with a mecha-

---

<sup>1</sup> I am very grateful to Tetiana Homon for access to the manuscript of these pieces and for the discovery of the German translation.

nist energy that seems to glorify the industrial age, while simultaneously invoking the cry of the masses.

Giving voice to “the people” also appeared in modernist compositions through other, more traditional forms. Ukrainian folk music, in particular, acted as a source not only for arrangements, like those of Mykola Lysenko and Mykola Leontovych, but reimagined within the borders of academic compositional language. Pylyp Kozytsky’s *Variations on Kupala Themes for String Quartet* (1925) combined Ukrainian folk traditions with established art music conventions. The cycle of variations is based on the folk melody “Oy na Ivana, na Kupala,” which undergoes six variations including as a march, lullaby, and prelude and fugue to form a classical suite. Written in 1926, in the middle of the composer’s atonal period, Liatoshynsky’s *Overture on Ukrainian Themes*, op. 20, dedicated to Pylyp Kozytsky, also uses Ukrainian folk themes as the basis of a dramatic symphonic poem displaying Liatoshynsky’s virtuosic knowledge of orchestration. Koffler, too, wrote pieces inspired by folklorism. Born to an ethnically Polish father and a Jewish mother, these works were often inspired by Polish folk music (though he also wrote his *Ukrainian Sketches* in 1941), and combined folk melodies with more expressionistic composing traits. His *40 polskich pieśni ludowych* [40 Polish Folksongs] (1925) range broadly in style, sublimating influences from Rachmaninoff, Debussy, and Bartok, and including “traditional major-minor harmonies, whole-tone modality, and sharp dissonant sonorities” [Gołąb, 2003].

In addition to compositions that indicated the use of folk material in their titles, composers further utilized folk motives, techniques, and sonic signifiers as unannounced source material within standard genres. Barvinsky’s *Five Preludes*, discussed above, also integrate elements of Ukrainian folk music, such as the third prelude’s stylized *kolomyika* [Soyfer, 2018, p. 148]. Given the composer’s established interest in folk sources, other elements of the preludes can also be connected with specific Ukrainian traditions. For example, the second prelude’s pastoral signifiers might be tied to the Ukrainian landscape and therefore its imitation of pipes to the Ukrainian *sopilka*, while the choral texture of the fourth prelude can be connected specifically with Ukrainian folk choral singing through its use of the natural seventh in minor, common in Ukrainian folk songs [Soyfer, 2018, p. 152].

Among the most important fusions of symphonic and folkloric materials during the modernist period is Revutsky’s *Symphony No. 2*. The foundation of the work is based almost entirely on a collection of folk motives and themes collected by the composer himself, his brother the ethnographer Dmytro Revutsky, and ethnomusicologists Klyment Kvitka and Mykola Kolessa. While utilizing melodic and motivic material taken almost exclusively from Ukrainian folk singing traditions, the composer’s four-movement symphony is otherwise constructed according to art music conventions. The themes interact with one another largely within the established formal structures of the symphonic tradition including *sonata-allegro* and *rondo* forms.

While on the one hand, looking to folk traditions for compositional material, Ukrainian composers also looked beyond the existing approaches towards entirely new and revolutionary ways of thinking about and composing music. Like many early twentieth-century composers, Ukrainian composers also felt that the traditional harmonic system had reached its full potential. Roslavets’ compositions increasingly tended towards the use of “synthetic chords” as a replacement for traditional tonality. In his autobiographical essay, the composer wrote that “certain independent, self-sufficient sound complexes, ‘synthetic chords,’” served as the basis for his compositions’ entire harmonic scheme. “In the composition’s overall constructive scheme, these ‘synthetic chords,’ which included six to

eight or more sounds, from which the majority of chords that exist in the old harmonic system are easily constructed, were obviously supposed to play not only an external, sound-color role but also an internal role, as substitutes for *tonality*.” From 1919 onwards, the composer fully realized his “new system of tonal organization,” which he predicted would replace traditional harmonic language<sup>1</sup>.

Kharkiv native and Kyiv Conservatory professor Boleslav Yavorsky also pioneered new theories of rhythmic structures and tonality. In particular, Yavorsky’s “theory of modal rhythm,” in which he made the case for multiple modalities beyond the major-minor dialogic that serves as the backbone of western music, was tremendously influential. Yavorsky’s resulting system of “symmetrical scales,” which predated Messiaen’s “modes of limited transposition” by more than forty years,<sup>2</sup> were used by Yavorsky’s students and members of the modernist generation, Mykhailo Verykivsky and Pylyp Kozytsky. [Turchyn, 2010, p.327] (Verykivsky would go on to create his own harmonic system between the 1940s and 1960s based on studies of micro-harmony [Leonenko, 2010, p. 350]).

Koffler began using strict dodecaphonic composing techniques as early as 1926 with his composition *Musique de ballet* for piano, op. 7. The composer did not just employ the basic principle of dodecaphony but he, like members of the Second Viennese School, experimented with various permutations, and systems of symmetry. According to Maciej Gołąb, he applied a strenuous serial syntax to his pieces including through complex schematic matrices not even found in the works of Schoenberg [Gołąb, 2003].

Perhaps the earliest Ukrainian experiments with dodecaphony reside in the compositions of Yefim Holyshev, a pupil of Leopold Auer. The composer experimented with twelve-tone complexes (Zwölftondauer-Komplexe) which can be seen in his only surviving composition, his String Trio. The composer used intervals in palindromic rows and applied the concept of serialism to rhythmic durations. The trio was published in Berlin in 1925 but was written possibly as early as 1914, leading German scholar Detlef Gojowy to argue that the experiments of Ukrainian composers pre-dated much of the avant-garde trends of 20<sup>th</sup> century<sup>3</sup>.

Ukrainian composers were also interested in popular musics and allowed sounds and techniques from jazz and the world of the theater to influence their musical compositions. In Antin Rudnytsky’s expressionist Piano Sonata op. 10 (1931), built on melodies from songs of the Legion of Ukrainian Sich Riflemen, one researcher also heard the influence of stride piano.<sup>4</sup> Kharkiv native Josef Schillinger, whose own compositions were dictated by a strict system of composition based on mathematical relationships, was responsible for organizing the first jazz band concert in the Soviet Union. Although his Five Pieces, op. 12, written in 1923 show an early application of his Schillinger System, its harmonies and syncopated rhythms might belie the influence of the genre he championed. As in other parts of Europe and North America, composers crossed generic borders in the early 20<sup>th</sup> century, often composing for both academic and popular audiences. Many modernist composers wrote music for Les Kurbas’ Berezhil theater, including Anatoly Butsky, Mykhailo Verykivsky, Pylyp Kozytsky, and Yuli Meitus. Verykivsky, Kozytsky and Meitus went on to apply these experiences to the composition of contemporary opera in Ukraine.

---

<sup>1</sup> See translation of this essay in [McKnight, 1994, pp. 244–250].

<sup>2</sup> See [Kholopov, 1971].

<sup>3</sup> See [Detlef Gojowy, 2001].

<sup>4</sup> See analysis by S. Vais [Vais, 1998].

In discussing the influence of the period's dual revolutions of national and socialism, Shkandrij defines Ukrainian modernism as an "Oedipal rejection of and, simultaneously, dependence on links with the past ... The allure of the politically denied and forbidden also attached to the repressed national past, which could therefore be incorporated into an avant-gardist fusion of high and folk art, ancient and modern." [Shkandrij, 2010, p.234] In the realm of visual art, scholars including Myroslava Mudrak have shown not only the diversity of aesthetics produced by visual artists during the modernist period but the ways in which experimentation with various styles from symbolism to futurism were intertwined with indigenous handicrafts<sup>1</sup>. This multiplicity is also found in the world of the theater. Osip Mandelshtam reported that Kurbas's Berezil "tries in the shortest possible time to give examples of the most varied genres, to outline all the possibilities, to master all the forms ... [it] is not a single theatre, but one where several tendencies are in contest" [Hirniak, 1982, p. 225].

As figures such as Kazimir Malevich, Sonya Delauney, and Alexander [Oleksandr] Archipenko demonstrate, Ukrainian modernists shaped not only artistic production in Ukraine but in other centers where they found themselves. In the United States in particular, musicians from Ukraine had a significant, though still largely unknown, influence on the "American sound." In 1928, Schillinger emigrated to the United States, where he became the teacher of nearly an entire generation of American musicians including George Gershwin, Benny Goodman, Glenn Miller, and American experimentalist Henry Cowell. Among his students in New York was also composer and songwriter Vernon Duke, another immigrant from Ukraine. Born Volodymyr Dukelsky, Duke grew up in Kyiv and attended the Kyiv Conservatory where he was a classmate of Liatoshynsky and studied with Boleslav Yavorsky. Duke's own influence on American music is notable, particularly his contributions to Broadway as the composer of several hit songs, including "April in Paris" and "Autumn in New York", and the musical *Cabin in the Sky*, choreographed by the "father of American ballet" George Balanchine and performed by an all-African-American cast. The Ukrainian modernist embrace of unrestrained experimentation likely allowed these artists not only to be successful in foreign artistic centers but to exercise some influence on their products.

**Conclusions.** The composers discussed here who have previously appeared as part of the musical histories of groups beyond Ukraine are usually not adequately considered. In particular, the assimilation of many of Ukraine's modernist composers who held positions or studied in Russia into Russian narratives of music history fails to present these composers in their full complexity, forcing them instead to fill one-dimensional roles, such as Roslavets' sobriquet "the Russian Schoenberg." By removing them from the Ukrainian context in which they worked, an understanding and appreciation of their multifaceted compositional approach and influences is lost. Indeed, it is part of their identity as members of the multifaceted, jubilantly experimental Ukrainian modernism that allows us to take full stock of their contributions across genres and styles.

Ukrainian musical modernism still needs to be well-defined in musicological scholarship. The brief overview of Ukrainian composers and compositional trends presented here offers some starting points for further study. Not only does this cursory look at

---

<sup>1</sup> See for example: Myroslava Mudrak *Incidental Modernism: Episodes of Symbolism in Modern Ukrainian Art*. *Harvard Ukrainian Studies* 36, no. 3-4 (2019): 307-49; Jean-Clade Marcadé "Kyiv: The Capital of Modernity at the Turn of the Twentieth Century," *Harvard Ukrainian Studies* 36, no. 3-4 (2019), pp. 275-305.



Ukrainian composers and trends indicate a musical corollary to the modernist tendencies present in other spheres of Ukrainian culture, but it makes a case for further musicological study of the region as home to a unique diversity of experimentation that had important influences reaching far beyond the borders of Ukraine.

#### BIBLIOGRAPHY

1. Вайс С. Антін Руднитський — український музикант в Берліні 1920–30-х років. *Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення: матеріали міжнародного симпозиуму*. Київ, 1998. С. 174–188.
2. Гірняк Й. Спомини. Нью-Йорк: Сучасність. 1982. 487 с.
3. Гойові Д. Українські корені світового авангарду. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2001. Вип. 17. С. 82–110.
4. Соїфер Н. «Золотий перетин» в Прелюдіях для фортепіано оп. 8, № 1–4 В. Барвінського. *Українська Музика*. 2018. № 4. С. 138–156.
5. Холопов Ю. Симметричные лады в теоретических системах. Яворского и Мессиа-на. *Музыка и современность*. Москва, 1971. Вып. 7. С. 247–293.
6. Frisch W. *German Modernism: Music and the Arts*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005. 332 p.
7. Gołąb Maciej. Józef Koffler: The First Polish Composer of Twelve-Tone Music. *Polish Music Journal*. 2003. Vol. 6, no. 1. URL: <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol6no1/jozef-koffler> (accessed 15.02.2023).
8. Grigori M. A Child of the Revolution. *Cinema in Revolution: The Heroic Era of the Soviet Film*. London: Secker and Warburg; New York: Da Capo Press, 1973. 212 p.
9. Kelly B. *Music and Ultra-Modernism in France: A Fragile Consensus, 1913–1939*. Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press, 2013. 257 p.
10. Leonenko Y. “Music in the Theatre of Les Kurbas.” *Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation*. Toronto: University of Toronto Press, 2010, pp. 343–358.
11. Makaryk I. Introduction: Reconnecting Modernisms. *Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation*. Toronto: University of Toronto Press, 2010, pp. 3–12.
12. Marcadé J. Kyiv: The Capital of Modernity at the Turn of the Twentieth Century. *Harvard Ukrainian Studies*. 2019. Vol. 36, No. 3–4, pp. 275–305.
13. McKnight C. Nikolai Roslavets: Music and revolution. Dissertation for gaining the degree of Doctor of Philosophy at Cornell University. Ithaca, New York, 1994. 281 p.
14. Mudrak M. Incidental Modernism: Episodes of Symbolism in Modern Ukrainian Art. *Harvard Ukrainian Studies*. 2019. Vol. 36, No. 3–4, pp. 307–349.
15. Oja C. *Making Music Modern: New York in the 1920s*. New York: Oxford University Press, 2000. 512 p.
16. Ross A. *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008. 640 p.
17. Shkandrij M. “Politics and the Ukrainian Avant-Garde.” *Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation*. Toronto: University of Toronto Press, 2010, pp. 219–241.
18. Szymanowski Karol. W sprawie muzyki współczesnej. *Z Pism*. 1958. № 6, С. 107–118.
19. Turchyn-Duvirak D. “Kyiv, the 1920s and Modernism in Music”. *Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation*. Toronto: University of Toronto Press, 2010, pp. 322–341.

## REFERENCES

1. Vais, S. (1998). *Antin Rudnytskyi – ukrainskyi muzykant v Berlini 1920-30kh rokiv*. [Antin Rudnytsky — A Ukrainian musician in Berlin during the 1920s and 30s]. In: *Ukrainsko-nimetski muzychni zviazky mynuloho i sohodennia* [Ukrainian-German musical connections of the past and present]. Kyiv, pp. 174–188 [in Ukrainian].
2. Hirniak, I. (1982). *Spomyny* [Memories]. Suchasnist, New York, 487 p. [in Ukrainian].
3. Gojowy, D. (2001). «Ukrainski koreni svitovoho avanhardu» [The Ukrainian Roots of the World's Avant-garde]. In: *Naukovyi Visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. Tchaikovsky]. Vol. 17, pp. 82–110 [in Ukrainian].
4. Soyfer N. (2018). «Zoloty Peretyn» v *Preliudiakh dlia Fortepiano op. 8, No 1–4 V. Barvinskoho* [“The Golden Section” in the Piano Preludes, op. 8, No. 1–4 of Vasyl Barvinsky]. In: *Ukrainska Muzyka* [Ukrainian music]. Vol. 30, Issue 4, pp. 138–156 [in Ukrainian].
5. Kholopov, Yu. (1971). *Simmetrichniye ladi v teoreticheskikh sistemakh Yavorskogo i Messiana* [Symmetrical harmonies in the theoretical systems of Yavorsky and Messiaen]. In: *Muzika i sovremennost'* [Music and modernity]. Moscow, Vol. 7, pp. 247–293 [in Russian].
6. Frisch, Walter. (2005). *German Modernism: Music and the Arts*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 332 p. [in English].
7. Gołąb, Maciej. (2003). Józef Koffler: The First Polish Composer of Twelve-Tone Music. In: *Polish Music Journal*. Vol. 6, Issue 1. URL: <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol6no1/jozef-koffler/> (accessed 15.02.2023) [in English].
8. Grigori, M. (1973). A Child of the Revolution. *Cinema in Revolution: The Heroic Era of the Soviet Film*. London: Da Capo Press. 212 p. [in English].
9. Kelly, Barbara L. (2013). *Music and Ultra-Modernism in France. A Fragile Consensus, 1913–1939*. Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press. 257 p. [in English].
10. Leonenko, Ya. (2010). Music in the Theatre of Les Kurbas. *Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation*. University of Toronto Press, Toronto, pp. 343–358. [in English].
11. Makaryk, I. (2010). Introduction: Reconnecting Modernisms. In: *Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation*. University of Toronto Press, Toronto, pp. 3–12 [in English].
12. Marcadé, J. (2019). *Kyiv: The Capital of Modernity at the Turn of the Twentieth Century*. In: *Harvard Ukrainian Studies*. Vol. 36, Issue 3-4, pp. 275–305 [in English].
13. McKnight, C. (1994). *Nikolai Roslavets: Music and revolution*. Dissertation for gaining the degree of Doctor of Philosophy at Cornell University. Ithaca, New York. 281 p. [in English].
14. Mudrak, M. (2019). *Incidental Modernism: Episodes of Symbolism in Modern Ukrainian Art*. In: *Harvard Ukrainian Studies*. Vol. 36, Issue 3–4, pp. 307–349 [in English].
15. Oja, C. (2000). *Making Music Modern: New York in the 1920s*. Oxford University Press, New York, 512 p. [in English].
16. Ross, Alex. (2008). *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century*. Farrar, Straus and Giroux, New York, 640 p. [in English].
17. Shkandrij, M. (2010). Politics and the Ukrainian Avant-Garde. *Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation*. University of Toronto Press, Toronto, pp. 219–241. [in English].
18. Szymanowski, Karol. (1958). "W sprawie 'muzyki współczesnej,'" [On Contemporary Music]. In: *Z Pism*, № 6, pp. 107–118. [in Polish].
19. Turchyn-Duvirak, D. (2010). *Kyiv, the 1920s and Modernism in Music. Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation*. University of Toronto Press, Toronto, pp. 322–341 [in English].

## **ЛІЯ БЕТСТОУН**

**Бетстоун, Лія** — доктор філософії з музикології, учасник програми фінансування досліджень вчених Марі Складовської-Кюрі Екшн, постдокторант, Інститут історії Східної Європи, Віденський університет (Австрія).

ORCID ID: <https://orcid.org/000-0002-9670-2212>

[leah.batstone@univie.ac.at](mailto:leah.batstone@univie.ac.at)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276554>

### **«ВСЯКЕ МИСТЕЦТВО ПОЧАЛО РОЗКВІТАТИ»: УКРАЇНСЬКА МУЗИКА В МОДЕРНІСТСЬКОМУ КОНТЕКСТІ**

**Актуальність дослідження.** Український музичний модернізм на сьогодні не отримав належної наукової уваги, на яку він безперечно заслуговує. Композитори, які жили у Львові, Києві та Харкові між 1917 і 1937 роками, створили велику кількість переконливої новітньої музики. Їхня творчість у річищі музичного модернізму виявляє відкритість до різноманітних нових форм композиції та активної взаємодії між суміжними мистецтвами.

**Основна мета статті** — надати аналітичний огляд широкого розмаїття стилів, використовуваних українськими композиторами в період модернізму, визначити унікальні характеристики музичного модернізму в Україні та запропонувати систему критеріїв, за якими можна порівнювати композиторів цього періоду, що належить до української та інших культур.

**Методологія дослідження** ґрунтується на компаративному методі аналізу вибраних творів Василя Барвінського, Миколи Рославця, Бориса Лятошинського, Йозефа Кофлера, Стефанії Туркевич, Левка Ревуцького, Пилипа Козицького, Єфима Голишева та доробку західних композиторів-модерністів (Клод Дебюссі, Лей Сіс, Ігор Стравінський, Арнольд Шенберг і друга віденська школа), а також американських композиторів — Джорджа Гершвіна та Генрі Коуелла.

**Результати та висновки дослідження.** Розмаїття нових естетик і стилів, якими оперували українські композитори розглядуваної доби, виявляє унікальну відкритість до будь-яких форм експериментування. Подібно до того, як модерністські рухи у західних центрах Відня, Берліна, Парижа та Нью-Йорка були сформовані місцевою аудиторією та естетикою, український порив долучитися до кожного революційного композиторського руху, і відновлюючи пригнічене національне минуле, породив свою власну чітку музичну ідентичність. Ці тенденції як до різноманітного експериментування, так і до відродження традицій національної культури вже виявлені дослідниками образотворчого мистецтва, літератури та театру і характеризують значну частину існуючої літератури про український модернізм. Доповнення картини розвитку українського мистецтва першої третини ХХ століття музичними компонентами заповнює важливу прогалину в українській культурній та музичній історії.

**Ключові слова:** український модернізм, історія музики, імпресіонізм, експресіонізм, атональність, фольклоризм.

УДК [[78.03:061ГМТ]:78.078](477.83/.86)"1838/1914"(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276557>

**МАЗЕПА Т. Л.,  
ПИСЬМЕННА О. Б.**

**Мазепа Тереса Лешеківна** — доктор мистецтвознавства, доцент кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Львівської Національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (Львів, Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5436-6986>

[teresa.mazepa@gmail.com](mailto:teresa.mazepa@gmail.com)

© Мазепа Т. Л., 2023

**Письменна Оксана Богданівна** — кандидат мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики, завідувач кафедри теорії музики Львівської Національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (Львів, Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0899-8613>

[oksanapysmenna@gmail.com](mailto:oksanapysmenna@gmail.com)

© Письменна О. Б., 2023

## **РОЛЬ МЕЦЕНАТИВ У ДІЯЛЬНОСТІ ГАЛИЦЬКОГО МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА У ЛЬВОВІ (1838–1914 РОКИ)**

Галицьке музичне товариство (ГМТ) протягом понад сто років свого існування (1838–1939) було однією з найважливіших установ у галузі музичного мистецтва і поряд із музичним театром, філармонією зробило великий внесок у поширення музики серед широких соціальних верств Львова та Галичини. З самого початку своєї організації приблизно у 1810-х роках XIX століття Товариство стало центром, що об'єднував найкращих представників галицького суспільства, активно сприяючи розвитку музичної культури. Представники різних національних та соціальних верств (аристократи, чиновники різних рівнів, голови й чиновники органів судочинства, поліції, репрезентанти інтелігенції, духовенства, буржуазії, купці та землевласники) співпрацювали в ГМТ, будучи аніматорами музичного життя Галичини, з великою самовідданістю мистецько, інтелектуально, матеріально та організаційно підтримували Товариство, оточували його своїм покровительством (меценатством) з метою пропагування та розвитку музичного мистецтва в регіоні. Однією з найважливіших складових ГМТ були його дійсні та допомагаючі члени, їх суспільний ранг. Від кількості дійсних (активних) членів залежала передусім концертно-виконавська, просвітницька та освітня діяльність Товариства, оскільки вони становили головне мистецько-педагогічне ядро товариства. Дійсними членами були виконавці: солісти, оркестранти, хорові виконавці, переважно також педагогічний склад вищого навчального закладу ГМТ, Консерваторії. Від якісних та кількісних показників насамперед *допомагаючих*, які були найбільш репрезентативним прошарком меценатів Товариства, залежало його матеріальне благополуччя, безперебійний організаційний процес діяльності, відповідне зовнішнє представництво і навіть суспільний статус.

**Ключові слова:** Галицьке музичне товариство, музичне товариство, музична культура, діючі члени, допоміжні члени, меценат.

**Вступ.** Галицьке музичне товариство (ГМТ) від моменту свого утворення у 1838 році, за понад сто років існування (до 1939) відіграло надзвичайно важливу, піонерську роль у розвитку музичної культури Львова та Галичини. Реалізуючи окреслені функції, ГМТ вплинуло на розквіт аматорського і професійного музикування у різних соціальних та національних середовищах, музичне виконавство, професійну музичну освіту не тільки у Львові, але й у всій Галичині. За його зразком в інших містах виникали подібні інституції, які займалися інтенсивною концертною, просвітницькою діяльністю, дбаючи про відповідне естетичне виховання суспільства, постійно крокуючи в авангарді сучасних тенденцій. Товариство об'єднувало не тільки сотні меломанів, amatorів-дилетантів чи просто шанувальників музики, але й видатних музикантів — співаків, інструменталістів, диригентів, композиторів, педагогів, музикознавців, плекало регіональну композиторську творчість, відіграло роль національного об'єднуючого центру (передусім для поляків), даючи своїми діями приклад іншій бездержавній нації — українській. Діяльність ГМТ вплинула на появу багатьох подібних товариств у поліетнічному та мультикультурному середовищі Львова і Галичини.

Якщо вся мистецька діяльність Товариства залежала від кількості та якості його активних членів — виконавців, композиторів, диригентів, викладачів, обдарованих amatorів, представників львівської інтелігенції, — то функціонування всього Товариства як поважної і престижної установи залежало передусім від допомагаючих членів, їх суспільної значимості та авторитету, становища та впливів. Серед допомагаючих членів Товариства, які здійснювали так званий меценат, були представники різних соціальних і національних верств — місцевої аристократії (наприклад, представники таких сімей як Потоцькі (Potoccy), Чарторийські (Szartoryscy), Любомирські (Lubomirscy), Фредро (Fredro), Бадені (Badeni) та ін.), інтелігенції (професори, викладачі, лікарі, юристи, літератори, журналісти, художники та ін.), чиновники різних рівнів, духовенство, буржуазія, купці, землевласники.

**Аналіз публікацій.** Проблематика суспільного меценатства у музичних, культурно-просвітницьких товариствах, і зокрема у Галицькому музичному товаристві, на жаль, на фоні посиленого інтересу до історії та динаміки музичного життя різних регіонів України, яке ми спостерігаємо в останні десятиліття у сучасному мистецтвознавчому та історично-гуманітарному дискурсі, не отримала належного наукового висвітлення. Побіжно проблему суспільного меценатства у контексті діяльності ГМТ розглядали Р. Горак та Д. Колбін у статті «*Spuścizna Karola Lipińskiego oraz fundacja imienia Karola i Reginy Lipińskiej*» [Колбін, Горак, 2007], Т. Мазепа у монографії «Соціокультурний феномен європейських музичних товариств ХІХ — початку ХХ століття на прикладі Галицького музичного товариства» (Львів, 2017) та в статті «*Testament Karola Lipińskiego a sprawa Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie*» [Мазепа, 2020].

**Метою** презентованого дослідження є виявлення ролі меценатів у діяльності та розвитку Галицького музичного товариства, музичної культури у Львові.

**Наукова новизна.** На основі наявних джерел, документів, які походять з приватного архіву ГМТ Лешека і Тереси Мазеп, преси ХІХ століття проаналізована та систематизована структура Галицького Музичного Товариства, виявлено його активних, діючих, допомагаючих та почесних членів, протекторів, склад дирекцій та наглядових рад. На цій основі висвітлено роль та значення меценатів у діяльності ГМТ. **Методологія дослідження** має комплексний міждисциплінарний характер і базується на поєднанні принципів культурологічного, мистецтвознавчого, історич-

ного, естетичного, архівно-бібліографічного, соціологічного, компаративного досліджень.

**Результати дослідження.** Галицьке музичне товариство (ГМТ)<sup>1</sup> разом із Консерваторією, як невід'ємною частиною Товариства, протягом понад 100 років свого існування (1838–1939) було одним із найважливіших музичних інституцій у Львові та Галичині. Діяльність ГМТ мала вирішальний вплив на активізацію музичної культури в країні, створення умов для розвитку музичної освіти, зокрема вищої, концертного життя, збагачення культури розваг у місті, розвитку аматорської та професійної музичної творчості. Товариство активно займалось благодійністю, організовуючи щорічні благодійні концерти для бідних, хворих та знедолених. Діяльність ГМТ сприяла появі багатьох подібних організацій та соціальних інститутів у поліетнічному та полікультурному середовищі Львова та Галичини. Товариство залишило безцінні матеріальні пам'ятки, серед яких музична бібліотека та архів з унікальними рукописами та документами, будівля ГМТ, побудована в 1906 році, яка збереглася до наших днів і досі служить у музичних цілях — зараз у ній знаходиться Львівська національна філармонія.

ГМТ, будучи центральним музичним осередком Галичини протягом тривалого часу, згуртувало навколо себе сотні професійних музикантів та меломанів-любителів. Із самого початку Товариство представляло модель відкритої, демократичної інституції, в якій відбувались інтегративні соціальні процеси, важливі для полікультурного середовища Львова та Галичини. Представники різних національних кіл співпрацювали в ГМТ, будучи аніматорами музичного життя Галичини, з великою самовідданістю мистецько, інтелектуально, матеріально та організаційно підтримували ГМТ, оточували його своїм покровительством (меценатством) з метою пропагування та розвитку музичного мистецтва в цьому регіоні.

Серед членів товариства можемо знайти імена багатьох відомих представників польської, української, німецької, вірменської та єврейської музичної культури (композиторів, піаністів, диригентів, професійних музикантів), так і аматорів — чиновників, представників аристократії, представників інтелігенції. Серед відомих музикантів, які діяли в ГМТ, були Йоганн Рукгабер (Johann (Jan) Ruckaber)<sup>2</sup>, Юзеф Башни (Józef Baszny [*varia* Baschny, Bašny])<sup>3</sup>, Кароль Мікулі (Karol Mikuli)<sup>4</sup>, Рудольф Шварц (Rudolf Schwarz)<sup>5</sup>, Мечислав та Адам Солтис (Mieczysław<sup>6</sup> i Adam<sup>1</sup> Sołtys), Станіслав

---

<sup>1</sup> У різні часи відоме як: Die Musikfreunden *varia* Musik-Freunden in Lemberg, Verein der Musikfreunde in Lemberg, Galizischen Musikverein, Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne, Das Verein zur Beförderung der Tonkunst in Galizien / Towarzystwo ku wykształceniu muzyki w Galicyi, Polskie Towarzystwo Muzyczne (від 1919 року).

<sup>2</sup> Йоганн (Ян) Рукгабер (насправді Жан Монтальбо (Jean Montalbeau), 1799–1876) — австрійський піаніст і композитор французького походження, перший артистичний директор ГМТ у 1838–1842 рр.

<sup>3</sup> Юзеф Башни (?–1844) — композитор, диригент, флейтист, викладач співу, публіцист, заступник Й. Рукгабера в ГМТ у 1838–1842 рр.

<sup>4</sup> Кароль Мікулі (1821–1897) — польський віртуоз-піаніст, композитор, диригент і викладач, учень Ф. Шопена, директор ГМТ у 1858–1887 рр. Виховав цілу плеяду відомих музикантів, найбільше — піаністів.

<sup>5</sup> Рудольф Шварц (1834–1899) — учень К. Мікулі. Педагог, органіст, піаніст і диригент.

<sup>6</sup> Мечислав Солтис (1863–1929) — студент К. Мікулі у Львові, Ф. Крена та Р. Гіршфельда у Відні, С. Сен-Санса та Е. Жіго в Парижі. Композитор, диригент, органіст і викладач, артистичний директор ГМТ протягом 30 років.

Невядомський (Stanisław Niewiadomski)<sup>2</sup>, Станіслав Цетвінський (Stanisław Cetwiński)<sup>3</sup>, Валери Висоцький (Walery Wysocki)<sup>4</sup>, Генрик Мельцер-Щавінський (Henryk Melcer-Szczawiński)<sup>5</sup>, Анатоль Вахнянин, Соломія Крушельницька, Олександр Мишуга та багато інших.

Як і у Товаристві друзів музики у Відні (Віденське музичне товариство / Gesellschaft der Musikfreunde / Wiener Musikverein), яке було взірцем для ГМТ, а також в інших подібних європейських товариствах, члени львівського товариства були початково (у Статуті з 1838 року) [Statuten, 1838] поділені на дві основні категорії: **дійсних**, себто активних та **допомагаючих** членів. Від 1851 року виокремлюються ще й інші категорії: **почесні**<sup>6</sup> (категорія почесних членів фігурує в Статуті з 1851 р.)<sup>7</sup>, **члени-засновники** (Статут з 1880 р.)<sup>8</sup>, **довічні члени** (Статут з 1903 р.)<sup>9</sup> та **члени-вчителі**<sup>10</sup> (Статут з 1912 р.)<sup>11</sup>. Від кількості дійсних (активних) членів залежала передусім концертно-виконавська, просвітницька та освітня діяльність Товариства, оскільки вони становили головне мистецько-педагогічне ядро ГМТ. Дійсними членами були виконавці: солісти, оркестранти, хорові виконавці, переважно також педагогічний склад Консерваторії. Від якісних та кількісних показників насамперед **допомагаючих**, які і були найбільш репрезентативним прошарком меценатів товариства, в певних випадках **почесних**, **довічних** та **членів-засновників**, залежало матеріальне благополуччя Товариства (зменшення кількості матеріально допомагаючих членів негативно відбивалося на фінансовому стані), безперервний організа-

<sup>1</sup> Адам Солтис (1890–1968) — син Мечислава Солтиса. Композитор, диригент, музикознавець і викладач, учень свого батька у Львові та Р. Вольфа, С. Кана та Г. Шумана у Берліні, був останнім художнім керівником Галицького (Польського) музичного товариства і його Консерваторії до 1939 р.

<sup>2</sup> Станіслав Невядомський (1859–1936) — польський композитор, диригент, музичний критик, педагог.

<sup>3</sup> Станіслав Цетвінський (1848–1927) — диригент, співак, співзасновник співочого товариства «Lutnia» у Львові.

<sup>4</sup> Валери Висоцький (1836–1907) — оперний співак (бас), педагог Консерваторії ГМТ. Створив методику навчання сольного співу, в якій основними завданнями були: досконале володіння емісією голосу, виразна дикція, образне мислення, переконливе втілення сценічного образу.

<sup>5</sup> Генрик Мельцер-Щавінський (1869–1928) — піаніст, диригент і викладач музики, польський неоромантичний композитор.

<sup>6</sup> Весь список почесних членів ГМТ опубліковано в 1914 році: Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok szkolny 1912/1913. Lwów: Nakładem Towarzystwa Muzycznego, 1913. S. 3. *Приватний архів Лешека і Тереси Мазени.*

<sup>7</sup> Statuten des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Galizien. Welcher von Sr. Apost. Majestä mit a. h. Entschließung vom 14ten August 1838 genehmigt, und in Folge Dekretes des h. Ministeriums des Unterrichts vom 8. November 1851 Z. 11037 reorganisiert wurde / Ustawy Towarzystwa Wykształcenia Muzyki w Galicyi, które przez Jego ces. król. Apostol. Mość najwyższym postanowieniem z 14. Sierpnia 1838 zezwolone, i w skutek dekretu wysokiego ministerstwa nauk z 8. Listopada 1851, L. 11037 zreorganozowane zostało. Lemberg, gedruckt bei P. Piller ind Sohn. 1853. S. 6. *Приватний архів Лешека і Тереси Мазени.*

<sup>8</sup> Statut Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego uchwalony na Walnem Zgromadzeniu dnia 15 Maja 1880. Lwów: Nakładem Towarzystwa Muzycznego, 1880. S. 5. *Приватний архів Лешека і Тереси Мазени.*

<sup>9</sup> Statut galicyjskiego Towarzystwa muzycznego we Lwowie uchwalony na Walnem Zgromadzeniu 1903. Lwów: Nakładem Towarzystwa Muzycznego, 1903. S. 8. *Приватний архів Лешека і Тереси Мазени.*

<sup>10</sup> Мались на увазі педагоги Консерваторії ГМТ.

<sup>11</sup> Statut Galic. Towarzystwa Muzycznego we Lwowie. Lwów: z drukarni Jakubowskiego i Sp. we Lwowie, 1912. S. 7. *Приватний архів Лешека і Тереси Мазени.*

ційний процес діяльності, відповідне зовнішнє представництво, і навіть його суспільний статус.

Вже в першому, неформальному періоді діяльності ГМТ (1810–1838), яке функціонувало під назвою Товариство друзів музики у Львові<sup>1</sup>, передбачався поділ на дві найважливіші категорії членів товариства — **дійсних** та **допомагаючих**<sup>2</sup> членів. Серед листування (період 1822–1835 рр.) між представником Товариства друзів музики у Львові, цісарсько-королівським губернським радником Міхаелем Заломоном (k. k. Gubernrath Michael Salamon) та президентом придворної поліції у Відні графом Зедльнітцкі (Sedlnitzky), в справі затвердження офіційного статусу товариства знаходяться списки діючих та матеріально допомагаючи членів товариства за 1822<sup>3</sup> та 1824 роки<sup>4</sup>. Зокрема, *дійсними* членами неформального Товариства друзів музики у Львові були: доктор Ян фон Мадуровіч (Johann v.[on] Madurowicz, *vel* Jan Madurowicz, відома постать серед пізніших членів вже офіційно затвердженого ГМТ), Валенти фон Мадуровіч (Valent.[y] v.[on] Madurowicz), Людвіг фон Альбертіч (Ludwig v.[on] Alberticz (Albertich) — Gubernia-Canzlist<sup>5</sup>) — губернський канцелярист, музиканти: Матіас Плюхарж (Mathias Plucharz — Musikant), Юзеф Башни (Joseph Baschny — Musikant), Антон Воска (Anton Woska — Musikant), Морітц Гердлічка (Moritz Hrdlichka [Hrdlichka]), Йоганн Рукгабер, Йоганн фон Буржініньон (Johan Freiherr<sup>6</sup> v.[on] Bourgnion); серед *допомагаючих*: граф Ксаверій Холонєвський (Euere Exellenz [...] Graf Xaver Chołoniewski), губернські радники Бароні (Gubernial-Rath v. Baroni)<sup>7</sup>, Віктор фон Бернхард (Viktor v.[on] Bernhard Gubernial-Rath), Клеменс Свобода (Swoboda Clemens Gubernial-Rath), Зигмунд Бреха (Sygment Brecha Gubernial-Canzlist), Христіан Лендес (Christian Lendes) — крайовий адвокат та ін. Як видно з переліку, це були урядовці різних губернських установ, адвокати, вчителі, професори, музиканти, що свідчить про належний суспільний рівень членів товариства. Серед них — у більшості випадків австрійсько-німецькі та чеські прізвища і тільки декілька польських — переважно приїжджих з різних сторін імперії чиновників львівських галицьких установ, представники інтелігенції, музиканти.

Від 1838 року, коли ГМТ було офіційно затверджено, опубліковано перший Статут, структуру членства, апробовану в період неформальної діяльності товариства, закріплено офіційно у Статуті, §2: «Товариство це складається з Протектора та його заступника, а також генерального директора, активних дієвих і допомагаючих членів» [Statuten, 1838, S. 2]. В §8 та §9 чітко визначені вимоги, які ставились членам

<sup>1</sup> Від 10-х років XIX ст. по 1838 рік Товариство називалось: Die Musikfreunden *varia* Musikfreunden in Lemberg, Verein der Musikfreunde in Lemberg.

<sup>2</sup> Справа про організацію музичного товариства у Львові. ЦДІАУ у Львові (Центральний Державний Історичний Архів України у Львові). Ф. 146, Оп. 4, Спр. 665. Арк. 1–33.

<sup>3</sup> Листування з надвірною канцелярією у справі реєстрації музичного товариства у Львові. ЦДІАУ у Львові. Ф. 146. Оп. 1, Зв. 76. Спр. 1442. Арк. 4–9.

<sup>4</sup> Листування з надвірною канцелярією у справі реєстрації музичного товариства у Львові. ЦДІАУ у Львові. Ф. 146. Оп. 1, Зв. 76. Спр. 1442. Арк. 8–12.

<sup>5</sup> Канцліст, кантеліст, конципіст, конципієнт: чиновник — початківець, референт певної установи: адвокатської, нотаріальної тощо.

<sup>6</sup> Freiherr (нім. Вільний пан) — найнижчий і один з найстаріших німецьких аристократичних титулів, який відповідав титулу барона.

<sup>7</sup> Ймовірно чоловік Йозефіни (Жозефіни) фон Бароні-Кавалькабо (Кастільйоні) (Josephine von Baroni-Cavalcabò (Castiglioni)), відомої львівської аристократки, співачки, музи «львівського Моцарта» — Франца Ксавера, сина В. А. Моцарта.



ГМТ, окреслено їх функції в ГМТ, обговорювалась справа оплати членських внесків<sup>1</sup>: «§8. Активні члени повинні (розрядка оригінальна — *Т.М.*): а/ бути пунктуально в означений час на усіх музичних вправах та концертах товариства, визначену для себе партію виконувати з захопленням та згідно з вказівками директора; б/ регулярно скарбникові товариства вносити місячну оплату, якої найменша вартість становить двадцять грайцарів у конвертованій валюті, від чого можуть бути звільнені виділом усі малоїмущі <...> Кожен чинний член, [...] має право до [участі у — *Т.М.*] всіх публічних музичних вправах (§7, б) та [участі в — *Т.М.*] публічних концертах [...]. §9. Допмагаючими членами є ці, які на видатки та на користь [товариства — *Т.М.*] внесуть від кожної особи кошти — один раз п'ять золотих ринських у конвертованій валюті, а потім щомісячно по 30 кр. У конвертованій монеті. Для голів родин, які з двома або чотирма особами бажають стати членами, встановлюється перший внесок [в розмірі — *Т.М.*] 4 зол. рин. У конвертованій монеті, для тих, які з п'ятьма та більше особами вступають [у члени товариства — *Т.М.*] — на 3 зол. рин. у конв. вал. від кожної особи, крім цього — без винятку — щомісячно також від кожної особи по двадцять грайцарів у конв. мон.» [Statuten...1838, S.3.]

Фундаментом фінансового та соціального процвітання Товариства членами, які найбільше відповідали за матеріальний та соціальний розвиток ГМТ, від кого значною мірою залежало саме існування товариства, були саме допомагаючі учасники<sup>2</sup>. Зрештою, ні держава, ні міська влада в перші десятиліття не підтримували Товариство, що, в свою чергу, означало, що ГМТ часто стикалося із фінансовими проблемами. Саме допомагаючі члени, крім регулярних членських внесків, жертвували товариству значні суми у формі заповітів та легатів, що разом з іншими пожертвами збільшило статутний капітал цього музичного закладу. Значною мірою на них лежала відповідальність за оплату послуг працівників Товариства (директора, викладачів, спочатку Музичного Інституту (1839), потім Консерваторії ГМТ (1853), бібліотекаря, архівіста, допоміжного персоналу, обслуговування тощо), оренда та утримання приміщень, оплата виконавців, репетицій та концертів, придбання інструментів, нот та їх переписування, навіть декорування та облаштування приміщень Товариства. В тому числі у період 1855–1857 рр. графи Влодзімеж Русоцький (Włodzimierz Rusocki), Леопольд (Leopold) і Юзеф (Józef) Стаженські (Starzeńscy) подарували ГМТ канделябри та «прекрасного павука» (люстру), а архієпископ латинського обряду пожертвував 100 ренських злотих<sup>3</sup>. Грошові внески (гроші, облігації) як пожертви на ГМТ та її вищий учбовий заклад — Консерваторію систематично надавали князь Єжи (Jerzy) Чарторийський, княгиня Марія (Maria) Чарторийська, граф Каєтан Левицький (Kajetan Lewicki), сім'ї Любомирських, Дзедушицьких (Dzieduszyccy), Сапігів (Sapiehowie) та багато інших. У 1859 році підтримуючі та активні члени Товариства, такі як граф Корнель Голейовський (Kornel Golejowski), чиновник Крайової Дирекції

<sup>1</sup> Питання оплати членських внесків, грошових пожертв на ГМТ чітко регулювались Статутами, а їх розмір з бігом часу змінювався.

<sup>2</sup> Усі дані про особовий склад керівництва музичним товариством почерпнуті нами із щорічних друкованих звітів, які публікувались від 1855 до 1913 року. У звітах про стан і діяльність Товариства, які друкувалися щорічно, подані прізвиська усіх допомагаючих членів. Окремі звіти знаходяться у збірках деяких бібліотек та архівів, більшість однак зберігається в Приватному архіві Лешека і Тереси Мазеп.

<sup>3</sup> Sprawozdanie Dyrekcji Towarzystwa wykształcenia muzyki w Galicyi, co do zarządu od 1. Wrzesnia 1855. do końca Kwietnia 1857, przedłożone ogólnemu zgromadzeniu. Lwów: z drukarni E. Winiarza, 1857. Без пагінації. Умовна сторінка 3. Приватний архів Лешека і Тереси Мазепи.

фінансів, лицар Йозеф Прома фон [Прома] Промінський (Joseph Proma Ritter von [Proma] Promiński), доктор юридичних наук Юзеф Маліновський (Józef Malinowski) та Кароль Мікулі, артистичний директор ГМТ, подарував цінні ноти та підручники бібліотеці ГМТ<sup>1</sup>. Часто серед подібних подарунків траплялися цінні першодруки та рукописи [Антонюк, 2007, с. 209–216]. Також траплялося, що члени ГМТ передавали бібліотеці власні нотні колекції — наприклад, композитор Войцех Совінський (Wojciech Sowiński) у 1862 році подарував Товариству усі свої твори. Таких випадків та грошових пожертв були десятки. З метою підтримки діяльності ГМТ та економії грошей на концертні зали Товариства, між іншим Єжи Генрик князь Любомірський (Jerzy Henryk książę Lubomirski), як куратор Інституту Оссолінських, надав безкоштовно приміщення для ГМТ для організації музичних вечорів (концертів камерної музики)<sup>2</sup>. Багато в чому завдяки допомозі та відданості допоміжних членів, їх грошовим жертвам, легатам, переданим Товариству колекціям, у 1906 році було побудовано розкішне приміщення ГМТ з концертним залом<sup>3</sup>.

В історії ГМТ відомі декілька випадків надзвичайно щедрого індивідуального меценатства допомагаючих членів ГМТ. У 1890 році, після смерті відомого любителя музики, філантропа і мецената, давнього активного члена ГМТ, адвоката Юзефа Маліновського, який належав до керівництва ГМТ, Товариству було надано т.зв. «Легат Малиновський» («Legat Malinowskiego») на суму 20 000 рейнських злотих [Kronika. Kuryer Lwowski, 1890, S. 5]. Це було одна з найбільших пожертв культурній установі в Австро-Угорській імперії. Подібними щедрими дарувальниками були також: відома співачка Марцеліна Семб[р]іх-Коханська (Marcelina Sembrich-Kochańska), яка в 1886 році пожертвувала дохід від концерту в сумі 2000 р. злотих до стипендіального фонду Консерваторії ГМТ, Пробус Самсон Бурчевський (Probus Samson Burczewski), пожертвувавши 15 000 р. злотих у 1880-х роках та Острів Генрик Дердацький (Ostruw Henryk Derdacki), який у 1912 році подарував Товариству 1000 крон. За фінансову підтримку Товариства вони були призначені членами-засновниками. Ще одним яскравим прикладом індивідуального патронату стало пожертвування Кароля Ліпінського (Karol Lipiński), який, не будучи членом Товариства, часто підтримував його, давав концерти в його користь у 1850-х роках. У своєму Заповіті з 1861 року, він здійснив запис який передбачав переказ 1/3 його майна Консерваторії ГМТ. У 1880 році, після отримання Консерваторією ГМТ офіційного статусу, ця частина грошей виплачувалася до 1914 року Фондом Кароля та Регіни Ліпінських (Fundacja Karola i Reginy Lipińskich) як стипендії для талановитих студентів-скрипалів [Mazera, 2020, S. 51–62].

Кількість допомагаючих членів, подібно як і активних, постійно змінювалася. На ці процеси впливало чимало факторів. Зокрема, зміни в керівництві, поява на керівних посадах нової людини чи людей, які не відповідали поглядам місцевої громади (або навпаки — на цю людину покладались великі надії), зміни в національному складі Товариства. Так, у 1854–1856 роках, коли Товариство відно-

---

<sup>1</sup> Sprawozdanie Dyrekcji galicyjskiego Towarzystwa muzycznego za rok 1859, przedłożone ogólnemu zgromadzeniu dnia 24. czerwca 1860. Lwów: z drukarni E. Winiarza, 1861. Без пагінації. Умовна сторінка 3. *Приватний архів Лешека і Тереси Мазени.*

<sup>2</sup> Sprawozdanie Dyrekcji galicyjskiego Towarzystwa muzycznego za rok 1869–1870 to jest od 1. Października 1869 do 30. Września 1870. Lwów: z drukarni E. Winiarza, 1871. s. A. *Приватний архів Лешека і Тереси Мазени.*

<sup>3</sup> Тепер приміщення Львівської національної філармонії по вулиці Мирослава Скорика, 7.

вило свою діяльність після тривалої перерви, кількість допоміжних членів різко зростає з 83 до 308 чоловік<sup>1</sup>. Найбільшу кількість допоміжних членів (608) ГМТ мало у період 1899–1900 років<sup>2</sup>, коли львів'янина, відомого польського композитора Мечислава Солтиса (Mieczysław Sołtys) було обрано артистичним директором ГМТ.

Ким були допоміжні члени, з яких соціальних верств вони походили? Серед цієї категорії членів ГМТ переважали видатні громадяни Галичини, соціальне становище, інтелектуальний та фінансовий потенціал яких становили серйозний капітал для реалізації планів та цілей ГМТ. Це були аристократи, високопоставлені державні чиновники різних національностей, галичани, які виконували державну службу у Львівському самоврядуванні, директори різних управ та банків, поміщики, купці та міщани. Великий відсоток становили також професори Львівського університету, Політехнічного університету, середніх шкіл, юристи, лікарі, музиканти (з яких найчастіше набирали активних членів), художники, письменники, духовенство різних обрядів та чиновників (їх було найбільше) різних львівських установ. Збільшення кількості представників буржуазії, чиновників та інтелігенції серед допоміжних членів ГМТ у другій половині XIX століття було результатом поступової демократизації музичної культури та питання соціального престижу, який поставав завдяки приналежності до відомого і шанованого в суспільстві музичного товариства.

Серед членів, які підтримували ГМТ фінансово та організаційно, аристократія становила значну частину — у різні роки їх частка в загальній кількості допоміжних членів становила від 8 до 25 відсотків. Вони уособлювали найдавніші аристократичні роди не лише Галичини, але й Польщі. Зокрема це були представники відомих князівських родин: Чарторійські, Любомирські, Замойські (Zamojscy), Сапіги. Графські родини представляли Борковські (Borkowscy), Дзедушицькі, Фредро, Ланцкоронські (Lanckorońscy), Мейєр (Meierowie), Стаженські, Тарновські (Tarnowscy), Пінінські (Piniński), Владислав (Władysław) Бадені, Антоніна Баворовська (Antonina Baworowska), Агенор (Agenor Romuald Onufry) та Адам (Adam) Голуховські (Gołuchowscy), Дельфін (Delfin) та Станіслав (Stanisław) Потоцькі, Каєтан Левицький, Казімеж Красицький (Kazimierz Krasicki), Влодзімеж Русоцький, Клементина Тишкевич (Klementyna Tyszkiewicz). Барони: Альфред Канне (Alfred Kanne), Францішек (Franciszek) і Август (August) Ромашкан (Romaszkanowie), Давід (Dawid) і Август (August) Абрахамовичі (Abrahamowiczowie), Юзеф (Józef), Каєтан (Kajetan), Леон (Leon) Вшелячинські (Wszelaczyńscy), Чайковські (Czajkowscy). Деякі представники аристократії брали активну участь не тільки в правлінні Товариства (Виділі), виконуючи управляючі функції, а й відповідали за ряд інших корисних для Товариства справ — як, для прикладу княгиня Ядвіга (Jadwiga) Сапіга, яка довгі роки (у 1870-ті) була головою жіночого хору ГМТ, а княгиня Марія Чарторійська — її заступницею.

Вищі органи влади ГМТ обирались переважно з кола аристократії та високопоставлених державних чиновників — директорів, президентів, частково Виділ (тобто Правління), а раніше — з 1838 по 1868 рік — Покровителів (Protektor) Товариства та їх заступників. Обрання кандидатів на керівні посади, що були ключо-

<sup>1</sup> Bericht der Direction des Vereins zur Bevörderung der Tonkunst in Galizien an die General-Versammlung, für die Verwaltungsperiode vom 1. September 1855, bis letzten April 1858. Buchdruckerei von E. Winiarz in Lemberg. Без пагінації. Умовна сторінка 4. *Приватний архів Лешека і Тереси Мазени.*

<sup>2</sup> Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1899–1900 od 1-go Września 1899 do 31-go Sierpnia 1900. Lwów: Nakładem Towarzystwa Muzycznego, 1900. С. 65–70. *Приватний архів Лешека і Тереси Мазени.*

вими у Товаристві, мало забезпечити визнання та допомогу ГМТ на найвищому державному рівні. Ці найвищі соціальні представники «фірмували» Товариство своїми іменами, ставали гарантом його діяльності. Їхня участь часто була своєрідною рекламою установи, підвищувала її престиж, довіру, а також залучала інших членів до участі в діяльності ГМТ. Це мало велике значення для фінансів Товариства, забезпечуючи досить стабільний дохід від членських внесків та інших пожертв, передбачених Статутом.

Протекторів Товариства офіційно призначали на цю посаду в період 1838-1868 років. Принципово Протектором ГМТ до 1868 року завжди був тогочасний губернатор чи намісник Галичини. Зокрема, функцію Протектора ГМТ виконував його королівська величність ерцгерцог Фердинанд Карл Йозеф фон Оестеррайх д'Есте (Erzherzog Ferdinand Karl Joseph von Oesterreich d'Este) королівський принц Угорщини, Чехії і т.ін — найбільш титулований аристократ серед всіх Протекторів ГМТ, який був також покровителем ще однієї установи, а саме Приватного Інституту Глухонімих Пресвятої Трійці у Львові (Privat-Taubstummen-Institut zur allerheiligsten Dreieinigkei in Lemberg). Його заступником був губернський президент, ц. к. дійсний таємний радник «[...] його світлість Франц Кріг фон Гохфельден» (Franz Freiherr Krieg von Hochfelden) [Schematismus...1840, S. 452; Provinzial Handbuch...1844, S. 470] — який у 1847 році став Протектором (без заступника) [Provinzial Handbuch...1847, S. 504].

З 1868 року, коли Галичині було надано автономію в складі Австро-Угорської монархії, від функції «Протектора» відмовились на користь демократично обраного Президента (Prezes). Спочатку Президентом ставали представники аристократії, але з часом аристократичний блиск цієї посади втратив своє значення, і на цю становище та посаду заступників все частіше демократичним шляхом обирались адвокати, політики, репрезентанти світу науки та культури. Переважно, коли посаду Президента обіймала особа аристократичного походження, то його заступником була особа без аристократичного титулу. Серед найбільш ввідомих і заслужених для ГМТ варто відзначити таких Президентів, що займали цю посаду від 1868 року: Єжи князь Чарторийський, Єжи Генрик князь Любомирський, його заступник — Вінценти Данек (Wincenty Danek), який також очолював ГМТ як Президент, його заступник Рудольф Шварц (Rudolf Schwarz) — міський громадянин (купець). Серед заступників Президента ГМТ знаходимо навіть представника заможної та відомої у Львові родини фармацевтів, а також власників знаменитого торгового пасажу Міколяшів та аптеки «Під золотою зіркою» («Pod Złotą Gwiazdą») Кароля Міколяша (Karol Henryk Mikolasch). Довгі роки, від 1895 р. Президентом ГМТ був Анджей (Andrzej) князь (książe) Любомирський, який після 1919 року знову очолив Галицьке музичне товариство, що почало функціонувати під назвою Польське музичне товариство.

Інший важливий керівний орган Товариства — Виділ — складався з найвищих посадових осіб Товариства та людей, обраних переважно з групи допомагаючих членів з високим авторитетом не тільки всередині товариства, але і в місцевому середовищі, різного соціального та національного походження. Членами Виділу, які виконували різні керівні функції (наприклад, директори<sup>1</sup>) у різні роки, були: бургомістр

---

<sup>1</sup> Існувала посада артистичного директора, який керував концертами та навчальним закладом ГМТ — спочатку Інститутом, а з 1853 р. Консерваторією, і також до 1868 р. посада директора, який займався адміністративними питаннями.

Львова ц.[цісарсько] к. [королівський] губерніяльний радник Львова Карл Гепфлінген-Бергендорф (Karol Gepflingen-Bergendorf), ц.[цісарсько] к. [королівський] віце-президент провінції Йозеф Кальберг (Joseph Kalhberg); директор поліції у Львові, виконавчий директор ГМТ Леопольд Йоганн Непомук лицар фон Захер (Leopold Johann Nepomuk Ritter von Sacher) — батько всесвітньо відомого письменника Леопольда фон Захер-Мазоха (Leopold Ritter von Sacher-Masoch); Юліан Лаврівський, заступник Маршалка Галицького сейму, граф Казімеж Красицький, князь Леон Сапіга, граф Леопольд Стаженський, головний бухгалтер Будівельної дирекції Людвіг фон Альбертїч, генеральний директор Спедиційної служби Людвіг Йоганн Бляг[x]а (Ludwig-Johann Blaha), інженер Будівельної дирекції Морітц Гердлічка, крайові адвокати др. Ян Чайковський та Маурици Махль (Maurycy Machl); директор Львівського кредитно-земельного товариства Константи Мнішек-Тхожницький (Konstanty Mniszek-Tchorznicki), президент Галицької кредитного товариства граф Влодзімеж Русоцький, професор та ректор Львівської політехніки Юліан Захарієвич (Julian Zachariewicz), директор ц. к. Технічної академії (Львівської політехніки) Александр Рейсінгер (Aleksander Reisinger), архієпископ латинського обряду, канонік і хранитель римо-католицького собору Антоні Монастерський (Antoni Monasterski), канонік собору св. Юра, греко-католицький священник Михайло Куземський, греко-католицький священник, композитор Іван Лаврівський, багаторічний артистичний директор ГМТ Товариства, композитор Йоганн Рукгабер, відомий український композитор, член міської ради, посол Галицького сейму та депутат Райхсрату, засновник українського музичного співочого товариства «Боян» Анатоль Вахнянин, чиновник львівської залізниці Ян Расп (Jan Rasp), завдяки матеріальній допомозі якого відомий співак Адам Дідур (Adam Didur) поїхав вчитися в Мілан та багато інших видатних діячів.

За прикладом високопоставлених чиновників до складу допоміжних членів (а це мало неабияке значення для матеріального стану Товариства) «тягнулися» їх підлеглі, які (у переважній більшості) так, як і їх начальники, шефи — разом із членами сімей заповнювали концертні зали підчас вправ, репетицій та «продукцій» чинних членів Товариства.

**Висновки та перспективи дослідження.** З самого початку своєї організації у 1810-х роках Галицьке Музичне Товариство стало центром, що об'єднав найкращих представників галицького суспільства (які були його активними та допоміжними членами), сприяючи розвитку музичної культури. Саме завдяки допомагаючим членам Товариства, які представляли Товариство перед владою, виділялись значні суми на розвиток Товариства та Консерваторії ГМТ у вигляді матеріальних та грошових пожертв, встановлювались стипендії та записували дарчі. Якщо для аристократів участь у музичних товариствах була престижною, оскільки давала можливість проявити себе як меценатів музичного мистецтва, то для інтелігенції з'являлася нагода продемонструвати себе як всебічно розвинуту особистість та нав'язати контакти з представниками аристократії, що теж було вельми авторитетно. Для купецтва і промисловців участь у Товаристві давали можливість розширити коло знайомств і коло інтелектуально-духовних інтересів. Для всіх учасників музичне товариство ставало місцем креативного самоствердження — а відтак престижу. Участь у Музичному товаристві не тільки розвивала, збагачувала духовно, але й служила свідоцтвом належного рівня культури, виховання й інтересів особи. Організоване на демократичних засадах Товариство, де на рівних спілкувались між собою князі і юристи, вищі чини і професори університетів, лікарі і професійні музиканти, становило ту ідеаль-

ну комунікативну спільноту, яка відповідала новим уявленням про *vir eruditus*, людину освічену, в контексті сучасних вимог.

Саме завдяки допомагаючим членам реалізувалась культурна політика підтримки та сприяння мистецькій діяльності важливого для Галичини центру, яким було ГМТ, збереження його позитивного культуротворчого впливу на суспільство. Завдяки підтримці аристократії, інтелігенції (вчителів вищих та середніх шкіл, лікарів, юристів, митців тощо), урядників (чиновників) різних львівських установ, а також міщанства, купецтва, ГМТ змогло не лише розвинути мистецьку діяльність, розширити інфраструктуру, але й уgruntувати свою репутацію та стати конкурентоспроможним у сфері розповсюдження музичного мистецтва.

В сучасних соціокультурних умовах питання покровительства чи громадянського меценатства мистецтва повстає щораз актуальніше. У цій сфері, спираючись як на історичні зразки, так і сучасні можливості, можна зробити особливо багато і досягнути позитивні суспільно корисні результатів. Адже меценатство сприяє не тільки підтримці мистецької діяльності інституції, але формує позитивні відносини у середовищі, розбудовує соціальний капіталу. Хоча державні установи є провідними донаторами мистецтва, саме приватні установи та підприємці мають великі перспективи здійснити і свій вклад у цю сферу.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк І. З історії музичних колекцій бібліотеки Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка. Вісник Львівського університету. Серія: книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології. Львів, 2007. Вип. 2. С. 209–216.
2. Листування з надвірною канцелярією у справі реєстрації музичного товариства у Львові. ЦДІАУ у Львові (Центральний Державний Історичний Архів України у Львові). Ф. 146. Оп. 1, Зв. 76. Спр. 1442. Арк. 2–12.
3. Справа про організацію музичного товариства у Львові. ЦДІАУ у Львові (Центральний Державний Історичний Архів України у Львові). Ф. 146, Оп. 4, Спр. 665. Арк. 1–33.
4. Bericht der Direction des Vereins zur Bevörderung der Tonkunst in Galizien an die General-Versammlung, für die Verwaltungsperiode vom 1. September 1855, bis letzten April 1858. Buchdruckerei von E. Winiarz in Lemberg. Без року видання. Без пагінації. Приватний архів Лешека і Тереси Мазепа.
5. Kołbin D., Horak R. Spuścizna Karola Lipińskiego oraz fundacja imienia Karola i Reginy Lipińskich // Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka. Wrocław : Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 2007. T. 4, S. 330–333.
6. Kronika. Kuryer Lwowski. 1890. 9 лютого, № 40, S. 5.
7. Mazepa T. Testament Karola Lipińskiego a sprawa Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie. Karol Lipiński: życie, działalność, epoka. T. 7, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego. Katedra Teorii Muzyki i Historii Śląskiej Kultury Muzycznej; pod redakcją naukową Joanny Subel. Wrocław: Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 2020. S. 51–62.
8. Provinzial Handbuch der Königreiche Galizien und Lodomerien für das Jahr 1844. Lemberg: k. k. galizische Aerial Druckerei. Без дати. 485 s.

9. Provinzial Handbuch der Königreiche Galizien und Lodomerien für das Jahr 1847. Lemberg: k. k. galizische Aerial Druckerei. Без дати. 522 s.

10. Schematismus der Königreiche Galizien und Lodomerien für das Jahr 1840. Lemberg: k. k. galizische Aerial Druckerei. Без дати. 455 s.

11. Sprawozdanie Dyrekcyi galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1859, przedłożone ogólnemu zgromadzeniu dnia 24. czerwca 1860. Lwów: z drukarni E. Winiarza, 1861. Без пагінації. Приватний архів Лешека і Тереси Мазепи.

12. Sprawozdanie Dyrekcyi galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1869–1870 to jest od 1. Października 1869 do 30. Września 1870. Lwów: z drukarni E. Winiarza, 1871. Без нумеричної пагінації. А–h s. Приватний архів Лешека і Тереси Мазепи.

13. Sprawozdanie Dyrekcyi Towarzystwa Wykształcenia Muzyki w Galicyi, co do zarządu od 1. Września 1855. do końca Kwietnia 1857, przedłożone ogólnemu zgromadzeniu. Lwów: z drukarni E. Winiarza, 1857. Без пагінації. Приватний архів Лешека і Тереси Мазепи.

14. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok szkolny 1912/1913. Lwów: Nakładem Towarzystwa Muzycznego, 1913. 64 s. Приватний архів Лешека і Тереси Мазепи.

15. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1899–1900 od 1-go Września 1899 do 31-go Sierpnia 1900. Lwów: Nakładem Towarzystwa Muzycznego, 1900. 72 s. Приватний архів Лешека і Тереси Мазепи.

16. Statut Galic. Towarzystwa Muzycznego we Lwowie. Lwów: z drukarni Jakubowskiego i Sp. we Lwowie, 1912. 26 s. Приватний архів Лешека і Тереси Мазепи.

17. Statut Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego uchwalony na Walnem Zgromadzeniu dnia 15 Maja 1880. Lwów: Nakładem Towarzystwa Muzycznego, 1880. 23 s. Приватний архів Лешека і Тереси Мазепи.

18. Statut galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie uchwalony na Walnem Zgromadzeniu 1903. Lwów: Nakładem Towarzystwa Muzycznego, 1903. 24 s. Приватний архів Лешека і Тереси Мазепи.

19. Statuta Towarzystwa Wykształcenia Muzyki w Galicyi. Przyzwolone najłaskawiej najwyższem postanowieniem Jego c. k. Apostolskiej Mości z dnia 14. czerwca 1857. Dodatek: Skład Towarzystwa w roku 1857. Lwów: Nakładem Towarzystwa Muzycznego, 1857. 3 s. Приватний архів Лешека і Тереси Мазепи.

20. Statuten des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Galizien. Welcher von Sr. Apost. Majestä mit a. h. Entschließung vom 14ten August 1838 genehmigt, und in Folge Dekretes des h. Ministeriums des Unterrichts vom 8. November 1851 Z. 11037 reorganisiert wurde / Ustawy Towarzystwa Wykształcenia Muzyki w Galicyi, które przez Jego ces. król. Apostol. Mość najwyższem postanowieniem z 14. Sierpnia 1838 zezwolone, i w skutek dekretu wysokiego ministerstwa nauk z 8. Listopada 1851, L. 11037 zreorganizowane zostało. Lemberg, gedruckt bei P. Piller und Sohn, 1853. 10 s. Приватний архів Лешека і Тереси Мазепи.

21. Statuten des von S. MAJESTÄT laut Hohen Kanzleidekretes vom 25. August 1838 Z. 21119 /1537, mittelst allerhöflicher Entschliessung vom 14. August 1838, genehmigten Musik-Vereins in Lemberg. Gedruckt bei Peter Piller in Lemberg, 1838 / Ustawy Towarzystwa Muzycznego we Lwowie uchwalonego najwyższem postanowieniem Najjaśniejszego Pana z dnia 24. Sierpnia r. 1838. do Nru 2111/1537 a dekretem wysokiej Nadwornej Kancelaryi z dnia 25. Sierpnia 1838. We Lwowie, drukiem Piotra Pillera, 1838. 8 s.

## REFERENCES

1. Antoniuk, I. (2007). Z istorii muzychnykh kolektsii biblioteky Lvivskoi derzhavnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka [From the history of the music collections of the library of the Mykola Lysenko Lviv State Music Academy]. In: *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii: knyhoznavstvo, bibliotekoznavstvo ta informatsiini tekhnolohii* [Bulletin of Lviv University. Series: book studies, library science and information technology]. Issue. 2. Lviv, pp. 209–216 [in Ukrainian].
2. *Lystuvannia z nadvirnoiu kantseliarii u spravi reiestratsii muzychnoho tovarystva u Lvovi* [Correspondence with the county office regarding the registration of a musical society in Lviv]. TsDIAU u Lvovi (Tsentralnyi Derzhavnyi Istorychnyi Arkhiv Ukrainy u Lvovi). F. 146. Op. 1, Rev. 76. Spr. 1442. Ark. 2–12. [in German].
3. *Sprava pro orhanizatsiiu muzychnoho tovarystva u Lvovi* [The case of the organization of a musical society in Lviv]. TsDIAU u Lvovi (Tsentralnyi Derzhavnyi Istorychnyi Arkhiv Ukrainy u Lvovi). F. 146, Op. 4, Spr 665. Ark. 1–33 [in German].
4. *Bericht der Direction des Vereins zur Bevöderung der Tonkunst in Galizien an die General-Versammlung, für die Verwaltungsperiode vom 1. September 1855, bis letzten April 1858*. No year of publication. No pagination. Buchdruckerei von E. Winiarz in Lemberg. *Private archive of Leszek and Teresa Mazepa* [in German].
5. Kołbin D., Horak R. (2007). Spuścizna Karola Lipińskiego oraz fundacja imienia Karola i Reginy Lipińskich [The legacy of Karol Lipiński and the Karol and Regina Lipiński Foundation]. In: *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka* [Karol Lipinski. Life, activity, epoch]. Wrocław : Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. T. 4, S. 330–333. [in Polish].
6. Kronika. In: *Kuryer Lwowski*. 1890. № 40. 09. February. P. 5 [in Polish].
7. Mazepa, T. (2020). Testament Karola Lipińskiego a sprawa Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie. In: *Karol Lipiński: życie, działalność, epoka*. Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego. Katedra Teorii Muzyki i Historii Śląskiej Kultury Muzycznej; pod redakcją naukową Joanny Subel. Wrocław: Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. T. 7, S. 51–62 [in Polish].
8. *Provinzial Handbuch der Königreiche Galizien und Lodomerien für das Jahr 1844*. (No year of publication). Lemberg: k. k. galizische Aerial Druckerei. 485 s. [in German].
9. *Provinzial Handbuch der Königreiche Galizien und Lodomerien für das Jahr 1847*. (No year of publication). Lemberg: k. k. galizische Aerial Druckerei. 52 s. [in German].
10. *Schematismus der Königreiche Galizien und Lodomerien für das Jahr 1840*. (No year of publication). Lemberg: k. k. galizische Aerial Druckerei. 455 s. [in German].
11. Sprawozdanie Dyrekcyi galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1859, przedłożone ogólnemu zgromadzeniu dnia 24. czerwca 1860. Lwów: z drukarni E. Winiarza, 1861. No pagination. *Private archive of Leszek and Teresa Mazepa*. [in Polish].
12. Sprawozdanie Dyrekcyi galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1869–1870 to jest od 1. Października 1869 do 30. Września 1870. Lwów: z drukarni E. Winiarza, 1871. [No numerical pagination]. A-h s. *Private archive of Leszek and Teresa Mazepa*. [in Polish].
13. Sprawozdanie Dyrekcyi Towarzystwa Wykształcenia Muzyki w Galicyi, co do zarządu od 1. Wrzesnia 1855. do końca Kwietnia 1857, przedłożone ogólnemu zgromadzeniu. Lwów: z drukarni E. Winiarza, 1857. No pagination. *Private archive of Leszek and Teresa Mazepa* [in Polish].
14. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok szkolny 1912 / 1913. Lwów: Nakładem Towarzystwa Muzycznego, 1913. 64 s. *Private archive of Leszek and Teresa Mazepa* [in Polish].



15. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1899–1900 od 1-go Września 1899 do 31-go Sierpnia 1900. Lwów: Nakładem Towarzystwa Muzycznego, 1900. 72 s. *Private archive of Leszek and Teresa Mazepa* [in Polish].

16. Statut Galic. Towarzystwa Muzycznego we Lwowie. Lwów: z drukarni Jakubowskiego i Sp. we Lwowie, 1912. 26 s. *Private archive of Leszek and Teresa Mazepa* [in Polish].

17. Statut Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego uchwalony na Walnem Zgromadzeniu dnia 15 Maja 1880. Lwów: Nakładem Towarzystwa Muzycznego, 1880. 23 s. *Private archive of Leszek and Teresa Mazepa* [in Polish].

18. Statut galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie uchwalony na Walnem Zgromadzeniu 1903. Lwów: Nakładem Towarzystwa Muzycznego, 1903. 24 s. *Private archive of Leszek and Teresa Mazepa* [in Polish].

19. Statuta Towarzystwa Wykształcenia Muzyki w Galicyi. Przyzwolone najłaskawiej najwyższem postanowieniem Jego c. k. Apostolskiej Mości z dnia 14. czerwca 1857. Dodatek: Skład Towarzystwa w roku 1857. Lwów: Nakładem Towarzystwa Muzycznego, 1857. 3 s. *Private archive of Leszek and Teresa Mazepa* [in Polish].

20. Statuten des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Galizien. Welcher von Sr. Apost. Majestä mit a. h. Entschließung vom 14ten August 1838 genehmigt, und in Folge Dekretes des h. Ministeriums des Unterrichts vom 8. November 1851 Z. 11037 reorganisiert wurde / Ustawy Towarzystwa Wykształcenia Muzyki w Galicyi, które przez Jego ces. król. Apostol. Mość najwyższem postanowieniem z 14. Sierpnia 1838 zezwolone, i w skutek dekretu wysokiego ministerstwa nauk z 8. Listopada 1851, L. 11037 zreorganozowane zostało. Lemberg, gedruckt bei P. Piller und Sohn, 1853. 10 s. *Private archive of Leszek and Teresa Mazepa* [in German and Polish].

21. Statuten des von S. MAJESTÄT laut Hohen Kanzleidekretes vom 25. August 1838 Z. 21119 / 1537, mittelst allerhöflicher Entschliessung vom 14. August 1838, genehmigten Musik-Vereins in Lemberg. Gedruckt bei Peter Piller in Lemberg, 1838 / Ustawy Towarzystwa Muzycznego we Lwowie uchwalonego najwyższem postanowieniem Najjaśniejszego Pana z dnia 24. Sierpnia r. 1838. do Nru 2111/1537 a dekretem wysokiej Nadwornej Kancelaryi z dnia 25. Sierpnia 1838. We Lwowie, drukiem Piotra Pillera, 1838. 8 s. [in German and Polish].

### **TERESA MAZEPA**

**Mazepa, Teresa** — Doctor of Art Criticism, Associate Professor of the Department of Choral and Opera Conducting at the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy (Lviv, Ukraine)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5436-6986>

[teresa.mazepa@gmail.com](mailto:teresa.mazepa@gmail.com)

### **OKSANA PYSMENNA**

**Pysmenna, Oksana** — PhD in Art, Professor of the Department of Music Theory, Head of the Department of Music Theory at the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy (Lviv, Ukraine)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0899-8613>

[oksanapysmenna@gmail.com](mailto:oksanapysmenna@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276557>

## THE ROLE OF PATRONS IN THE ACTIVITIES OF THE GALICIAN MUSICAL SOCIETY IN LVIV IN 1838–1914

**Relevance of the study.** The issue of public patronage in musical, cultural, and educational societies, and in particular in the Galician Music Society, unfortunately, has not received proper scientific coverage in the modern art historical and humanitarian discourse. The functioning of various societies as a respectable and prestigious institution depended on the human potential of its active and helpful members.

**The purpose of the study.** The purpose of the presented study, based on archival sources, documents from the private archive of Leszek and Teresa Mazepa, is to identify the role of patrons in the activities and development of the Galician Music Society.

**The research methodology** has a complex interdisciplinary nature and is based on the combination of the principles of cultural, art history, historical, aesthetic, archive-bibliographic, sociological, comparative research.

**The results and conclusions.** Based on archival documents, the article analyzes and systematizes the structure of the Galician Music Society, identifying its active, auxiliary, and honorary members, patrons, and the composition of its directorates and supervisory boards. On this basis, the role and importance of patrons in the activities of the GMS is presented. The democratically organized GMS brought together representatives of different nationalities and animated the musical life of Galicia. The number of full (active) members primarily determined the concert-performance, educational and outreach activities of the Society, as they constituted the main artistic and pedagogical core of the Society. The members who surrounded it with their patronage (patronage) were the auxiliary members. Among them were representatives of various social and national strata: aristocrats, officials of various levels, intellectuals (professors, teachers, doctors, lawyers, writers, artists, etc.), clergy, bourgeoisie, merchants, and landowners. The auxiliary members provided the GMS with material (in the form of material and monetary donations, scholarships, and donations) and organizational support, appropriate external representation, and even its social status. Thanks to the supporting members, the cultural policy of supporting and promoting the artistic activities of the important music center for Galicia, which was the GMS, and preserving its positive cultural impact on society was implemented. Thanks to its supporters, the GMS was able not only to develop its artistic activities and expand its infrastructure, but also to strengthen its reputation and become competitive in the field of music distribution. Thanks to their help and patronage, the GMS has been able to develop its activities, build its reputation and become competitive in the field of music distribution.

**Keywords:** Galician Musical Society, musical society, musical culture, active members, auxiliary members, patron, civic patron.

# ОПЕРНЕ МИСТЕЦТВО: МУЗИЧНІ ТА ПОЗАМУЗИЧНІ КОНТЕКСТИ

---

УДК 792.54.03:792.05](450)(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276560>

**ЧЕКАН Ю. І.**

**Чекан Юрій Іванович** — доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (Київ, Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1501-1592>

[y.chekan@gmail.com](mailto:y.chekan@gmail.com)

© Чекан Ю. І., 2023

## ЛОКАЦІЇ ПЕРШИХ ОПЕРНИХ ВИСТАВ: ВІД ЕЛІТАРНОСТІ ДО ЗАГАЛЬНОДОСТУПНОСТІ

Об'єктом дослідження в історії музики зазвичай виступає духовна складова художньої культури, властиві мистецтву жанрово-стильові процеси. Менше уваги вчених привертають конкретні умови існування мистецьких артефактів, ті локації, де відбувались прем'єрні та наступні виконання. Водночас без урахування цих відомостей музично-історичне минуле постає у збідненому та zdeформованому вигляді; певні речі залишаються не до кінця зрозумілими, окремі моменти випадають з поля зору. Саме тому надзвичайно важливим є дослідження складових інфраструктури музичного життя як способу існування музичної культури. До базових компонентів інфраструктури музичного життя Європи Нового часу відноситься насамперед оперний театр. Зосереджено увагу на параметричних характеристиках локацій перших оперних вистав, де формувались вимоги до майбутніх оперних театрів. Розглянуто, зокрема, вистави, що проходили у пристосованих палацових приміщеннях («Еврідіка» Пері — Флоренція, Палац Пітті, *Sala delle Commedie*; «Орфей» Монтеверді — Мантуя, Палац Гонзага, покої Маргарити Гонзага д'Есте; «Святий Олексій» Ланді — вітальня палацу Барберіні *alle Quattro Fontane*) та придворних театрах переважно ренесансного типу («Викрадення Цефала» Каччіні — Флоренція, *Teatro degli Uffizi*; «Аріадна» Монтеверді — Мантуя, тимчасовий театр на *Cortile della Cavallerizza*). Наголошено, що здійснення сутнісних функцій жанру опери у Новоевропейській культурі (опанування антроповимірного простору музичними засобами, створення узагальнених стильових норм орис-музики та забезпечення сталості сформованої традиції) можливе за умови поєднання масовості та безперервного розвитку професіоналізму. Зазначено, що масовість зумовлюється, по-перше, кількісними та якісними характеристиками глядацької аудиторії та, по-друге, значним об'ємом корпусу текстів. Обидва названі чинники, будучи підготовленими у локаціях перших оперних вистав, уповні реалізувались у наступний період, позначений появою загальнодоступних оперних театрів, першим з яких став театр Сан-Кассіано у Венеції (1637).

**Ключові слова:** музична інфраструктура, оперний театр, жанр, глядацька аудиторія.

**Вступ.** З історії музики добре відомо, що початки опери пов'язані з містами Італії — Флоренцією, Мантуєю, Римом, Венецією. Там народжувався і первинно еволюціонував жанр, формувалась відповідна інфраструктура. Приміщення ренесансного (зазвичай придворного), переважно драматичного театру, трансформувалось у приміщення барокового (як придворного, так і публічного), оперного театру. Камерата графа Барді та палаци Корсі й Пітті у Флоренції (1600), *Accademia degli Invaghiti* та придворні вистави у герцога Гонзаго в Мантуї (1607), театр у палаці братів Барберіні у Римі (1632), перший публічний театр Сан-Кассіано (1637) та оперний театр Новіссімо у Венеції (1641) — ось головні пункти, де закладалися конститутивні нормативи, які зумовлюватимуть будівлю оперних театрів на початковому етапі розвитку жанру. Звичайно, цей перелік не є ані вичерпним, ані непорушним. Нагадаємо принципово важливу позицію: «дослідники мусять розуміти, що на те, які факти зараховують до історії театру, та на спосіб їх тлумачення частково впливає прийнята система поділу та що за іншого виду поділу можливий трохи інший погляд на ті ж події та процеси» [Брокетт, Гілді, 2014, с. 200]. Тобто, фокусуючи увагу на Флоренції, Мантуї та Римі, ми не повинні випускати з поля уваги те, що паралельні процеси відбувались і в інших містах Італії — Мілані, Пармі, Неаполі, Луцці, Вітербо чи Болоньї, де, за словами Ромена Роллана, «нараховувалось понад 60 домашніх театрів» [Роллан, 1986, с. 141].

**Аналіз публікацій.** Проблема формування та раннього етапу розвитку оперного жанру достатньо повно досліджена у науковій літературі. Класичними узагальнюючими роботами тут виступають монографії Германа Кречмара [Кречмар, 2014], Ромена Роллана [Роллан, 1986] та Манфреда Букофцера [Bukofzer, 1947]. Величезний фактологічний матеріал містить компендіум Альфреда Льовенберга [Loewenberg, 1978]. Фундаментальні дослідження присвячені творчості одного з фундаторів жанру — Клаудіо Монтеверді [Конен, 1971], [Fabbri, 1994], [Carter, 2016]. Останніми роками з'явилися ґрунтовні праці, що стосуються як загальних проблем характеристики епохи [Carter, Butt, 2005] та становлення жанру [Rosand, 1991], [Carter, Fantappiè, 2021], так і поглибленої характеристики його зв'язків з тим чи іншим соціальним інститутом (меценатська діяльність Гонзаго чи культурна політика Барберіні) [Sanders, 2012], [Lamothe, 2009]. Переважна більшість науковців концентрує увагу передусім на творчості та конкретних творах. У той же час умови виконання цих творів, характеристика приміщень, у яких відбувались вистави, залишаються на периферії дослідницьких інтересів. Відповідно, питання специфічної музичної інфраструктури спеціально не розглядаються, що унаочнює проблемну ситуацію у цій сфері історії музики. Сказаним зумовлена **мета** статті — на основі узагальнення та системного аналізу відомої інформації окреслити шляхи формування оперної інфраструктури на початковому етапі існування жанру (Флоренція — Мантуя — Рим). Досягнення зазначеної мети викликало потребу використання **методів** узагальнення та системного аналізу.

#### **Результати дослідження.**

Появу опери саме в містах Італії можна пояснити, окрім усього іншого, високою густотою населення: на думку Фернана Броделя, «те відчуття ліктя, за якого живе і розквітає цивілізація, становить близько 30 осіб на кв. км» [Бродель, 1995, с. 39]. У 1600 році, коли народилась опера, за свідченням того ж таки Броделя, густина населення Італії була найбільшою на європейському континенті — 44 особи на квадратний кілометр. Ця демографічна напруженість, перенаселення — «функція водночас

і числа людей, і ресурсів, що їх вони мають у своєму розпорядженні» [там само]<sup>1</sup>. Зрозуміло, що така ресурсна надлишковість визначає високий рівень урбанізації, бурхливий розвиток міської культури, що стала поживним ґрунтом для розвитку нового, секулярного жанру — опери.

Отже, Флоренція. Олігархічна республіка, центр регіону Тоскана, одна з колисок Ренесансу, де працювали Джотто й Леонардо до Вінчі, Мікеланджело й Рафаель, Брунеллескі та Мазаччо, Боттічеллі й Донателло... Загальноновизнано, що саме тут, у гуртку ренесансних гуманістів, яким опікувався граф Барді<sup>2</sup>, народилася опера, тоді ще *dramma per musica*. Чи потребувала вона спеціально пристосованого стаціонарного приміщення, окремої інфраструктури? Швидше за все ні, адже була передусім спорадичною розвагою аристократів, — «спектаклі при дворах або в академіях організовували лише з особливих нагод. Отож потреба у постійних театрах постала не так швидко. Чимало ранніх постановок відбувалося просто неба у дворах або садках, але у XVI столітті типовими місцями вистав стали банкетні зали або інші великі приміщення» [Брокетт, Гілді, 2014, с. 189–190]. Згадаємо, що перша в історії *dramma per musica*, «Дафна» Якопо Пері (1561–1633) та Оттавіо Рінуччіні (1562–1621), ноти якої не збереглися, вперше, у 1594 році, прозвучала «в маленькій кімнаті, приватним чином»<sup>3</sup>, і «була виконана <...> у колі друзів [Рінуччіні та Корсі — Ю. Ч.], які були від неї у захваті, а відтак “Дафна” була поставлена у будинку Корсі на одному з вечорів під час карнавалу 1598 року у присутності великого герцога Фердинандо Медічі, кардиналів даль Монте і Монтальто, Пієро Строцці, Франческо Чіні та інших численних шляхетних персон» [Роллан, 1986, с. 82]<sup>4</sup>.

Подібною є й сценічна історія першої *dramma per musica*, що збереглася до нашого часу — «Еврідіки» тих самих Пері та Рінуччіні. Створена як одна з розваг тиждневих святкувань з приводу одруження короля Франції Генріха IV та Марії Медічі, вона була вперше виконана на тимчасовій сцені перед аудиторією, що складалася не більше ніж з двохсот осіб, ввечері шостого жовтня 1600 року у приватній резиденції Медічі — палаці Пітті у Флоренції [Loewenberg, 1973, с. 206]. Як з’ясували Тім Картер і Франческа Фантап’є, вистава планувалась для Зали Ніш (*Sala delle Nicchie*), що має площу, трохи більшу за двісті квадратних метрів. Прем’єра, на вимогу герцога Фердинандо, була здійснена в іншому приміщенні цього палацу, відомому під назвою *Sala delle Commedie* (знаходилося на другому поверсі). Художник-декоратор та сценограф вистави Лодовіко Чіголі (1559–1613) трансформував конструкцію, виготовлену для *Sala delle Nicchie*, оскільки *Sala delle Commedie* мала дещо інші пропорції (стеля була трохи нижчою, а ширина зали — дещо більшою), та вимагав за цю роботу компенсацію у розмірі 25 скуді [Testaverde, 2003].

<sup>1</sup> Показники інших розвинених країн тогочасної Європи наступні: Нідерланди — 40, Франція — 34, Німеччина — 28.

<sup>2</sup> Джованні Барді, граф Верніо (1534–1612) — представник дому флорентійських банкірів; як переважна більшість аристократів, мав успішну військову кар’єру — служив у військах герцога Козімо Медичи, імператора Максиміліана II, папи Климента VIII. Барді був меценатом — так, він сплатив за навчання Вінченцо Галілея у Джозеффо Царліно у Венеції, більше десяти років підтримував Джуліо Каччіні, понад два десятиліття спонсорував діяльність Флорентійської камерати.

<sup>3</sup> З листа Пієро Барді до Джованні Баттіста Доні від 16 грудня 1634 року [Иванов-Борецкий, 1936, с. 16].

<sup>4</sup> Див. також: [Bukofzer, 1947, с. 56].

Тимчасова сценічна конструкція передбачала наявність авансцени, створення ефекту перспективи та можливості динамізації сцени. Щодо останнього — це був, очевидно, типовий для ренесансного театру маневр кулісами та заміна задника. Як пише сучасник, змальовуючи трансформації сценічного простору, «з'явилися найкрасивіші ліси, намальовані та рельєфні, розташовані так, що завдяки розумному освітленню виглядали сповненими денного світла. Однак, коли виникла необхідність показати Пекло, все змінилось, і перед нами постали страшні та жахливі скелі, що виглядали як справжні; над ними височіли голі пні та попалена трава. І там, крізь тріщину у величезному камені, ми побачили палаюче місто, пульсуючі язички полум'я, що пробивались крізь отвори у міських вежах, забарвлювали повітря у мідний колір» [Carter, Butt, 2005, p. 208]. Після вистави окремі елементи цієї конструкції використовувались для інших постановок. Якими ж були її розміри? Уявити це можна, орієнтуючись, крім іншого, на свідчення про те, що завіса була 8\*11 метрів; з двох боків від неї знаходились намальовані алегоричні фігури, кожна 1,5\*4 метри [Carter, Fantappiè, 2021, p. 198–199]. Для заповнення такого доволі об'ємного, але не величезного фізичного простору звучанням голосів та інструментів достатньо було камерного виконавського складу. Не випадково акомпануюча інструментальна група, розташована за кулісами, складалася з клавесина, ліри, лютні та китаррона.

Автори книжок з історії музики рідко згадують те, що трьома днями пізніше, дев'ятого жовтня, у рамках тих-таки святкувань у Флоренції було виконано ще один музично-театральний твір — «Викрадення Цефала» Джуліо Каччіні. Тім Картер вважає, що «Викрадення Цефала» (музика якого не збереглася) повністю відповідає критеріям, висунутим до опери на початку XVII століття: від початку до кінця твір співався (окрім музики Каччіні, тут були використані хори Луки Баті, П'єро Строцці та Стефано Вентурі дель Ніббіо), він мав достатньо чітку драматургічну канву (текст лібрето належить Габріелло Чьябрера) і був поставлений зі сценічною машинерією, створеною Бернандо Буанталенті, у придворному *Teatro degli Uffizi*. Цей театр, побудований у 1586 році та зруйнований у другій половині XVIII століття, як свідчать сучасники, за своєю будовою був подібний до ренесансного театру Олімпіко у Віченці і мав достатньо великі розміри: загальна його площа майже у п'ять разів перевищувала *Sala delle Nicchie* або *Sala delle Commedie* і становила 1100 квадратних метрів (55\*20). Глядацька ж аудиторія «Викрадення Цефала», згідно з офіційним звітом, складала 3000 панів та 800 пань [Carter, 2009]<sup>1</sup>.

Хто ж була публіка цих перших оперних вистав? Майже чотири тисячі присутніх — це ж величезна аудиторія! Чи можна вважати, виходячи з цього свідчення, що флорентійська *dramma per musica* («Еврідика») або ж *pastorale, comedia, favola, comedia pastorale* (як сучасники називали «Викрадення Цефала») мали дійсно масове поширення? Навряд чи. По-перше, згадані вистави не були загальнодоступними, їхню аудиторію — незалежно від кількості глядачів — складали представники переважно однієї субкультурної страти — дворяни, «елітарне коло аристократичних інтелектуалів» [Fabbri, 1994, p. 65]. Невипадково Ромен Роллан наголошує: «Ця гарна князівська вистава мала насправді вроджений гандж: вона була виключно князівською <...>. Це була шляхетна забава витончених знавців» [Роллан, 1986, с. 37]; в іншому місці він висловлюється ще категоричніше, вважаючи, що це мистецтво приз-

<sup>1</sup> Див. також: [Carter, Butt, 2005, p. 206]. Дослідження Тіма Картера дещо коригує твердження Романа Роллана, який вважав, що «Викрадення Цефала» — «невелика пасторальна п'єса», яка була виконана у Палаццо Веккіо [Роллан, 1986, с. 83].

началось «лише для небагатьох витончених умів та салонів, де ці уми задавали тон» [Роллан, 1986, с. 146]. По-друге, поняття масовості зумовлюється не тільки кількісними та якісними характеристиками аудиторії. Не менш важливим фактором, на нашу думку, є обсяг корпусу текстів, який забезпечує жанру широке поширення серед різних верств слухачів. А опер до появи загальнодоступних театрів було створено та виконано не так і багато. Герман Кречмар пише: «Згідно з Аллачі, на 1600–1637 рр. припадає до 450 виконаних або ж лише надрукованих театральних творів, але з них лише 38 можна з достатньою впевненістю чи вірогідністю віднести до опери. Встановлена Солерті у 1906 році їхня кількість — 41», з яких до нашого часу збереглась приблизно третина [Кречмар, 2014, с. 68, 69]<sup>1</sup>. Зрозуміло, що 41 опера за майже 40 років для Італії — крапля у морі. Тому лише кратне зростання кількості опер після відкриття театру Сан-Кассіано у 1637 році<sup>2</sup> вкупі з іншими згаданими чинниками і є справжнім свідченням масовості опери в Новоєвропейській музичній культурі.

Та повернімось до приміщень, де ставилися перші опери й формувалися вимоги до оперно-театральної інфраструктури, що згодом стануть нормативними для усієї Європи. Важливим — окрім Флоренції — пунктом початкового етапу цього процесу виступає Мантуя, герцогство, кероване династією Гонзага. Чи не найвідомішими представниками цієї родини були Гульєльмо Гонзага (1538–1587) та його син Вінченцо (1562–1612), — меценати, які покровительствували поетові Торквато Тассо та живописцеві Пітеру Паулю Рубенсові. Мантуя — місто прем'єри знаменитого «Орфея» Монтеверді (24 лютого 1607 р.). Логічно припустити, що ця шедевральна прем'єра (Дональд Сандерс називає її «грандіозною кульмінацією майже двох століть музичного патронажу Гонзага» [Sanders, 2012, р. 119]) відбулася у побудованому родиною меценатів «розкішному театрі» на 1000 місць, в якому ставились опери і який було зруйновано під час війни за мантуанський спадок (1628–1631) [Конен, 1971, с. 56]. Однак таке припущення не витримує перевірки дійсністю. Оскільки постановка монтевердівського «Орфея» здійснювалась за патронажу спадкоємця престолу, кронпринца Франческо, а не самого герцога Вінченцо Гонзага, то прем'єра пройшла не у театрі, а в одному із залів палацу (що знаходився у покоях сестри герцога — Маргарити Гонзага д'Есте), у присутності відносно незначної кількості глядачів, переважно — учасників мантуанської *Accademia degli Invaghiti*, членом якої був і кронпринц<sup>3</sup>. На користь пристосованого та *невеликого* за розмірами приміщення (а не придворного театру) свідчать і композитор, і сучасники. Так, у присвяті, що відкриває першу прижиттєву публікацію партитури «Орфея», надрукованої у Венеції за

<sup>1</sup> Лео Аллачі (1586–1669) — бібліотекар Ватиканської бібліотеки, автор каталогу усіх виконаних в Італії драм та опер (1666); Анджело Солерті (1865–1907) — італійський дослідник, автор численних робіт з історії музики.

<sup>2</sup> Упродовж наступних сорока років тільки у дев'яти театрах Венеції було поставлено понад 150 опер [Rosand, 1991, р. 3]. Герман Кречмар вважає, що до 1700 року їх було створено та поставлено принаймні шістьсот: триста у Венеції та стільки ж у італійських і німецьких резиденціях [Кречмар, 2014, с. 117].

<sup>3</sup> *Accademia degli Invaghiti* — товариство мантуанських шляхтичів, на зібраннях якого відбувались обговорення наукових і мистецьких проблем. Товариство було засновано у 1562 році Чезаре Гонзага, графом Гвасталла (1530–1575). Від 1606 року президентом академії стає майбутній герцог Франческо Гонзага (1586–1612); у цей період товариство взяло на себе відповідальність за різноманітні розваги упродовж карнавального сезону.

два роки по мантуанській прем'єрі, Монтеверді зауважує, що вистава відбулася «на тісній сцені» [Сапонов, 2010, с. 24], яка, очевидно, не була розрахована на виконавський склад «Орфея». Нагадаємо, що окрім головних дійових осіб<sup>1</sup>, композитор залучає до виконання хор, балет та близько сорока оркестрантів<sup>2</sup>. При цьому, наприклад, вступна Токата виконується усім інструментальним складом, а це потребує досить багато місця, і розташувати музикантів за кулісами, як під час виконання «Еврідіки» Пері, було би проблематично. Просторову обмеженість приміщення, у якому відбулась прем'єра, зауважує й мантуанський придворний Карло Маньї: «Вчора була представлена комедія у звичайному театрі зі звичною пишністю, а завтра ввечері Найсвітліший Володар Принц [Франческо Гонзага — Ю. Ч.] спонсорує виставу у залі апартаментів, які займала Найсвітліша Володарка Феррари. Це мусить бути дуже незвичайним, оскільки усі актори співатимуть свої партії; кажуть, що успіх буде величезним. Піду вже чисто з цікавості, навряд чи мене щось утримає, хіба не вдасться протиснутись крізь тісняву приміщення» [Fabbrì, 1994, р. 63]<sup>3</sup>.

Вже наступна опера Монтеверді, «Аріадна» (1608)<sup>4</sup>, створена композитором з нагоди весілля Франческо Гонзага та Маргарити Савойської, виконувалась у театрі, щоправда тимчасовому, спорудженому спеціально для цієї okazji на *Cortile della Cavallerizza* — величезному внутрішньому подвір'ї герцогського палацу, де зазвичай проводились турніри, паради та виставки коней [Sanders, 2012, р. 124–125]. За свідченням тамтешнього літописця Федеріко Фолліно, на цій виставі були присутні принци, принцеси, послы, запрошені дами та велика кількість іноземців. Незважаючи на грандіозні розміри театру (Фолліно говорить про шість тисяч місць), усі бажаючі потрапити на прем'єру, яка тривала близько двох з половиною годин, не змогли. Сучасні дослідники вважають свідчення про шість тисяч місць дещо гіперболізованими, визнаючи навіть чотири тисячі глядачів невиправдано перебільшеною кількістю [Carter, Butt, 2005, р. 243], однак зауважимо, що за кожною гіперболою стоїть реальна підстава — і навіть якщо театр не міг вмістити саме такого огрому публіки, все одно можна сміливо стверджувати, що, по-перше, «Аріадну» дивилось та слухало значно більше, ніж двісті персон, і, по-друге, це дійство відбувалось не у камерному пристосованому, а у спеціально побудованому та обладнаному театральному приміщенні, з оснащеною механізмами, пишно декорованою сценою. Фолліно у офіційному звіті про святкування, надрукованому у Мантуї 1608 року, спеціально звертає увагу на декорації, що являли собою «дику кам'янисту місцевість серед хвиль, які були у постійному русі, створюючи чарівний ефект» і, описуючи появу

<sup>1</sup> Партитура опери містить сімнадцять сольних партій, які, на авторитетну думку Тіма Картера, «легко можуть бути виконані менше ніж десятьма співаками — трьома сопрано, одним альтом, трьома тенорами (включаючи Орфея) та трьома басами», оскільки реальний виконавський склад, обраний композитором, передбачав можливість виконання кількох ролей одним співаком (за винятком Орфея, який знаходиться на сцені упродовж всієї вистави). Крім того, усі солісти (окрім головного героя) брали участь у хорах німф та пастухів. Це зумовлювалось суто прагматичними міркуваннями — досягти найефектнішого результату з максимальною економією ресурсів. Див.: [Carter, 2016, р. 347].

<sup>2</sup> 2 клавесини, 2 контрабасові віоли, 10 струнних (скрипки, альти та віолончелі), подвійна арфа, 2 малі французькі скрипки, 4 кіттарона, 2 органа-позитива з дерев'яними лабіальними трубами, 3 басові віоли, 5 тромбонів, регаль (переносний орган), 2 цинки, флейта-сопраніно, труба-кларіно та 3 труби з сурдинами.

<sup>3</sup> 3 листа до брата від 23 лютого 1607 року, тобто за день до прем'єри.

<sup>4</sup> Партитура, за винятком знаменитого «Плачу Аріадни», втрачена.



Аполлона у Пролозі, зазначає: «Він сидів на дуже гарній хмаринці <...>, яка, повільно спускаючись <...>, дісталась сцени і, залишивши Аполлона на скелі серед морських хвиль, миттєво зникла» [Fabbri, 1994, p. 86]. Зважаючи на все сказане, зовсім не випадковими є свідчення Фолліно про те, що герцог обмежив присутність своїх придворних, що всі охочі іноземні гості не змогли потрапити до театру, що натовп спраглих видовища ледь стримували гвардійці герцога, керовані капітаном Камілло Строцці та генералом Карло Россі [Fabbri, 1994, p. 85–87].

Отже, як бачимо, перші опери та інші музично-театральні вистави відбувались або ж у пристосованих приміщеннях палаців, або ж у придворних театрах — стаціонарних чи спеціально споруджених. Так, у Флоренції, у вже згаданому палаці Пітті було поставлено «Еврідіку» Джуліо Каччіні (1602), «Шлюб Медора та Анжеліки» (1619) та «Флору» (1628) Марко да Гальяно; у палаці Герардеска — «Плач Орфея» Доменіко Беллі (1616); на віллі Поджіо Імперіале — «Визволення Руджеро» Франческо Каччіні (1625). У Римі в палаці Корсіні відбулась вистава «Аретузи» Філіпо Віталі (1620) [Loewenberg, 1973, col. 4–11], у палаці Конті — «Ланцюг Адоніса» Доменіко Манцоккі (1626), у домі барона Родольфа фон Гогена Рехберга — «Осміяна Діана» Джачінто Корнаккіолі (1629) [Lamothe, 2009, p. 88–89]<sup>1</sup>. Розміри та конфігурація приміщень, де виконувались ці твори, менш за все орієнтувались на власне мистецькі потреби. Наприклад, зал Подеста (*Salone del Podestà*) у палаці Ре Енцо у Болоньї (тут у 1610 році прозвучала «Андромеда» Джироламо Джакоббі), мав площу 854 квадратні метри — 61 завдовжки, 14 завширшки при висоті стелі 15 метрів. Це відносно вузьке та довге приміщення з рівною горизонтальною підлогою, без функціонального поділу на виконавську і глядацьку зони, без стаціонарного сценічного устаткування було лише пристосоване до театральних вимог (не випадково пізніше тут обладнали бальний зал).

Таким чином, параметри локацій, у яких виконувались перші опери, зумовлювались радше вагомістю тієї події, якій присвячувалась вистава, прагненням можновладця продемонструвати свої статки, підвищити або ж підтвердити свій статус, використати мистецтво як інструмент культурної політики. Чи не найяскравішим прикладом останнього буде Рим, столиця Папської держави, наднаціонального утворення, що проіснувало понад тисячу років — з VIII до кінця XIX століття. До розвитку опери в Римі особливо продуктивно долучилася родина Барберіні — аристократична династія, відома у Флоренції починаючи з XI століття. Найбільшого розквіту, багатства, могутності та впливовості ця сім'я набула у часи, коли її представник, Маффео Барберіні, став Папою Римським Урбаном VIII (понтифік у 1623–1644 рр.). За часів Урбана VIII у Папській державі квітнув непотизм: троє його племінників отримали високі церковні та світські посади. Франческо та Антоніо були призначені кардиналами та папськими легатами в Іспанії та Франції, Таддео — префектом Рима. Родина Барберіні широко підтримувала мистецтва; «найістотніший вплив Барберіні на музику починається <...> у 1633 році, коли закінчується будівництво їхнього палацу» [Роллан, 1986, с. 127]. З 1632 до 1643 року за їх сприяння в Римі було поставлено дев'ять опер; після смерті Урбана VIII та повернення з заслання — ще чотири<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> При постановці «Ланцюга Адоніса» для динамізації сцени було використано три пари періактів, що оберталися — із зображенням аркади колон, ліса та пекла.

<sup>2</sup> 1632 та 1634 — «Святий Олексій» Стефано Ланді, 1633 — «Ермінія на Йордані» Мікеланджело Россі, 1635 та 1636 — «Святи Дідім і Теодора» невідомого автора, 1637 — «Сподівайся, страж»

Меценатська активність Барберіні зумовлювалась подвійною метою: з одного боку, вони як очільники церкви прагнули повчати розважаючи, а з іншого як олігархи задовольняли суто мирську потребу демонструвати королівську розкіш. Відтак опера, так само, як і архітектура, образотворче мистецтво, наука, освіта, видавнича справа і навіть кулінарія були для Барберіні інструментами культурної політики [Rietbergen, 2006, p. 377–426]. Тож у царині музичного театру вони запровадили нову тенденцію — створення та постановки опер, які були б незалежними від династичних святкувань та відбувались упродовж карнавалу [Carter, Butt, 2005, p. 223].

Однією з найвідоміших і найзнаковіших в історії музики опер, створених на замовлення Барберіні та поставлених їхнім коштом, є «Святий Олексій» композитора Стефано Ланді (1587–1639) на лібрето Джуліо Роспільозі (1600–1669), що за 35 років стане папою Кліментом IX. Сценічне оформлення здійснив Джованні Берніні (1598–1680) — видатний архітектор і скульптор доби Бароко, автор архітектурного ансамблю площі святого Петра.

«Святий Олексій» — перша опера на історичну тему. Тут чи не вперше в історії жанру з основною сюжетною лінією органічно поєднуються ще дві — містична та комедійна (Демон і побутові персонажі в дусі *commedia dell'arte*). При тому що серед дійових осіб вісім партій розраховані на співаків-кастратів (нагадаємо, що в Римі жінкам співати не сцені було заборонено), басова партія Демона є надзвичайно вираженою і аж ніяк не другорядною і не побутово-комічною. Вступна *Sinfonia* (три скрипки, посилена група *continuo*), за словами Манфреда Букофцера, «ознаменувала собою важливий крок у розвитку незалежної оперної увертюри» [Bukofzer, 1947, p. 62]<sup>1</sup>.

Де ж відбулася прем'єра «Святого Олексія»? В літературі знаходимо численні твердження про те, що опера була поставлена у новому театрі палацу Барберіні *alle Quattro Fontane*, який вмщував понад три тисячі глядачів<sup>2</sup>. Однак останні дослідження доводять, що вперше опера Ланді була поставлена у вітальні цього палацу, що межувала з Великою залою, оздобленою знаменитими розписами П'єтро де Кортонна. «Це помірно велике приміщення могло вмістити близько 200 осіб і невелику сцену. Воно мало велику склепінчасту стелю і було добре освітлено двома вікнами, розташованими у задній частині кімнати» [Lamothe, 2009, p. 96]<sup>3</sup>.

Більше за розмірами приміщення іншого римського палацу, що належав Ватикану і під час понтифікату Урбана VIII був резиденцією кардинала Франческо — *Palazzo della Cancelleria*, — стало місцем вистав опер «Святий Боніфаций» (1638) та «Геноїнда» (1641) Вірджіліо Мадзоккі (1597–1646). Орієнтовна аудиторія цих вистав складала тисячу осіб [Lamothe, 2009, p. 97].

---

денний» Вірджіліо Мадзоккі, 1638 — «Святий Боніфаций» Вірджіліо Мадзоккі та «Тріумф щирості» Анджело Чеккіні, 1641 — «Геноїнда» Вірджіліо Мадзоккі, 1642 — «Зачарований палац» Луїджі Россі, 1643 — «Святий Євстафій» Вірджіліо Мадзоккі; 1656 — «Нема лиха без добра» Антоніо Аббатіні та Марко Мараццолі, «Зброя і кохання» та «Життя людини» Марко Мараццолі, 1668 — «Бальтазар» Антоніо Аббатіні [Lamothe, 2009, p. 6].

<sup>1</sup> Прем'єра відбулась 23 лютого 1632 року. Партитура була видана у 1634 році.

<sup>2</sup> Див. наприклад: [Bukofzer, 1947, p. 62]; [Loewenberg, 1973, col. 14]; [Bonds, 2013, p. 219].

<sup>3</sup> У тій самій вітальні 1635 року було поставлено оперу невідомого автора «Святий Дідім і Теодора» (партитура не збереглася).

Збільшення розмірів приміщень, що використовувались для вистав, ставило серйозні вимоги перед композиторами та виконавцями. Заповнити звучанням об'ємний простір було дуже непросто — чи не тому у відомій передмові до першого друкованого видання «Дійства про Душу й Тіло»<sup>1</sup>, що вийшло у 1600 році, Еміліо Кавальєрі писав: «Театр або зал повинен бути придатним для такого роду музичних вистав і не повинен вмщати більше, ніж тисячу людей. Треба попідкуватись про те, щоби слухачам було зручно розміститись, аби дотримувалась щонайглибша тиша у залі для їх власної насолоди. Якщо ж вистава йтиме у дуже великій залі, то неможливо буде розібрати слова. Це змушує співака напружувати голос, від чого втрачає силу втілюване ним почуття...» [Кавальєри, 1999]. Побаження Кавальєрі частково були реалізовані при будівництві публічних театрів, зокрема, театру Сан-Кассіано, який відкриває нову сторінку історії оперної інфраструктури.

**Висновки.** Таким чином, сконцентрувавши увагу на обставинах і локаціях прем'єрних виконань перших опер, бачимо, що паралельно зі становленням та розвитком жанру відбувається формування притаманної йому специфічної інфраструктури. Виконувана у пристосованих приміщеннях, опера не могла набути широкого поширення — на заваді цьому стояла обмеженість аудиторії (як кількісна, так і станова-статусна). Не маючи широкого поширення у різних субкультурних стратах, жанр, що відповідав концептуальним запитам Нового часу, залишався також істотно обмеженим у кількісному відношенні. Корпус оперних текстів (до появи загальнодоступного оперного театру) був незначним, що стримувало власне жанрову еволюцію. Залишаючись в розглянутих локаціях, опера не могла виконати тих ключових завдань, що їх ставило перед музичним мистецтвом і першим концепційним жанром Новоєвропейської музики життя — опера не могла ані опанувати антроповимірному простору музичними засобами, ані створити узагальнені стильові норми *opus*-музики, ані забезпечити сталість традиції. Водночас саме тут, у палацових приміщеннях та придворних театрах, були сформовані ті передумови, що сприяли вибухоподібному розвитку самостійної оперної інфраструктури, починаючи з другої третини XVII століття, і, як наслідок, кратному збільшенню корпусу оперних текстів та бурхливим жанрово-стильовим процесам історії музики Нового часу.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Бродель Ф. Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм, XV–XVIII ст. Том 1. Структури повсякденності: можливе і неможливе. Київ : Основи, 1995. 543 с.
2. Брокетт О., Гілді Ф. Історія театру. Львів : Літопис, 2014. 729 с.
3. Иванов-Борецкий М. Музыкально-историческая хрестоматия. Москва : Музгиз, 1936. Вып. 2. 212 с.
4. Кавальєри Эмилио. Вступление к первому печатному изданию «Представления о Душе и Теле». URL:[https://web.archive.org/web/20160305233150/http://www.mmv.ru/sm/arth/15-03-1999\\_dusha.htm](https://web.archive.org/web/20160305233150/http://www.mmv.ru/sm/arth/15-03-1999_dusha.htm) (дата звернення 16.12.2022).
5. Конен В. Клаудио Монтеверди. Москва : Советский композитор, 1971. 323 с.
6. Кречмар Г. История оперы. Москва : ГИТИС, 2014. 387 с.

<sup>1</sup> «Дійство про Душу й Тіло» (*La Rappresentazione di anima e di corpo*) Еміліо Кавальєрі (1600, Рим, церква Санта Марія ін Валічелла ) — твір, жанрова природа якого поєднує ознаки ораторії та духовної опери.

7. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Выпуск первый. История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти. Москва : Музыка, 1986. 312 с.
8. Сапонов М. Либретто «Орфея» Монтеверди: опыт истолкования. *Старинная музыка*. 2010. № 3. С. 20–36.
9. Bonds M. A History of music in Western Culture. Boston : Pears, 2013. 676 p.
10. Bukofzer M. Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach. New York : W. W. Norton & Company, Inc., 1947. 489 p.
11. Carter T. Rediscovering Il rapimento di Cefalo. *Journal of Seventeenth-Century Music*, vol. 9, no.1. (2009). URL: <https://www.sscm-jscm.org/jscm/v9/no1/carter.html> (дата звернення 3.12.2022).
12. Carter T. Singing Orfeo. On the Performers of Monteverdi's First Opera. *Studies in Seventeenth-Century Opera*. / Edited by Beth L. Glixon. London & New York : Routledge, 2016. P. 75–118.
13. Carter T., Butt J. The Cambridge History of Seventeenth-Century Music. Cambridge : Cambridge University Press, 2005. 591 p.
14. Carter T., Fantappiè F. Staging 'Euridice : Theatre, Sets, and Music in Late Renaissance Florence. Cambridge : Cambridge University Press, 2021. 280 p.
15. Lamothe V. The Theater of Piety: Sacred Operas for the Barberini Family (Rome, 1632–1643). Chapel Hill : University of North Carolina, 2009. 356 p.
16. Loewenberg A. Annals of opera. 1597-1940. London : John Calder, 1978. 1756 с.
17. Rietbergen P. Power and religion in Baroque Rome. Barberini Cultural Policies. Leiden : Brill, 2006. 437 p.
18. Rosand E. Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre. Berkeley : University of California Press, 1991. 684 p.
19. Sanders D. Music at the Gonzaga court in Mantua. Lanham : Lexington Books, 2012. 200 p.
20. Testaverde A. Nuovi documenti sulle scenografie di Ludovico Cigoli per l'Euridice di Ottavio Rinuccini. «*Medioevo e Rinascimento*», XVII. 2003, XIV. P. 307-321. URL: <https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=1463> (дата звернення 2.12.2022).
21. Fabbri P. Monteverdi. Cambridge : Cambridge University Press, 1994. 350 p.

## REFERENCES

1. Brodel, F. (1995). *Materialna tsyvilizatsiia, ekonomika i kapitalizm, XV–XVIII st. Tom 1. Struktury povsiakdennosti: mozhlyve i nemozhlyve* [Material civilization, economy and capitalism, XV–XVIII centuries. Vol. 1. Structures of everyday life: possible and impossible]. Osnovy, Kyiv, 543 s. [in Ukrainian].
2. Brokett, O., Hildi, F. (2014). *Istoriia teatru* [History of the theatre]. Litopys, Lviv, 729 s. [in Ukrainian].
3. Ivanov-Boretskii, M. (1936). *Muzykal'no-istoricheskaya khrestomatiya* [A music-historical anthology]. Vyp. 2. Muzgiz, Moscow, 212 s. [in Russian].
4. Kaval'eri, Emilio. (1999). *Vstuplenie k pervomu pechatnomu izdaniyu "Predstavleniya o Dushe i Tele"* [Preface to the first printed edition of "La Rappresentazione di anima e di corpo"]. URL: [https://web.archive.org/web/20160305233150/http://www.mmv.ru/sm/arth/15-03-1999\\_dusha.htm](https://web.archive.org/web/20160305233150/http://www.mmv.ru/sm/arth/15-03-1999_dusha.htm) (accessed: 6.12.2022) [in Russian].
5. Konen, V. (1971). *Klaudio Monteverdi* [Claudio Monteverdi]. Sovetskii kompozitor, Moscow, 323 s. [in Russian].

6. Krechmar, G. (2014). *Istoriya opery* [History of the opera]. GITIS, Moskow, 387 s. [in Russian].
7. Rollan, R. (1986). *Muzykal'no-istoricheskoe nasledie. Vypusk 1. Istoriya opery v Evrope do Lyulli i Skarlatti*. [Musical and historical heritage. Volume one. History of opera in Europe before Lully and Scarlatti]. Muzyka, Moskow, 312 s. [in Russian].
8. Saponov, M. (2010). *Libretto «Orfeya» Monteverdi: opyt istolkovaniya* [Libretto of "Orpheus" by Monteverdi: an example of interpretation]. In: *Starinnaya muzyka* [Early music]. № 3, s. 20–36 [in Russian].
9. Bonds, M. (2013). *A History of music in Western Culture*. Boston: Pears, 676 p. [in English].
10. Bukofzer, M. (1947). *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*. New York : W. W. Norton & Company, Inc. 489 p. [in English].
11. Carter, T. (2009). Rediscovering Il rapimento di Cefalo. In: *Journal of Seventeenth-Century Music*, vol. 9, no. 1. URL: <https://www.sscm-jscm.org/jscm/v9/no1/carter.html> (accessed: 3.12.2022) [in English].
12. Carter, T. (2016). Singing Orfeo. On the Performers of Monteverdi's First Opera. In: *Studies in Seventeenth-Century Opera* / Edited by Beth L. Glixon. London & New York : Routledge, pp. 75–118 [in English].
13. Carter, T., Butt, J. (2005). *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 591 p. [in English].
14. Carter, T., Fantappiè, F. (2021). *Staging 'Euridice': Theatre, Sets, and Music in Late Renaissance Florence*. Cambridge : Cambridge University Press, 280 p. [in English].
15. Lamothe, V. (2009). *The Theater of Piety: Sacred Operas for the Barberini Family (Rome, 1632–1643)*. Chapel Hill : University of North Carolina, 356 p. [in English].
16. Loewenberg, A. (1978). *Annals of opera. 1597–1940*. London : John Calder. 1756 p. [in English].
17. Rietbergen, P. (2006). *Power and religion in Baroque Rome. Barberini Cultural Policies*. Leiden : Brill, 437 p. [in English].
18. Rosand, E. (1991). *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. Berkeley : University of California Press, 684 p. [in English].
19. Sanders, D. (2012). *Music at the Gonzaga court in Mantua*. Lanham : Lexington Books, 200 p. [in English].
20. Testaverde, A. (2003). Nuovi documenti sulle scenografie di Ludovico Cigoli per l'Euridice di Ottavio Rinuccini. In: «Medioevo e Rinascimento», XVII. 2003, XI, pp. 307–321. URL: <https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=1463> (accessed: 2.12.2022) [in Italian].
21. Fabbri, P. (1994). *Monteverdi*. Cambridge: Cambridge University Press, 350 p. [in English].

## YURII CHEKAN

**Chekan, Yurii** — Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of World Music History at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).  
 ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1501-1592>  
[y.chekan@gmail.com](mailto:y.chekan@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276560>

## LOCATIONS OF THE FIRST OPERA PERFORMANCES: FROM ELITISM TO GENERAL AVAILABILITY

**Relevance of the study.** The object of research in the history of music usually is the spiritual component of artistic culture, it's genre- and style-centric processes of the art itself. Specific conditions of artistic artifacts's existence, locations where the premiere and subsequent performances took place, draw less scientific attention. At the same time, without taking this information into account, the musico-historical aspects of the past appear devalued and deformed; certain things remain not understood completely, certain moments fall out of sight.

**The purpose of the study.** It is extremely important to study the components of the infrastructure of musical life as a way of existence of musical culture. The opera theatre is one of the basic components of the infrastructure of the musical life of modern Europe. This study is based on generalization and system analysis **methods**. Attention is focused on the parametric characteristics of the locations of the first opera performances, where the requirements for future opera houses were formed. In particular, performances that took place in adapted palace premises ("Euridice" by Peri — Florence, Palazzo Pitti, Sala delle Commedie; "Orpheus" by Monteverdi — Mantua, Palazzo Gonzaga, chambers of Margarita Gonzaga d'Este; "Saint Alexius" by Landi — hall of the palace Barberini alle Quattro Fontane) and court theaters mainly of the Renaissance type ("Il rapimento di Cefalo" by Caccini — Florence, Teatro degli Uffizi; "Ariadne" by Monteverdi — Mantua, temporary theatre on the Cortile della Cavallerizza).

**The results and conclusions.** It is emphasized that the implementation of the essential functions of the opera genre in the New European culture (the development of the anthropo-dimensional space by musical means, the creation of generalized stylistic norms of opus music and ensuring the stability of the formed tradition) is possible under the condition of provided reach and continuous professional development. It is noted that the reach is determined, firstly, by the quantitative and qualitative characteristics of the audience and, secondly, by the significant volume of body of the texts. Both of these factors, being prepared in the locations of the first opera performances, were fully developed and realised in the following period, marked by the appearance of publicly accessible opera houses, the first of which was the San Cassiano theater in Venice (1637).

**Keywords:** music infrastructure, opera house, genre, audience of spectators.

УДК 792.5:316.73](436)''17''(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276562>**РІЗАЄВА Г. Є.**

**Різаєва Ганна Євгенівна** — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії світової музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (Київ, Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2909-5253>

rizaievanmau@gmail.com

© Різаєва Г. Є., 2023

## **SOFT SKILLS КРИСТОФА ВІЛЛІБАЛЬДА ГЛЮКА У КЕЙСІ «ОПЕРНА РЕФОРМА XVIII СТОЛІТТЯ»**

Розглянуто реформаторський мейнстрим у європейському музичному театрі першої половини XVIII століття. Зазначено національні та локальні реформаторські прояви подолання театральної кризи, серед яких: новітній стиль акторської гри, запроваджений Девідом Гарріком в Лондоні; сучасні життєві теми творів французьких енциклопедистів (перш за все Дідро та Лессінга), що призвели до оновлення всіх складових театральної вистави; осмислення трансформації балетних дивертисментів у «пластичну драму» в теоретичних працях Луї де Каюзака і Ж. Ж. Новера; формування центрів оновлення італійської *opera seria* у Штутгарті (Н. Джоммеллі) та Пармі (Т. Траетта). Простежено історію так званої реформи Глюка та визначено головних учасників кейса «Оперна реформа середини XVIII століття». Висвітлено унікальну роль Відня як мультикультурної столиці у реалізації оперної реформи. З'ясовано виключну роль одноосібного інтенданта Віденських імператорських театрів протягом 1754–1764 рр. графа Джакомо Дураццо у формуванні запиту та реалізації реформи музичного театру. Виявлено прагнення реформаторів досягти синкретизму античної драми через новаторське театральне бачення у першій реформаторській опері «Орфей і Еврідіка». Окреслено базові *soft skills* (так звані «м'які навички») та простежено, як саме вони допомогли Глюку реалізувати свій творчий потенціал у бурхливому XVIII столітті, в час зміни світоглядних парадигм, та посприяли формуванню його місця в історії музики як «великого оперного реформатора».

**Ключові слова:** оперна реформа, Відень XVIII століття, діяльність Джакомо Дураццо, віденські реформатори, *soft skills*, психологічний портрет Глюка.

**Вступ.** Опера протягом більш ніж чотирьохсот років свого існування, як жоден інший музичний жанр, зазнала безліч реформ, раз у раз потрапляючи під шквал критиків, які констатували різні ступені оперної кризи і пропонували рецепти її подолання. Ще донедавна у музикознавчому дискурсі панувала ідея еволюціонування оперної історії через «лікувальні» наративи оперних реформ, але в останні п'ятдесят років західно-європейська музикознавча думка, слідуючи тенденціям більшої контекстуалізації та історичного релятивізму, почала руйнувати міфологію навколо ролі реформ в еволюції опери як шляху до досконалості жанру<sup>1</sup>. Водночас оперні реформи та їх практична ре-

<sup>1</sup> Амбер Юелл у своєму дисертаційному дослідженні зазначає: «Вийшовши за межі текстів реформаторів, щоб дослідити реальні події та практики, розумієш, що філософська риторика та художній ідеалізм маскують багато реалій оперного життя. Деякі вчені стверджували, що навіть основні припущення щодо природи реформи є неспроможними.» [Youell, 2012, с. 4.]. Рейнхард Штром вважає, що «сама опера є “жанром реформи”», і що «перебільшувати важливість <...> реформи означає мінімізування постійної зміни природи жанру» [Strohm, 1997, с. 29].

лізація є бездоганним індикатором світоглядних зсувів часу, історико-соціальних контекстів, у яких вібрували індивідуальні потреби, бажання та страхи покоління.

Вже народження опери на межі XVI–XVII століть було своєрідною реформою, спробою повернення музиці її впливу, на межі містичного, на людську свідомість через повернення до синкретизму слова, музики, жесту та драми, притаманного давньогрецькій трагедії<sup>1</sup>. Традиційно чи не єдиною інституцією, що винайшла жанр опери, вважається Флорентійська камерата (друга назва — Камерата Барді), але у Флоренції, тогочасному епіцентрі «узагальнення процесів, що відбувалися у музичному житті Європи диференційовано та дискретно» [Жаркова, 2022, с. 380], було як мінімум п'ять академій, що об'єднували прогресивних гуманістів. Між усіма цими угрупованнями існували тісні зв'язки та обмін думками, усі вони прагнули відкрити нові перспективи розвитку музичного театру, тому «унікальна роль (Флорентійської камерати) у появі засад нової організації музично-драматичних вистав є децю перебільшеною» [там само, с. 383]. Тож взаємодія однодумців стає фундаментальною передумовою формування жанру. Не дивно, що подальша історія його розвитку висвітлює вражаючі знахідки подібних творчих «камерат» — римської «Аркадії» чи віденських шукачів нової оперної моделі, об'єднаних навколо графа Дж. Дураццо (дивовижна паралель з графом Дж. Барді у Флорентійській камераті).

Стрімкий розвиток оперного жанру вже наприкінці XVII століття призвів до реформи римських Аркадійців, які прагнули очистити оперу від комічних епізодів та надприродних елементів і повернути їй раціональність і строгість аристотелівської трагедії. А вже через покоління, у середині XVIII століття, нова група реформаторів, серед яких найбільш відомі Глюк і Кальцабіджі, відкинули традицію, встановлену Аркадійською реформою, «знову спираючись на натхнення стародавніх»<sup>2</sup>. Як безпосередньо появу опери, так і вищезгадані реформи логічно було б розглядати як своєрідні «кейси», розроблені та реалізовані освіченою і впливовою елітою (не тільки тандемом лібретист-композитор), адже як у випадку так званої глюківської реформи, організаторами, натхненниками та учасниками процесу реформування виступала потужна група однодумців. В такому ракурсі дослідження композитор постає як «учасник команди» і у зв'язку з чим виникає, з одного боку, низка запитань щодо внутрішньогрупової рольової синергії такого «об'єднання», а з іншого — необхідність аналізу психологічного портрета та особистих якостей автора музики (тих, що в сучасному тезаурусі мають назву *soft skills*<sup>3</sup>), які дозволили митцю сформувати

<sup>1</sup> Пригадаємо безапеляційні вислови ренесансних музичних теоретиків щодо недовершеності тогочасної музики у порівнянні з музикою Античності. Показова в цьому сенсі думка Бартоломео Рамоса де Пареха: «Безсумнівно, музика має величезний вплив і могутню владу над людською душею, чи то заспокоює, чи збуджує її. Якщо в наш час музика не творить стільки чудес, то це слід віднести не до мистецтва, досконалість якого перевищує досконалість природи, а до тих, хто погано використовує мистецтво. Якби цих чудових [грецьких] музикантів <...> повернули до життя, вони б заперечували, що нашу музику винайшли вони <...>» [цит. за: Bonds, 2013, с. 106].

<sup>2</sup> «Citing yet again the inspiration of the ancients» [Reform, 2002].

<sup>3</sup> Поняття *Soft skills* набуло термінологічного визначення у 1972 році на конференції Командування армії США (CONARC), де доктор Уїтмор представив доповідь, метою якої було з'ясувати, як термін «м'які навички» розуміють у різних школах CONARC (повний текст звіту конференції можна подивитися за посиланням: <https://apps.dtic.mil/sti/citations/ADA099612>). За оксфордським словником *Soft skills* — це особисті якості, що дозволяють ефективно та гармонійно взаємодіяти з іншими людьми. Одна з головних цінностей *soft skills* полягає в тому, що вони дозволяють бути гнучкими у світі, який постійно змінюється.



свій авторитет як всередині команди, так і за її межами та досягти значних успіхів у практичній реалізації прагнень реформаторів.

**Аналіз публікацій.** До середини ХХ століття в музикознавчій літературі активно експлуатувався образ «гіганта Глюка», культ якого залишився у спадок від романтизму: Гофман вважав Глюка чи не найпершим із романтиків; Берліоз бачив у ньому родоначальника сучасної опери; Вагнер також вів свій родовід від «великого реформатора Глюка»<sup>1</sup>. На початку ХХ століття у західноєвропейському музикознавчому дискурсі поступово з'являються роботи, автори яких намагаються дослідити бекграунд віденської оперної реформи середини ХVIII століття поза глюкоцентризмом [Naas, 1918].

З другої половини ХХ століття фокус уваги все більше розгортається до спроб цілісного усвідомлення складних процесів у царині музичного театру та колективної ролі у реалізації реформаторських ідей. Одна з таких новітніх робіт — стаття ізраїльської музикознавиці Рут Кац, у якій діяльність Флорентійської камерати розглянуто як «кейс» розв'язання проблеми запиту гуманістів на відродження античної трагедії, зокрема одноголосного співу із супроводом в дусі античної традиції [Katz, 1984]. В сучасних західних дослідженнях вже загальним місцем стало позначення «глюківської» реформи як «реформи Кальцабіджі–Глюка» та все частіше з'являються праці, пов'язані з діяльністю усього кола «віденських реформаторів» [Brown, 1997; Brown, 2000; Heartz, 1967-1968; Howard, 1910; Marri, 1989; Robinson, 1982; Youell, 2012]<sup>2</sup>.

У вітчизняних статтях згадування оперної реформи середини ХVIII століття зустрічається виключно у формулюванні «реформа Глюка», і композитор часто постає одноосібним каталізатором та втілювачем своїх реформаторських ідей. В цілому український корпус робіт, присвячених Глюку (вірніше, його окремим творам, оскільки ані життєтворчість Глюка, ані пов'язана з ним оперна реформа не були самостійними темами досліджень у нашому музикознавчому дискурсі), на противагу різьчому розмаїттю західних досліджень, вельми скромний<sup>3</sup>. Він нараховує лише декілька окремих статей, повністю чи частково присвячених глюківській інтерпретації міфу про Іфігенію [Гура, 2014; Веселовська, 2009], вагнерівській рефлексії на «Іфігенію в Авліді» [Бабій, 2012] та балетній музиці Глюка [Анфилова, 2005]. У статті В. Рожка [Рожок, 2014] у контексті огляду історії та «реформаторського потенціалу» оперного жанру згадується Глюк та його паризькі опери (при цьому повністю оминається віденський період); стисло описуються основні положення глюківської реформи та зазначається її вплив на подальший розвиток опери. Серед вищезазначених робіт окремо стоять блискучий порівняльний аналіз втілення міфу про «Орфея»

<sup>1</sup> Див. більш детально: [Hoffmann, 1808–1809]. Автор позиціонує Глюка як ікону митця-романтика. Доленосну роль для пізнішого сприйняття Глюка відіграв Берліоз, відродивши інтерес до нього не лише як до людини, але як автора музики. Постановка «Орфея» у новій редакції 18 листопада 1859 року в паризькому *Théâtre Lyrique* з Поліною Віардо у головній ролі стала важливою культурною подією ХІХ століття. Про стосунки між Берліозом і Глюком див. [Joël-Marie Fauquet, 2000]. Ференц Ліст, Сен-Санс і Ріхард Штраус також вважали Глюка естетичним предком. Загалом про міфологізацію Глюка ХІХ століття див.: [Rehding, 2009; Goldhill, 2010].

<sup>2</sup> В англійських джерелах нерідко використовується поняття *Viennese operatic reform*

<sup>3</sup> Зазначимо унікальну для українського культурного простору ситуацію: попри відсутність фундаментальних праць, присвячених оперній реформі середини ХVIII століття або творчому доробку Глюка, його опери з успіхом ставляться на вітчизняній оперній сцені. Так, в Одеському оперному театрі поставлена віденська версія «Орфея», у Львівському оперному театрі — французька, декілька років тому була реалізована постановка на сцені Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського.

К. Монтеверді та К. В. Глюком і розгорнута рецензія на постановку паризької редакції «Орфея» Глюка у баварській опері з книги М. Р. Черкашиної-Губаренко «Оперний театр у мінливому часопросторі» [Черкашина-Губаренко, 2015].

Віденська оперна реформа XVIII ст., безпосередньо пов'язана з ідеологією Просвітництва, діяльністю масонських лож та політикою австрійського канцлера Кауніца-Рітберга, була оскоплена радянським музикознавством до штампованого сприйняття як протистояння прогресивної реформи Глюка «анахронічній» італійській оперній моделі. Питанню переосмислення й самого феномену оперної реформи, й ролі в ній Глюка не присвячено жодного вітчизняного дослідження<sup>1</sup>, що обумовлює **актуальність статті**.

Сучасні підходи західних музикознавців, які ґрунтуються на принципах контекстуалізації та історичного релятивізму, дозволяють, з одного боку, по-новому подивитися на усталені факти та подолати стереотипне їх сприйняття, з іншого — розширити усвідомлення життєдайних процесів, що супроводжували появу музичних феноменів. Спираючись на прецедент цілісного розгляду діяльності об'єднання одnodумців з приголомшливим для історії музики результатом — Флорентійської камерати як «кейсу» в статті Рут Кац [Katz, 1984], у статті вперше проакцентовано значення подібного об'єднання реформаторів у Відні для реалізації оперної реформи XVIII століття. У подоланні кліше «глюкоцентризма» важливим видається погляд на Глюка-людину з певними психологічними рисами (сучасною мовою *soft skills*), які дозволили йому бути ефективним у співтворчості з віденськими реформаторами та досягти особистого успіху. Все вищенаведене визначає **наукову новизну роботи**.

**Мета статті** — простежити історію так званої реформи Глюка та виявити головних учасників кейса «Оперна реформа середини XVIII століття». Дослідити, які *soft skills* кавалера Глюка і як само допомогли йому реалізувати свій творчий потенціал у бурхливому XVIII столітті — в час зміни світоглядних парадигм, та посприяли формуванню його місця в історії музики як «великого оперного реформатора».

Для досягнення поставленої у статті мети обрано *історичний* (для розгляду обставин формування запиту на оперну реформу та з'ясування шляхів його розв'язання), *культурологічний* (для дослідження культурного контексту XVIII століття), *соціологічний* метод аналізу (для окреслення глюківських *soft skills*), *порівняльний* та *системний* — для розгляду діяльності віденських реформаторів як специфічного «кейсу») **методи дослідження**.

#### **Результати дослідження.**

**Криза опери XVIII століття — жага змін.** Розрив між сформованими жанровими моделями опер та просвітницькими ідеями, що панували у європейському суспільстві того часу, призвів до кризової ситуації, яка торкнулася не лише музично-театральної царини, але й театру загалом. Реагуючи на виклики часу, до середини XVIII століття було зроблено кілька спроб оновити сценічне мистецтво. Дідро і Лессінг запропонували серйозні сучасні теми, які неминуче вплинули на акторську гру, театральні декорації та костюми. Луї де Каюзак, Жан-Жорж Новер<sup>2</sup> і Гаспаро Анджоліні спрямовували свою діяльність для створення драматичного балету. На англійській сцені Девід

---

<sup>1</sup> Показово, що в сучасному українському посібнику «Історія опери» віденська реформа опери навіть не згадується, а діяльність Глюка обмежується його французьким періодом [Історія опери, 1998, с. 111–113].

<sup>2</sup> Реформаторська теоретична праця Каюзака *La Danse ancienne et moderne* була опублікована 1754 року, *Lettres sur la danse et sur les ballets* Новера у 1760 році у Штутгарті.

Гаррік удосконалював та багато у чому створював новий стиль акторської гри, який різко поривав із величною декламацією та жестами минулого.

Дідро наполягав на необхідності звільнити французьку оперу від «надмірної залежності від “merveilleux” (чудес), зробити її більш людяною, повернути до високого літературного стандарту і благословити появою музичного генія» [Heartz, 1967–1968, с. 117]. У трактаті «Досвід опери» (*Saggio sopra l'opera in musica*, 1755) Франческо Альгаротті запропонував дуже спрощену модель *opera seria*, в якій переважала драма, а не музика, балет чи ефектна постановка. Сама драма повинна, за словами італійського просвітника, тішити око і слух, розбурхувати і впливати на серця глядачів, не ризикуючи погрішити проти розуму чи здорового глузду. Ці ідеї знайшли прихильність у лібретиста К. Фругоні та композитора Т. Траетти, а згодом вплинули на розвиток реформістської ідеології Кальцабіджі–Глюка.

Усі ці та інші реформаторські рухи досягли апогею в десятиліття після 1750 року. Нікколо Джоммеллі (1714–1774) і Томмазо Траетта (1727–1779), відповідно у Штутгарті і Пармі (в останній досить відчутним був французький вплив), зробили значний внесок у «звільнення від стереотипних форм, емоційного банкрутства та віртуозних надмірностей того, що можна назвати «нереформованою» або «традиційною» італійською *opera seria*» [Youell, 2012, с. 3–4], хоча і з різними музично-стилістичними результатами.

Таким чином, бурхливий коктейль реформаторської діяльності в Європі через впливи традицій та жагу нового, вражень та відгуків<sup>1</sup> створив виключні умови для реалізації ідеї «реформованої опери», місцем народження якої невідомо стає Відень.

**Роль місця та особистості в історії: граф Дж. Дураццо у Відні.** Відень у 1760-х роках пережив розквіт різноманітних підходів до опери завдяки низці виконавців і композиторів, які стирали межі між традицією і прогресом. Багато у чому саме місто доволі самотньо формувало оперну практику: мультикультурна, багатомовна імперська столиця була перехрестям французької, німецької та італійської культур (не кажучи вже про слов'янську й угорську культури, вплив яких на оперу важко простежити), і віденська опера відображала це зближення суперечливих, часом парадоксальних ідей [Youell, 2012, с. 6]. За словами Алана Брауна, одного з провідних західних дослідників віденської опери у контексті 60-х років XVIII століття, «Відень приблизно у 1760 році був найродючішим ґрунтом Європи для інновацій у музичній драмі — як у співі, так і в танцях» [Brown, 1991, с. 1]. Політичний клімат, географія та керівництво придворних театрів, а також, безперечно, той факт, що «потрібні люди опинилися в потрібний час у потрібному місці» зробили Відень ідеальним місцем для реформи опери. Серед постатей, що визначали шляхи оновлення європейського музичного театру середини XVIII століття були інтендант імперських театрів граф Джакомо Дураццо, композитор Крістоф Віллібальд Глюк, лібретист Раньєрі де Кальцабіджі та балетмейстер і хореограф Гаспаро Аджоліні.

1747 року у Відні нещодавно побудований придворний Бургтеатр, а також Кертнертортеатр вперше були передані у відання приватного імпресарію і відкриті для платної публіки. Одноосібним «доглядачем видовищ» у 1754 році став граф

<sup>1</sup> Від ідей Альгаротті (з його «спрощенням» опери до прогресивного акторського стилю Девіда Гарріка), від тверджень Новера про те, що танцюристи повинні виражати емоції та опановувати нове мистецтво «драматичного жесту» — до експериментів Джоммеллі по змішуванню французького й італійського стилів у Штутгарті та опер Траетти у Пармі та Відні (з прем'єрою «Арміди» Траетти у Відні за рік до «Орфея і Еврідіки»).

Джакомо Дураццо (1717–1794), змінивши фінансово катастрофічне правління барона Ло Престі та графа Естерхазі. Дураццо, який стане одним із головних натхненників оперної реформи у Відні, в цей час був зобов'язаний врівноважувати фінанси театрів: архівні записи показують, що лише під його керівництвом театри нарешті досягли незалежної фінансової спроможності<sup>1</sup>.

Дж. Дураццо прибув до Відня в 1749 р. як надзвичайний посол Генуезької республіки<sup>2</sup>. У вищих колах столиці його швидко оцінили за культуру та компетентність на театральній ниві, зокрема імператриця Марія Тереза та канцлер Венцель Антон фон Кауніц-Рітберг<sup>3</sup>. У 1752 році він залишив дипломатичний пост і був призначений помічником інтенданта придворного театру. У 1754 році, з призначенням інтендантом театральних вистав, Дураццо проводить реформу імператорських театрів: знайомить Відень з комічною оперою, активно контактує зі своїм паризьким театральним агентом, драматургом Шарлем-Симоном Фаваром. Взаємовідносини Дураццо з Фаваром і його дружиною Марі-Жюстін були вирішальними для його управління віденськими театрами: Фавар тримав Дураццо в курсі паризьких спектаклів, подій у літературі та мистецтві взагалі; Мадам Фавар служила взірцем у зусиллях Дураццо залучити актрис для французької трупи Відня.

Роль Дураццо у розвитку та оновленні віденських театрів і музично-театрального мистецтва Європи важко переоцінити. Він сприяв реформі балету і запропонував Гаспаро Анджоліні можливість розвинути свої новаторські теорії танцювальної пантоміми; підтримав реформу опери *seria*, запросив одного з самих прогресивних оперних компо-

---

<sup>1</sup> Ідеальним вирішенням фінансової кризи, що охопила театр, стала французька комедія — основа репертуару Бургтеатру в 1750-х роках. Судові театральні записи показують, що французькі артисти, хоч і заробляли майже вдвічі більше, ніж їхні німецькі колеги, отримували лише половину платні так званих віртуозів, необхідних для *opera seria* [Zechmeister, 1972, с. 46, 204]. Завдяки значно меншій вартості декорацій, костюмів та оркестру, за твердженням канцлера Кауніца, французький театр потребував лише 37% вартості опери-серія. Раньєрі де Кальцабіджі, партнер Дураццо, у 1761 році також керував економічним напрямом театрів і уявляв собі меншу і менш дорогу французьку трупу як відповідь на фінансові проблеми театрів, що продовжувалися під час Семирічної війни [Zechmeister, 1972, с. 70].

<sup>2</sup> Як одна із найбагатших і найвидатніших родин Генуї, до якої належало кілька дожив (серед них брат Джакомо Марчелло), Дураццо були власниками головних театрів Генуї (зокрема загальної-домого Фальконе), мали довгу історію комерційної та політичної діяльності та відносини з Францією. Іпполіто Дураццо навіть написав свій портрет у Гіацинта Ріго (найвидатнішого придворного портретиста Франції першої половини XVIII ст.). Але як молодший син, Джакомо мав обмежені можливості на батьківщині, тому шукав кар'єри деінде. Після десятирічного управління імперськими театрами, у 1764 році, під тиском противників його реформ він був змушений піти у відставку. Дураццо повернувся до дипломатичної діяльності як імперський посол у Венеції. Граф присвятив себе колекціюванню гравюр: фактично завдяки йому була створена відома колекція Альбертіна у Відні. Частина великої музичної бібліотеки Дж. Дураццо, яка також включає найважливішу у світі колекцію рукописних партитур з автографами Антоніо Вівальді, тепер знаходиться у Національній бібліотеці Турина, у фондах Мауро Фоа та Ренцо Джордано.

<sup>3</sup> Кауніц, який, будучи на початку 1750-х років послом Австрії у Франції, де відновив міждержавні альянси, міг розпізнати в Дураццо подібного до себе палкого франкофіла і людину з амбітними культурними прагненнями. Відносини Дураццо з Кауніцем (протягом майже 40 років був канцлером Австрійської імперії) сягають початку його резиденції у Відні; у 1754 р. французький посол доповів своєму уряду, що «месє Дураццо надзвичайно прив'язаний до графа Кауніца. Він завдячує йому всіма ласками, отриманими від імператриці, які складаються з пенсії в чотири тисячі ліврів, квартири при дворі та посади статського радника...» [Brown, 1997, с. 163].

зиторів того часу Томазо Траетту до Відня. Граф був спонсором Глюка (їхня співпраця почалася з 1755 року, коли Дураццо запропонував композитору місце капельмейстера із зобов'язанням писати інструментальну та театральну музику) і організував його зустріч із Раньєрі де Кальцабіджі. Першим результатом цієї зустрічі було поява реформованого балету «Дон Жуан» (1761) та опери «Орфей і Еврідіка» (1762), яка стала поворотною в історії оперної реформи й практично була «замовлена» графом Дураццо (втім, як усі музично-театральні віденські реформаторські твори).

**Віденські реформатори.** Безпосередніми учасниками появи першого повнокровного реформаторського оперного продукту, залученими графом Дж. Дураццо, крім К. В. Глюка (роль якого з будь-якого ракурсу є безперечно стрижневою), були італійський поет і лібретист *Раньєрі де Кальцабіджі* (1714–1795), балетмейстер і композитор *Гаспаро Анджоліні* (1731–1803), співак-кастрат Гаetano Гуаданьї (1728–1792), сценораф *Джованні Марія Куальйо* (Giovanni Maria Quaglio the Elder, 1700–1765).

Раньєрі Кальцабіджі облаштувався у віденських театрах взимку 1760–1761 років, щойно прибувши до міста після десяти років паризьких оперних воєн. Першою мистецькою подією Відня за його участю як лібретиста став драматичний балет «*Le Festin de Pierre ou Don Juan*» («Свято каменю, або Дон Жуан»), поставлений французькою трупю в жовтні 1761 року з декораціями Джованні Марії Куальйо старшого, хореографією Гаспаро Анджоліні (наслідувача і суперника Новера) і музикою Глюка<sup>1</sup>. Практично через рік, 5 жовтня, за дивним збігом долі, в день народження Дені Дідро — одного з провідних реформаторів театру, під сильним впливом якого знаходився Кальцабіджі, — ті ж самі сили народили «Орфея і Еврідіку». Яким би унікальним шедевром не здавався «Орфей», його сприйняття віденською публікою, в цьому випадку імператорським двором<sup>2</sup>, було певною мірою підготовлено. Кальцабіджі чітко пояснює це, докоряючи болонській публіці за неспроможність адекватно реагувати на реформаторські твори: «Якщо я робив кілька спроб створити справжню трагедію у Відні, я зробив це тому, що публіка цього міста є значно освіченішою, ніж наша, і тому, що коли я поставив «Орфея» та «Альцесту», публіка була адаптована до французької драми впродовж 20 років і так високо цінувала істину, логіку, природність, пристрасть, почуття, жах і співчуття, що протягом 50 вистав «Альцести» не було жодного шуму, крім випадкового зітхання, і носові хустинки завжди були помітні під час тієї чи іншої зворушливої сцени...» [Hertz, 1967–1968, с. 122]. Лист Кальцабіджі показує наскільки значний шлях було подолано від театру, де глядачі сиділи на показі-виставці, до театру наповненого живими й природними емоціями.

Музична складова «Орфея» відображає усі реформаторські прагнення Глюка і свідчить про народження нового стилю. Деякі її елементи походять з італійської опери — мова, герой-кастрат, увертюра та великий *recitativo obbligato* «*Che puro ciel*» (адаптований з *dramma per musica* «Еціо», 1750). Французькі впливи, «відпрацьовані» у співпраці з французькою трупю Дураццо, проявилися у розгорнутих сценах з хором і балетом, окремих балетних номерах, використання форми рондо, нових формах арій.

<sup>1</sup> Про реформаторський характер цієї «пластичної драми» див.: Анфилова С. Балетная музыка К. В. Глюка на перекрестке музыкально-стилевых явлений середины XVIII ст. [Анфилова, 2005].

<sup>2</sup> Прем'єру було приурочено святкуванню дня іменин імператора Франциска I в присутності імператорської родини. Постановкою керував граф Джакомо Дураццо. Протягом наступного року «Орфей» був відновлений у Відні але потім не виконувався до 1769 року. Після того, як ця віденська версія не виконувалася протягом дуже тривалого часу, вона нарешті отримала своє перше сучасне відродження 13 листопада 2014 року в Tage Alter Musik у Герні з контртенором у головній ролі.

Але найбільше реформована опера завдячує новому театральному баченню, що виходить за межі будь-якого окремого мистецтва і воліє до злиття образотворчого, пластичного, поетичного та музичного — у цьому безперечно простежується прагнення творців досягти синкретизму античної драми. Підпорядкування усіх складових опери єдиній поетичній ідеї неодноразово вимагалось в теоретичних працях, особливо у красномовному «Листі VIII» Новера. Однак це навряд було досягнуто на практиці до віденського «Орфея». Тогочасні критики відзначали органічну єдність твору, зокрема «шлюб» музики з жестом. Вже після першої вистави відмічали новаторський подвиг Анджоліні, який «об'єднав хореографію з хорами та історією таким чином, щоб надати виставі вигляд не менш чудовий, ніж зразковий» [Heartz, 1967–1968, с. 123], віддаючи належне музиці за те, що це стало можливим. Ла Арп (La Harpe) назвав «Орфея» першою оперою, де музика ніколи не відокремлювалася від дії: «*ou la musique ne se séparait jamais de l'action*». Гретрі пішов ще далі: це була сама музика, яка стала дією («*c'était la musique elle-meme qui était devenue l'action*») [там само].

Як і найперші опери флорентійців, «Орфей і Еввідіка» оспівує силу античного мистецтва, і в цьому сенсі її сюжет є єдиним цілим із його натхненням. Поява цього твору немислима поза новим інтенсивним сплеском досліджень класичної античності, який відбувається приблизно в 1750 році у живописі, скульптурі, археології. Драми в античному стилі почалися з'являтися під час перебування Кальцабіджі в Парижі з «Іфігенією в Тавриді» Гімона де ла Туша. Зазначимо, що сам Кальцабіджі був спеціалістом з античності, автором дослідження «*Dissertazione sopra due marmi figurati dell'antica citta d'Ercolano*» («Дисертація про дві мармурові фігури з античного міста Геркуланум») для Етрусської академії в Кортоні.

Поряд з поетом, «продюсером», композитором, хореографом і художником до створення «Орфея» була причетна ще одна особистість, якій слід віддати належне. Даніель Харц аналізуючи феномен «Орфея» зазначає: «Я припускаю, що у 1762 році сталося наступне. Усі елементи, які дозволили Глюку та Кальцабіджі створити справді епохальну реформовану оперу, були на місці. Приблизно таку ж важливість мали будівельні блоки, створені комічними операми та балетом-пантомімою Глюка, а також «Армідою» Траетти, яка показала шлях до зв'язування сценічної дії, зокрема хору та балету, з італійською оперою, орієнтованою, по суті, на спів. Каталізатором став Гуаданьї, який був не лише чудовим співаком, але й прекрасним актором, учнем школи природної акторської майстерності Девіда Гарріка. «Орфей і Еввідіка» — вистава, створена навколо його великих дарів» [Heartz, 1995, с. 191].

«Орфей» — практично вистава одного виконавця, і цим виконавцем у Відні був Гаetano Гуаданьї. Бувши кастратом, він розпочав свою кар'єру в комічній опері, що викликає певний інтерес у світлі неодноразових тверджень Альгаротті, Ортеса та інших теоретиків реформи, що тільки в опера buffa були італійські співаки, які також могли грати. До Відня Гуаданьї певний час працював у Лондоні й знаходився під патронатом Генделя (який написав для нього декілька партій у своїх ораторіях) та був знайомий з Девідом Гарріком, чия акторська гра справила на співака незабутнє враження. Все це сприяло формуванню виразного актора-співака — ідеального інтерпретатора і творця персонажа глюківського Орфея.

Чарльз Берні в «Історії музики» (1776–1789) дає детальний опис Гуаданьї: «Як актору йому не було рівних на жодній сцені Європи: його постать була незвичайно витончена і шляхетна; його обличчя сповнене краси, розуму й гідності; його позиції та жести були настільки сповнені вишуканості та пристойності, що вони були б чудовими етюдами для скульптури. Але хоча його манера співу була досконало де-

лікатною, відшліфованою і вишуканою, його голос, здавалося, спочатку розчаровував кожного слухача... Музика, яку він співав, була найпростішою, яку тільки можна собі уявити; кілька нот із частими паузами та можливість звільнитися від композитора й оркестру — все, що він хотів. І в цих імпровізованих потоках він довів притаманну силу мелодії, відокремлену від гармонії та без допомоги навіть унісонного акомпанементу» [Hertz, 1967–1968, с. 124], а також захоплено відмічає його «пози, рухи, пристрасну та вишукану манеру виконання простої, схожої на баладу арію *Che farò*».

Якою мірою початково Глюк писав свою музику, спираючись на те, що можна назвати стилем Гуаданьї? Точні обставини, пов'язані з походженням опери, потребують значного з'ясування. Але безсумнівно, що Гуаданьї брав участь у її створенні та очевидно що Орфей не вийшов би таким, яким вийшов, якби не акторські здібності учня Гарріка. Те ж саме можна сказати й про його характерні вокальні риси.

**Soft skills Глюка — на шляху до безсмертя.** В історії прижиттєвих постановок «Орфея і Еврідіки» Глюк продемонстрував неймовірну творчу пластичність і гнучкість. Композитор двічі переглядав партитуру. У 1769 році для фестивалю Аполло (*Le feste d'Apollo*) в Пармі, де він диригував, Глюк транспонував частину ролі Орфея для сопрано-кастрата Джузеппе Мілліко, зберігаючи лібрето італійською мовою. Для паризької версії, прем'єра якої відбулася 2 серпня 1774 року в другому залі Пале-Рояль, опера була перейменована на *Orphée et Eurydice*. Автором французького лібрето став П'єр-Луї Молін, який спирався на італійський оригінал Кальцабіджі, але значно розширив його. Глюк додатково написав музику і зробив корективи — зокрема, змінив теситуру Орфея з кастрата на високий тенор (згідно з вимогами французької опери до героїчних персонажів), додав балетні сцени (включаючи довгий «Танець фурій», спочатку написаний для балету «Дон Жуан», і «Танець блаженних духів»), що відповідало паризьким смакам. Вочевидь, Глюк не тримався за статус непохитного реформатора. В період між «Орфеєм і Еврідікою» та повномасштабною реформованою *opera seria* «Альцеста» Глюка–Кальцабіджі (1767) композитор написав для Відня три традиційні *opera seria* (дві з них на лібрето Метастазіо), комічну оперу та *azione teatrale* (обидві на лібрето Метастазіо)<sup>1</sup>. Вищенаведене свідчить про наявність у Глюка однієї з важливих базових *soft skills* — *адаптивність та гнучкість*. Життєвий та творчий шлях композитора доводить, що він мав цілу низку необхідних «м'яких навичок», які могли сприяти досягненню успіху і навіть закріпленню його на століття уперед. Наведемо ключові позиції *soft skills* та коротко окреслимо вектори аргументації їх наявності у Глюка. Певне, в умовах придворних інтриг Відня та оперних війн Парижу<sup>2</sup> *стресостійкість* була необхідною якістю для інтенсивної творчої реалізації, яку мав Глюк у 50–70-х роках XVIII століття. Про *емоційний інтелект* композитора може свідчити історія його щасливого одруження на 16-річній Марії Анні Бегін: з одного боку велике кохання, яке він пронесе через все життя, з іншого — фінансово успішний союз (юна наречена була багатою спадкоємицею і присвятила усе своє життя чоловіку)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> «Орфей і Еврідіка» належала до жанрового різновиду *festa teatrale* — лаконічніший порівняно з *opera seria*, святковий, «чудовий» жанр із міфологічним сюжетом у двох актах, часто використовуваний для династичних свят.

<sup>2</sup> В Парижі Глюк опинився у центрі запеклої війни глюкістів і піччіністів, за якою з подивом спостерігав Бенджамін Франклін (на той час американський посланник у Франції) та залишив про неї яскраві спогади у листах.

<sup>3</sup> Навіть на своїй могилі Глюк заповів написати: «Тут спочиває праведний німець, ревний християнин, вірний чоловік» [Berliner Musik-Zeitung Echo, 1852, p. 232].

Емоційний інтелект також дозволив Глюку розділяти ідеї Просвітництва (інтелектуальні тексти енциклопедистів просочені поетичними образами й високою емоційною напруженістю) і блискуче втілювати їх у реформовані ним музично-театральні жанри. Показово, що Даніель Херц називає Глюка «чутливим континентальним інтелектуалом» [Hertz, 1967-1968, с. 126].

Не викликає сумніву і здатність Глюка до комплексного розв'язання проблеми. Крім фактів, які надає аналіз його підходу до реформи опери, сам композитор у листі 1776 року формулює універсальність свого «методу»: «Я прагнув бути ... більше художником і поетом, ніж музикантом» [Gluck, 1962, с. 84]. Наявність критичного мислення підтверджує як філософська освіта митця, яку він отримав у Празькому університеті, так і його реформаторська діяльність у Відні та Парижі. Щодо креативності та творчості поза безпосередньо композиторською професійною діяльністю, Глюк проявив себе як капельмейстер, режисер-постановник власних опер і музичний критик. Комунікативність Глюка дозволила йому вибудувати численні плідні творчі контакти та знайти підтримку у найвищих аристократичних колах тогочасної Європи. Його щедрими покровительками були ерцгерцогиня Австрійська Марія-Тереза (мати 16 дітей, які практично усі брали участь у музичних виставах, написаних для імператорської родини зокрема і Глюком) та її дочка, королева Франції Марія Антуанетта (завдяки якій відбувся паризький тріумф композитора). Усі вищезазначені психологічні таланти митця безумовно вплинули на його здатність роботи у команді (у термінології *soft skills* — *teamwork*). Віденська музично-театральна реформа — безсумнівно «командний проект», і його успіх багато в чому залежав не лише від таланту і вдачі його учасників, але й від здатності працювати «в команді». Феномен авторства реформи, до сьогодні часто асоційованої виключно з іменем Глюка, певною мірою свідчить про впевненість та лідерські якості композитора. Саме ці риси простежуються у численних листах Глюка, «впевненістю» просочений його великий урочистий портрет роботи Жозефа Дюплессі, який до сьогодні прикрашає одну з парадних зал Віденського Музею історії мистецтв.

**Висновки та перспективи дослідження.** У перекладі з німецької «Gluck» означає щастя, удачу, успіх, везіння. Життєва й творча доля композитора з таким красномовним прізвиськом практично збігається з цими значеннями. Час, місце та обставини життя Глюка сприяли реалізації його композиторського і людського обдарування, його оточували непересічні особистості — одноступі та покровителі, а епоха і стан музичного театру вимагали, за словами Дідро, «благословення появою музичного генія», місце якого в оперній реформі XVIII століття зайняв блискучий кавалер Глюк. Але його успіх був би не можливим без команди віденських реформаторів, яку очолював інтендант імператорських театрів граф Дж. Дураццо за всебічною підтримкою відомого франкофіла, австрійського канцлера Кауніца-Рітберга. Можливо, саме через патронат графа, який мав міцні зв'язки із паризькими театральними колами (зокрема впливовим Шарлем-Симоном Фаваром), Глюк зміг досягти неабиякого успіху зі своїми реформованими операми і у Франції.

З наведених у статті фактів стає очевидним, що так звана реформа Глюка — це успішний кейс розв'язання проблеми оновлення оперного жанру й співтворчістю непересічних особистостей та прагненням до ідеалів і синкретизму античної трагедії схожий на кейс Флорентійської камерати. Він був реалізований командою віденських реформаторів, зокрема завдяки генію музики й характеру Глюка, його вдачі та історичному контексту, який сформував «запит» на реформу. Композитору були властиві стрижневі психологічні риси (термінологічно кристалізовані в психології та



освітніх науках на межі ХХ–ХХІ ст. як soft skills), які згідно з сучасними дослідженням допомагають людині ефективно працювати в команді та досягати успіху. Безумовно, розглянуті в статті soft skills Глюка були запорукою визнання як самого композитора, так і віденської оперної реформи в цілому.

Більшість визначальних для розуміння феномену оперної реформи ХVІІІ століття питань ще вимагають подальшого дослідження — це й огляд музично-театральних труп, що існували у тогочасному Відні у складних перетинах та взаємовпливах, й інтригуючі творчі взаємовідносини між Траеттою і Глюком з одного боку – та між віденськими реформаторами і зірковою віденською командою Метастазіо-Гассе з іншого. Аналіз реформованих опер як цілісних спектаклів<sup>1</sup> та визначення ролі масонських лож у реалізації музично-театральної реформи Відня (достеменно відомо, що ключові реформатори — Дураццо, Глюк, Кальцабіджі й Анджоліні були масонами) також чекають на новітні наукові розвідки.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Анфилова С. Балетная музыка К. В. Глюка на перекрестке музыкально-стилевых явлений середины ХVІІІ ст. *Научный вестник НМАУ им. П. И. Чайковского*. Київ, 2005. Вип. 51: *Питання організації художньої цілісності музичного твору*. С. 131–138
2. Бабий О. Опера «Ифигения в Авлиде» К. В. Глюка в интеллектуально-творческой рефлексии Р. Вагнера. *Проблема взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. ст. Харків, 2012. Вип. 36. С. 112–120.
3. Веселовська Г. Міф про Іфігенію в Тавриді: семантичні домінанти музично-театрального осмислення. *Художня культура. Актуальні проблеми* : зб. ст. 2009. Вип. 6. С. 190–207.
4. Гура Н. Опері К. В. Глюка в контексті інтерпретації міфу про Іфігенію в європейській літературі. *Сучасні літературознавчі студії*. 2014. Вип. 11. С. 218–228.
5. Жаркова В. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко : навч. посібник. Київ : ArtHuss, 2022. 548 с. URL: <https://issuu.com/nataliyam/docs/istoriya-zahidnoi-musiki-6-8> (дата звернення: 29.12.2022).
6. Історія опери: навч. посіб. / Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Київ: Музична Україна, 1998. 247 с.
7. Рожок В. І. Мистецтво опери: реформаторський потенціал та історичні шляхи його втілення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. № 1. С. 86–94.
8. Черкашина-Губаренко М. Р. Два «Орфеї» в діалозі оперних реформ. *Оперний театр у мінливому часопросторі*. Харків: Акта, 2015. С. 60–65.
9. Berliner Musik-Zeitung Echo. Verein theoretischer und praktischer Musiker. Berlin, Volumes 1852, 420 p. URL: [https://play.google.com/books/reader?id=S\\_fZ-j4kB2cC&pg=GBS.PP1&hl=ru](https://play.google.com/books/reader?id=S_fZ-j4kB2cC&pg=GBS.PP1&hl=ru) (дата звернення: 5.12.2022).
10. Bonds M. E. *History of Music in Western Culture*. 4<sup>th</sup> ed. Upper-Saddle-River, New Jersey : Pearson Education, 2013. 676 p.
11. Brown, Bruce Alan. *Gluck and the French Theatre in Vienna*. Oxford: Clarendon Press, 1991. 525 p.

<sup>1</sup> Поза увагою дослідників все ще залишається роль Джованні Марії Куальйо старшого у створенні новітнього художнього простору, про який так багато говорили Гаррік, французькі драматурги доби Просвітництва та віденські реформатори.

12. Brown, Bruce Alan. «I cacciatori amanti»: The Portrait of Count Giacomo Durazzo and His Wife by Martin van Meytens the Younger. *Metropolitan Museum Journal*, 1997. Vol. 32. P. 161–174. URL: <http://www.jstor.com/stable/1512997> (дата звернення: 2.01.2023).

13. Brown, Bruce Alan. «Mon opéra italien»: Giacomo Durazzo and the Genesis of Alcide al bivio. In *Pietro Metastasio: Uomo universal* / edited by Andrea Sommer–Mathis and Elisabeth Theresia Hilscher, Vienna, 2000. P. 115–142.

14. Christoph Willibald Gluck to The Bailli du Roulet, July–August, 1776. *Collected Correspondence and Papers of Christoph Willibald Gluck* / edited by Hedwig and E. H. Mueller von Asow. Translated by Stewart Thomson. London: Barrie and Rockliff, 1962. 239 p. URL: [https://archive.org/stream/collectedcorresp00gluc/collectedcorresp00gluc\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/collectedcorresp00gluc/collectedcorresp00gluc_djvu.txt) (дата звернення: 10.12.2022).

15. Fauquet Joël–Marie, Berlioz and Gluck in *The Cambridge Companion to Berlioz* / ed. Peter Bloom, Cambridge University Press, 2000. P. 197–210. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521593885>

16. Goldhill, Simon. «Who Killed Gluck?» in *Ancient Drama in Music for the Modern Stage* / ed. Peter Brown and Susan Ograjens ek. Oxford: Oxford University Press, 2010. P. 64–88.

17. Haas, Robert. Gluck und Durazzo im Burgtheater. Vienna: Amalthea–Verlag, 1925. 216 p.

18. Hertz, Daniel. Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740–1780. New York: W. W. Norton and Company, 1995. 816 p.

19. Hertz, Daniel. From Garrick to Gluck : The Reform of Theatre and Opera in the Mid–Eighteenth Century. *Proceedings of the Royal Musical Association*. 1967–1968. 94th Sess. P. 111–127. URL: <https://www.jstor.org/stable/765880> (дата звернення: 3.12.2022).

20. Hertha, Michel. Ranieri Calzabigi als Dichter von Musikdramen und als Kritiker. Leipzig, Druck von Breitkopf & Härtel, 1918. 90 p.

21. Hoffmann E. T. A. «Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809», *Allgemeine Musikalische Zeitung* 11.1808–1809. P. 305–319.

22. Howard, Patricia «No equal on any stage in Europe»: Guadagni as actor. *The Musical Times*, SPRING 2010, Vol. 151, No. 1910. 2010. P. 9–21 URL: <https://www.jstor.org/stable/20721598> (accessed 10.11.2022)

23. Katz Ruth. Collective «Problem–Solving» in the History of Music: The Case of the Camerata. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 45, No. 3. Jul.–Sep., 1984. P. 361–377. URL: <http://www.jstor.org/stable/2709230> (accessed 15.12.2022).

24. La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi / ed. Marri, Federico. Florence: L. S. Olschki, 1989. 234 p.

25. Robinson, Michael. The Ancient and the Modern: A Comparison of Metastasio and Calzabigi. *Studies in Music from the University of Western Ontario*. 1982. P. 137–147.

26. Reform. *The New Grove Dictionary of Opera* / ed. Stanley Sadie, Grove Music Online. Oxford Music Online. 2002. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O011545>

27. Rehding Alex. Music and Monumentality: Commemoration and Wonderment in Nineteenth–Century Germany. Oxford: Oxford University Press, 2009, pp. 109–123.

28. Strohm, Reinhard. *Dramma per musica: Italian Opera seria of the Eighteenth Century*. New Haven: Yale University Press. 1997. 336 p.

29. Youell, Amber. Opera at the Crossroads of Tradition and Reform in Gluck's Vienna. Requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences Columbia University. 2012. 379 p. DOI: <https://doi.org/10.7916/D8BC45N1>

30. Zechmeister, Gustav. *Die Wiener Theater nachst der Burg und nachst dem Karntnerthor von 1747 bis 1776*. Vienna: Böhlau, 1971. 632 p.

## REFERENCES

1. AnfILOva S. (2005) *Baletnaya muzyka K.V. Glyuka na perekrestke muzykal'no-stilevykh yavlenii serediny XVIII st.* [Ballet music by K.V. Gluck at the crossroads of musical and stylistic phenomena of the middle of the XVIII century]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho* [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 51. Kyiv, pp. 131–138. [in Russian].
2. Babii O. (2012) *Opera «Ifigeniya v Avlide» K.V. Glyuka v intelektual'no-tvorcheskoi refleksii R. Vagnera.* [«Iphigenia in Aulide» by Gluck in intelligence-creative reflection by Wagner]. *Problema vzaïemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity* [The problem of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education ]. Issue 36. Kharkiv, pp. 112–120. [in Russian].
3. Veselovska H. (2009) *Mif pro Ifiheniiu v Tavrydi: Semantychni dominanty muzychno-teatralnoho osmyslennia* [The myth of Iphigenia in Tavrida: semantic dominants of musical and theatrical understanding]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy* [Art culture. Actual problems]. Issue 6. pp. 190–207. [in Ukrainian].
4. Hura N. (2014). *Opery K.V. Hliuka v konteksti interpretatsii mifu pro Ifiheniiu v yevropeiskii literaturi.* [Gluk's operas in the context of interpretation of the myth of Iphigenia in European literature]. *Suchasni literaturoznavchi studii* [Modern literary studies]. Issue 11, pp. 218–228. [in Ukrainian].
5. Zharkova, V. (2022). *Istoriia zakhidnoi muzyky: Homo Musicus vid antychnosti do baroko* [Western Music History: Homo Musicus from Antiquity to Baroque]: study guide. ArtHuss, Kyiv, 548 p. Available at: <https://issuu.com/nataliyam/docs/istoriya-zahidnoi-musiki-6-8> (accessed: 29.12.2022) [in Ukrainian].
6. *Istoriia opery.* [History of the opera: study guide]. / Ivanova I. L., Kukol H. V., Cherkashyna M. R. K.: Muzychna Ukraina, 1998. 247 p. [in Ukrainian].
7. Rozhok V I. (2014). *Mystetstvo opery: reformatorskyi potentsial ta istorychni shliakhy yoho vtillennia.* [Opera: Reformist Potential and Historical Ways of its Implementation]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho* [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 1, Kyiv, pp. 86–94. [in Ukrainian].
8. Cherkashyna-Hubarenko M. R. (2015). *Dva «Orfei» v dialozi opernykh reform.* [Two "Orpheus" in the dialogue of opera reforms]. *Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostori* [The Opera House in a changing time-space]. Acta, Kharkiv, pp. 86–94. [in Ukrainian].
9. Berliner Musik-Zeitung Echo. Verein theoretischer und praktischer Musiker. Berlin, Vol. 1852, 420 p. Available at: [https://play.google.com/books/reader?id=S\\_fZ-j4kB2cC&pg=GBS.PP1&hl=ru](https://play.google.com/books/reader?id=S_fZ-j4kB2cC&pg=GBS.PP1&hl=ru) (accessed: 5.12.2022) [in German].
10. Bonds, M. E. (2013). *History of Music in Western Culture*. 4<sup>th</sup> ed. Upper-Saddle-River, New Jersey: Pearson Education, 676 p. [in English].
11. Brown, Bruce Alan. (1991). *Gluck and the French Theatre in Vienna*. Oxford: Clarendon Press, 525 p. [in English].
12. Brown, Bruce Alan. (1997). "I cacciatori amanti": The Portrait of Count Giacomo Durazzo and His Wife by Martin van Meytens the Younger. *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 32. pp. 161–174. Available at: <http://www.jstor.com/stable/1512997> (accessed: 2.01.2023) [in English].

13. Brown, Bruce Alan. (2000). «Mon opéra italien»: Giacomo Durazzo and the Genesis of Alcide al bivio. In *Pietro Metastasio: Uomo universal* / edited by Andrea Sommer–Mathis and Elisabeth Theresia Hilscher, Vienna, pp. 115–142 [in English].
14. Christoph Willibald Gluck to The Bailli du Roulet, July–August, 1776. (1962). *Collected Correspondence and Papers of Christoph Willibald Gluck* / edited by Hedwig and E. H. Mueller von Asow. Translated by Stewart Thomson. London: Barrie and Rockliff, 239 p. Available at: [https://archive.org/stream/collectedcorresp00gluc/collectedcorresp00gluc\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/collectedcorresp00gluc/collectedcorresp00gluc_djvu.txt) (accessed: 10.12.2022) [in English].
15. Fauquet Joël–Marie, Berlioz and Gluck. In: *The Cambridge Companion to Berlioz* / ed. Peter Bloom, Cambridge University Press, 2000, pp. 197–210. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521593885> [in English].
16. Goldhill, Simon (2010). «Who Killed Gluck?» in *Ancient Drama in Music for the Modern Stage* / ed. Peter Brown and Susan Ograjens ek. Oxford: Oxford University Press, pp. 64–88. [in English].
17. Haas, Robert. (1925). Gluck und Durazzo im Burgtheater. Vienna: Amalthea–Verlag, 216 p. [in German].
18. Hertz, Daniel. (1995). Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740–1780. New York: W. W. Norton and Company, 816 p. [in English].
19. Hertz, Daniel. (1967–1968). From Garrick to Gluck : The Reform of Theatre and Opera in the Mid-Eighteenth Century. *Proceedings of the Royal Musical Association*. 94th Sess. pp. 111–127. Available at: <https://www.jstor.org/stable/765880> (accessed: 3.12.2022) [in English].
20. Hertha, Michel. (1918). Ranieri Calzabigi als Dichter von Musikdramen und als Kritiker. Leipzig, Druck von Breitkopf & Härtel, 90 p. [in German].
21. Hoffmann E. T. A. «Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809», *Allgemeine Musikalische Zeitung* 11.1808–1809. pp. 305–319. [in German].
22. Howard, Patricia. (2010). «No equal on any stage in Europe»: Guadagni as actor. *The Musical Times*, SPRING 2010, Vol. 151, No. 1910. pp. 9–21. Available at: URL: <https://www.jstor.org/stable/20721598> (accessed 10.11.2022)
23. Katz Ruth. (1984). Collective «Problem–Solving» in the History of Music: The Case of the Camerata. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 45, No. 3. Jul.–Sep., pp. 361–377. Available at: URL: <http://www.jstor.org/stable/2709230> (accessed 15.12.2022).
24. La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi (1989). / ed. Marri, Federico. Florence: L. S. Olschki, 234 p.
25. Robinson, Michael. (1982). The Ancient and the Modern: A Comparison of Metastasio and Calzabigi. *Studies in Music from the University of Western Ontario*. pp. 137–147.
26. Reform. (2002) *The New Grove Dictionary of Opera* / ed. Stanley Sadie, Grove Music Online. Oxford Music Online. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O011545> [in English].
27. Rehding Alex. (2010). Music and Monumentality: Commemoration and Wonderment in Nineteenth–Century Germany. Oxford: Oxford University Press, pp. 109–123. [in English].
28. Strohm, Reinhard. (1997) *Dramma per musica: Italian Opera seria of the Eighteenth Century*. New Haven: Yale University Press, 336 p. [in English].
29. Youell, Amber. (2012). Opera at the Crossroads of Tradition and Reform in Gluck's Vienna. Requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences Columbia University, 379 p. DOI: <https://doi.org/10.7916/D8BC45N1> [in English].
30. Zechmeister, Gustav. (1971). Die Wiener Theater nachst der Burg und nachst dem Karntnerthor von 1747 bis 1776. Vienna: Böhlau, 632 p. [in German]

**GANNA RIZAIEVA**

**Rizaieva, Ganna** — PhD (Arts), Associate Professor of the Department of World Music History at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2909-5253>

[rizaievanmau@gmail.com](mailto:rizaievanmau@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276562>

**CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK'S SOFT SKILLS IN THE CASE  
«OPERA REFORM IN THE XVIII CENTURY»**

**Relevance of research.** The Viennese opera reform in the 18th century, which is closely related to the ideology of the Enlightenment, the activities of Masonic lodges, and the politics of Austrian Chancellor Kaunitz-Rietberg, is still often regarded as a cliché. Not a single domestic study has been devoted to the question of rethinking both the phenomenon of opera reform itself and Gluck's role in it, which determines the article's relevance. In this work, for the first time, the importance of the union of reformers in Vienna for the implementation of the opera reform in the 18th century is emphasized. In overcoming the cliché of "glucocentrism", it seems important to look at Gluck as a person, with certain psychological traits (soft skills in modern language) that allowed him to be effective in co-creation with the Viennese reformers and to achieve personal success. All of the above determines the scientific novelty of the work.

**The purpose of the article.** To trace the history of the so-called Gluck reform and identify the main participants of the case "Opera reform in the mid-18th century". To investigate what and how Gluck's soft skills helped him to realize his creative potential in the stormy 18th century - at a time of changing worldview paradigms, and contributed to the formation of his place in the history of music as a "great opera reformer".

**Methods.** To achieve the goal set in the article, a historical (to consider the circumstances of the formation of the request for opera reform and to find out the ways of its solution), cultural (to study the cultural context of the 18th century) and sociological analysis method (to outline Gluck's soft skills) was chosen.

**The results and conclusions.** From the facts presented in the article, it becomes obvious that the so-called Gluck reform is a successful case of solving the problem of renewing the opera genre, implemented by a team of reformers. The decisive role in this was played by the musical genius and character of Gluck, his character, and the historical context that formed the "request" for reform. The composer had soft skills that, according to modern research, help a person work effectively in a team and achieve success. Undoubtedly, Gluck's soft skills discussed in the article were a guarantee of recognition for both the composer himself and the Viennese opera reform.

Most of the crucial issues for understanding the phenomenon of opera reform in the 18th century still require further research, including the analysis of reformed operas as integral performances. and determining the role of Masonic lodges in the implementation of music and theater reform in Vienna.

**Keywords:** opera reform, Vienna of the 18th century, the activities of Giacomo Durazzo, Viennese reformers, soft skills, psychological portrait of Gluck.

УДК 782.1(450):7.091.8(477.74)]“1859/65”

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276565>

**БАЦАК К. Ю.**

**Бацак Костянтин Юрійович** — кандидат історичних наук, проректор, доцент кафедри музикознавства та музичної освіти Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9687-093X>

[k.batsak@kubg.edu.ua](mailto:k.batsak@kubg.edu.ua)

© Бацак К. Ю., 2023

## **ОДЕСЬКА АНТРЕПРИЗА ВАЛЕНТИНО СЕРМАТТЕЇ 1859–1865 РР. У МИСТЕЦЬКОМУ ТА СОЦІАЛЬНОМУ ДИСКУРСІ**

Досліджено діяльність італійської оперної антрепризи В. Серматтеї в міському театрі Одеси 1859–1865 років. З'ясовано, що в часи економічного відновлення Одеси після Східної війни і скорочення міських видатків з умов для утримання театру були вилучені зобов'язання міської влади здійснювати дотаційні виплати на італійську оперу. Це спонукало антрепренера застосовувати різноманітні організаційні та фінансові стратегії для економії коштів. Проаналізовано особливості театральної політики В. Серматтеї, яка передбачала максимальне скорочення витрат на лагодження приміщень театру і забезпечення його реквізитом, комплектування театрального оркестру і хору, здешевлення закордонного ангажементу солістів. З'ясовано, що важливим чинником збереження кращих традицій італійського оперного мистецтва була позиція публіки, яка здійснювала пасивний (бойкотування вистав) та активний (протестні акції в театральній залі, звернення в пресі) опір спробам антрепренера нехтувати вимогами до якості музично-театральної діяльності. Показано, що результатом поступок антрепренера міській громаді стало збільшення кількості прем'єрних вистав, переважно за рахунок опер маловідомих композиторів, та одиничне залучення до складу труп відомих виконавців. Серед тих, хто відзначився на одеській сцені впродовж антрепризи В. Серматтеї — примадонни-контральто Дж. Таті, А. Казалоні, примадонни-сопрано В. Поцці, І. Едельвіра, Дж. Бельтрамеллі, Т. Де Джулі-Борсі та ін. Виявлені окремі позитивні наслідки політики антрепренерської політики здешевлення ангажементу в Італії. У період В. Серматтеї одеський театр став середовищем для набуття професійного досвіду молодими італійськими артистами та артистками, нещодавніми випускниками музичних академій, котрі, ангажовані в якості солістів, здобули в Одесі можливість розпочати успішну сценічну кар'єру, продемонструвавши кращі якості свого артистичного обдарування.

**Ключові слова:** театральна антреприза В. Серматтеї, міський театр Одеси, оперне мистецтво, оперний репертуар, італійські примадонни, театральний глядач.

**Вступ.** У діяльності музичного театру тісно пов'язані різні чинники, які визначають успіх тієї чи іншої вистави, в цілому антреприз. В умовах, коли імпресарію вибуває пріоритети у формуванні колективу виконавців, оркестру, здійснює репертуарну політику тощо, його театральні стратегії стають джерелом соціокультурних комунікацій з приводу опери. Діяльність антрепренера В. Серматтеї в міському театрі Одеси у 1859–1865 роках здійснювалась у складних умовах, коли міська влада відмовилася від

фінансової підтримки театру, яка надавалась антрепренерам у першій половині XIX століття. Внаслідок цього імпресарію довелося постійно шукати компроміс із публікою, балансуючи між обстоюванням власних фінансових інтересів, що базувалися на тотальній економії ресурсів, та задоволенням вимог глядачів, які у різний спосіб здійснювали вплив на нього, прагнучи бачити на одеській сцені взірці високого мистецтва й професіоналізму. Визначення особливостей діяльності цієї антрепризи у розрізі взаємодії артистів, публіки та театрального менеджменту, вивчення управлінських рішень, інших чинників, які призвели до її падіння, становить **актуальність** теми.

**Мета** статті — обґрунтувати взаємозалежність успіху сценічної діяльності приватних італійських труп у міському театрі Одеси та джерел і засобів організації театральної справи на прикладі антрепризи В. Серматтеї.

**Аналіз публікацій.** У новітніх мистецтвознавчих студіях діяльність одеської антрепризи В. Серматтеї досліджена фрагментарно. Окремі сюжети, переважно характеристики головних виконавців трупи, їхні виступи в оперному репертуарі міського театру 1859–1863 років, подані в монографії Н. Остроухової, присвяченій історії одеського міського театру [Остроухова, 2013, с. 262–266, 276–284]. Відомості про сценічну діяльність найбільш відомих співаків одеських труп В. Серматтеї приведені в біографічному словнику діячів італійської культури в Україні історика М. Варварцева [Варварцев, 2000].

Для досягнення поставленої у статті мети обрано *мистецтвознавчий* (для з'ясування особливостей розвитку музично-театрального мистецтва в Італії), *біографічний* (для дослідження невідомих і маловідомих фактів біографій італійських співаків) та *культурно-історичний* (для зіставлення історичних процесів і культурних явищ з метою дослідження їхнього впливу на розвиток італійського оперного мистецтва в Україні) методи, які складають **методологічне підґрунтя** дослідження.

**Результати дослідження.** За кілька років після закінчення Східної війни, коли послабилась фінансова криза й постало питання про спосіб організації театральної справи в Одесі, міська дума повернулася до практики зосередження в одних руках італійської оперної та російської драматичної антреприз. На такі умови пристав імпресарію В. Серматтеї (*ілюстрація 1*)<sup>1</sup>, котрий упродовж двох останніх років утримував у місті приватну італійську оперну трупу. Для здійснення ангажементу та забезпечення ключових напрямів роботи театру новий антрепренер залучив компаньйонів — колишнього співака К. Вольту [Витте, 1886, с. 25] та багаторічного доглядача одеського театру купця Дж. Фолетті [Лернер, 1902, с. 34].

<sup>1</sup>До приїзду в Одесу 1856 року В. Серматтеї був відомий в Італії та ряді інших європейських країн як успішний співак (бас). Після завершення навчання в музичній школі Парми (Regia Scuola di musica di Parma) дебютував 1838 року в Театро Чівіко (Teatro Civico) в Кальярі, у тому ж році співав у трупі Театро Ре (Мілан) (Teatro Re), згодом у Ла Скала (1840–1841 pp.), театрах Трієста, Туріна, Генуї, Модени. З 1843 року виступав за кордоном: у Португалії (театр Сан Карлуш у Лісабоні (1843–1844 pp.), Сан Жоао (Sao João) у Порту (1844–45 pp.) [Pensieri per un maestro, 2002, p. 269], Іспанії (театр Кадісу (1845–1846 pp.)). 1854 року був ангажований до складу оперної трупи театру Ясс (Румунія), де співав упродовж кількох сезонів. Опісля розпочав виступи в Одесі в приватній антрепризі Ф. Бергера (1856–1857 pp.). До репертуару співака належали партії в операх Дж. Верді, Т. Маделліні, А. Мацукато, С. Меркаданте, Л. Річчі, Дж. Россіні та ін. У 1857–1859 роках — імпресарію приватної італійської оперної трупи в одеському міському театрі. [Valentino Sermattei. URL: <https://www.lacasadellamusica.it/vetro/pages/Dizionario.aspx?ini=S&tipologia=1&idoggetto=1384&idcontenuto=2683>].



Ілюстрація 1. Портрет В. Серматтеї

Контракт, укладений В. Серматтеї з міською думою, передбачав утримування міського театру впродовж шести років, з 1 березня 1859 року до початку Великого посту в 1865 році. Упродовж цього періоду антрепренер зобов'язувався на монопольних правах організувати регулярні виступи італійської оперної та російської драматичної труп, мати добрий театральний оркестр, за власний кошт забезпечувати вистави декораціями і «всім необхідним для постановки нових спектаклів»<sup>1</sup>.

У контракті з В. Серматтеї були відсутні фінансові зобов'язання міста перед антрепренером — відтепер була ліквідована дотація на утримання театру. Натомість за кожну виставу антрепренер мав сплачувати дирекції театру 15 рублів. У такий спосіб В. Серматтеї мав поступово повернути борг у сумі 12 тис. рублів, витрачених з міського бюджету на ремонтні та будівельні роботи в театрі [Лернер, 1902, с. 34].

Перший театральний сезон антрепризи розпочався виставами «Лючії ді Ламмермур» і «Пуританів», у яких дебютували новий тенор Е. Ірфре та баритон Дж. Коломбо. Великою підтримкою для Е. Ірфре в партії Едгара стала участь у цій виставі примадонни В. Поцці (Лючія) і баса Дж. Мітровича (Астон), фаворитів одеських театралів попередніх років. Уперше виступивши у цій опері, В. Поцці виявилася відмінною Лючією. Повідомляючи про її успіх, газети відзначали «досконалу точність і грацію», з якою примадонна виконала вихідну каватину Лючії, «дивовижну силу вокалізації», легкість і майстерність, які вона показала у фінальному рондо<sup>2</sup>. В останньому номері співачці адресували чотири гучні виклики і «безліч букетів з пишними стрічками»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Державний архів Одеської області. Ф.16. Оп.120. Спр.13. [Про віддачу в орендне утримання одеського театру. 2.03.1865 – 7.11.1867 р.]. Арк. 6, 7 зв.

<sup>2</sup> Odessa. *Teatri, arti e letteratura*. 1859. Т. 71. №1805. 20 settembre.

<sup>3</sup> Odessa. *Teatri, arti e letteratura*. 1859. Т. 72. №1811. 28 novembre.



Вистава «Лючії» викликала жвавий інтерес публіки — зала була переповнена, «від крісел до лож четвертого ярусу годі було знайти вільне місце»<sup>1</sup>. «Пуритани», яких поставили слідом, були позначені не меншим успіхом. Дебютант Дж. Коломбо, який дещо знітився у першому акті, розкрив свій талант у знаменитому дуеті «*Suoni la tromba*» другого акту, після якого йому та «завжди бездоганному» Дж. Мітровичу багато аплодували<sup>2</sup>. Але найбільше в цій опері сподобалася В. Поцці. Завдяки яскравому таланту артистка впевнено передала «запаморочливий дух» другого акту опери, а свідченням тріумфу примадонни та її партнерів були «безліч корон, квітів, браво, викликів»<sup>3</sup>.

В. Поцці підтвердила репутацію майстерної співачки в інших виставах літнього сезону: вона відзначилася в «Лінді ді Шамуні», поставленій для дебюту примадонни-контральто Дж. Таті й баса буф М. Борелли, де їй аплодували в кожному номері, в «Ріголетто» (Джільда) та «Євреї» Дж. Аполлоні (Лейла). В «Лінді» примадонна змушена була після численних викликів повторити дуети з Дж. Таті і М. Бореллою<sup>4</sup>. Успіх виконавців розділив А. Поццоліні, артист разом із усіма солістами зійшов на сцену після фінальних звуків опери, захочений оплесками і репліками глядачів<sup>5</sup>.

Цінним надбанням антрепризи стала співачка-контральто Дж. Таті, яка щойно завершила ангажемент на Американському континенті. Перша з'ява артистки на одеській сцені в образі П'єрото в доніцеттєвій «Лінді ді Шамуні» принесла їй шану глядачів<sup>6</sup>. Але справжньою сенсацією став виступ примадонни в партії Азучени в «Трубадурі». «Дзвінкий голос, чистота і ясність вимови, енергія гри — все поєдналось у ній для того, щоб викликати з боку публіки гучні схвалення»<sup>7</sup>, — відзначав П. Сокальський. На думку критики, дебютантка виявляла рідкісний на той час талант «повного поєднання всіх якостей драматичної актриси та співачки»<sup>8</sup>.

Попри невдалий дебют у «Трубадурі», примадонна сопрано Дж. Бельтрамеллі все ж зуміла підкорити вимогливу одеську публіку, вдало виступивши у прем'єрі опери «Джованна де Гузман» (первісна назва — «Сицилійська вечірня») Дж. Верді. Ця «велика французька опера» була створена композитором за лібрето Ш. Дювер'є і Е. Скріба для прем'єрної постановки в Паризькій Гранд-опера 13 червня 1855 року. Опера дістала назву від середньовічного повстання сицилійців проти французьких поневолювачів. В італійських театрах прижилася версія опери під назвою «Джованна де Гузман», автор лібрето — Е. Каїмі. «Джованна де Гузман» уперше була поставлена 1855 року в Театро Дукале Парми (Teatro Ducale di Parma), а згодом — у міланському Ла Скала [Basevi, 2013, p. 206]. Зміна історичного тла, сюжету, та, відповідно, дійових осіб була зроблена з цензурних причин — північні землі Італії перебували під владою Австрійської імперії, тому використання в лібрето теми повстання італійців проти іноземних поневолювачів унеможливило б постановку опери в місцевих театрах. «Той, хто прочитав французьку мелодраму, може побачити, що в ній помі-

<sup>1</sup> Odessa. *Teatri, arti e letteratura*. 1859. Т. 72. №1811. 28 novembre.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> Фагот [П. Сокальський]. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1859. 11 июля, №75.

<sup>8</sup> Фагот [П. Сокальський]. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1859. 25 августа, №93.

няли Гвідо ді Монфорте на Васкончелло, Джованні да Прочіда на Пінто, Герцогиню Елену на Джованну, Палермо на Лісабон, французів на іспанців, італійців на португальців і 1282 рік на 1640» [Basevi, 1859, p. 244] — такими були основні відмінності італійського лібрето опери.

Відлуння одеської прем'єри «Джованні де Гузман» докотилося до музичної столиці Італії. Газетні кореспонденти засвідчили успіх вистави, відзначивши, як натхненно аплодували примадонні Дж. Бельтрамеллі, тенору Е. Ірфре (Енріко), баритону Дж. Коломбо (Мікеле ді Васкончелло) та басу Дж. Мітровичу (Дон Джованні Рібейро Пінто) в кожному акті<sup>1</sup>.

Урізноманітнення репертуару трупи відбувалось за рахунок вистав «старої» романтичної опери, чим антреприза завдячувала блискучому таланту примадонни-контральто Дж. Таті. За її участю наприкінці сезону поставили призабуту в Одесі російську «Семіраміду». В інших головних партіях виступили Дж. Бельтрамеллі (Семіраміда) та Дж. Мітрович (Ассур). Як зазначав часопис «Journal d'Odessa», між головними виконавцями одразу «розгорілося справжнє змагання завзяття й точного виконання своїх партій, що було високо оцінене публікою»<sup>2</sup>. Найбільше відзнак дісталось Дж. Таті (Арзаче). «З перших нот арії «Eccomi alfine in Babilonia», — пише газета, — «публіка помітила, що вона має винятково красивий голос контральто з металом і небаченої сили, деякі ноти в неї особливо наповнені, виконані з безсумнівною упевненістю, досконалою точністю; ще до того як почалося *andante* вони вирішили успіх опери...»<sup>3</sup>. Артистів відзначили в дуетах Арзаче з Асуром та Арзаче з Семірамідою, особливо після номеру «Giorno d'orrore e di contento», коли публіка «волила під акомпанемент тривалих і гучних оплесків»<sup>4</sup>. Дж. Таті була «неперевершеною» в арії «In sì Barbara sciagura» та кабеті «Sì, vendicato il genitore», які буквально наелектризували глядачів і спричинили в залі нову хвилю захоплення талантом примадонни<sup>5</sup>.

На тлі гучних дебютних, прем'єрних та бенефісних вистав, які заохочували публіку та надихали артистів, усе чіткіше виявлялися прорахунки антрепренера у формуванні трупи. «Не раз ішли ми з театру, не дочекавшись кінця вистави, тому що оркестр навівав нам просто нудьгу та відчай. <...> Усі елементи оркестру є в наявності та в задовільному стані: бракує лише живого зв'язку між ними... До того ж оркестр грає постійно гучно, від початку до кінця, не дотримуючись необхідних відтінків і не узгоджуючи свої сили зі співом на сцені. <...> Але найголовніше — часто ним приймається неналежний *tempo*... Це дуже важливо, оскільки часто здатне повністю перевернути суть цілого номера опери»<sup>6</sup>, — відзначав у одній з рецензій П. Сокальський.

Нова оперна «компанія» для Одеси на театральний сезон 1860–1861 років, яку сформував у Мілані театральний агент Дж. Б. Бонола, налічувала 105 осіб<sup>7</sup>. Серед перших виконавців трупи було три примадонни-сопрано, дві примадонни-контральто, три тенори, два баритони, бас-профундо і бас-буф<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Odessa. *Gazzetta dei Teatri*. 1860. №6. 25 gennaio.

<sup>2</sup> В. Л. Одесса. *La Fama*. 1860. №15. 10 aprile.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Фагот [П. Сокальський]. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1859. 25 августа, №93.

<sup>7</sup> Фагот [П. Сокальський]. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1860. 23 июня, №67.

<sup>8</sup> Scritture. *Gazzetta dei teatri*. 1860. №34. 11 luglio.

Ангажовані співаки в більшості здобували досвід на провінційних італійських сценах або за кордоном. Найбільш досвідченими в трупі виявились тенор К. Ліверані та примадонна-сопрано І. Едельвіра. Артистка зробила кар'єру оперної співачки в Аргентині (Театр Колон в Буенос-Айресі) та Бразилії (Театр Ліріко (Theatro Lyrico Fluminense) в Ріо-де-Жанейро), приїхавши до Латинської Америки ще на початку 1850-х років. В Одесу вона була ангажована невдовзі після нетривалих виступів у Генуї<sup>1</sup>, коли вже спадала з голосу.

Початок театрального року, який, зважаючи на значні витрати антрепренера, мав стати особливо успішним, ознаменувався вдалою виставою «Норми», в якій дебютували примадонни І. Едельвіра (Норма), Л. де Понті (Адальджіза) та К. Ліверані (Полліон). Глядачі відзначили каватину «Casta diva», «велично» виконану І. Едельвірою, оплесками і п'ятьма гучними викликами, три виклики здобув дует Норми з Адальджізою, а також їхній терцет з Полліоном<sup>2</sup>.

У кореспонденції, яка надходила в редакцію міланської газети «La Fama», та в рецензіях «Journal d'Odessa» перших місяців театрального року відзначали найбільший сценічний успіх співаків у «Джованні де Гузман» та в «Лючії». Примадонні І. Едельвірі, яка виступила в головній партії, глядачі влаштували овацію, кілька разів її викликали і «закидали» букетами квітів, а фінальне болеро підтримали відзнакою-реплікою. В «Лючії» співачку найбільше хвалили за досконале виконання рондо<sup>3</sup>. Багато аплодували «неперевершеному» Е. Ірфре-Едгардо, який майстерно втілював «трилогію страстей» — ніжність, кохання і ненависть.

Виставу «Лінди ді Шамуні» 7 жовтня 1860 року, в якій дебютували контральто А. Абарінова, тенор Ф. Комісаржевський і бас-буф Е. Топаї, визнали однією з найкращих у сезоні. В партії П'єротто відзначили А. Абарінову (красивий голос, вірність інтонації, граційність рухів, упевнена гра і юнацька привабливість)<sup>4</sup>. Усе це сприяло беззаперечному успіху артистки, яка одразу здобула пристрасних шанувальників серед одеських глядачів<sup>5</sup>. Відмінною чеснотою Ф. Комісаржевського (Карл, Віконт де Сірвал) назвали рівне звучання регістрів, м'якість, ніжність і свіжість його приємного тенора *di grazia*<sup>6</sup>. Буф Е. Топаї також став «корисним» надбанням трупи. В образі Маркіза де Буафльорі та, згодом, в інших партіях він показав розумну і вдумливу гру. «Жодного зайвого жесту, жодного невірною звуку чи акценту, нічого невідпрацьованого, нічого неживого не знайдете в цьому потоці фраз, у якому кожен склад, кожна літера ніби відчеканена різцем»<sup>7</sup>, — схвально підсумовував виступи співака впродовж театрального року П. Сокальський.

Баритон М. Паділла, який невтомно і з успіхом виступав від початку сезону, у партії Антоніо, батька Лінди, виявив відмінну акторську майстерність. Природність рухів, енергія почуттів, чистий і гучний голос у поєднанні з приємною зовнішністю забезпечили юному артисту прихильність публіки як у виставах, що давно йшли на одеській сцені («Марія ді Роган» — бенефісний виступ в партії Енріко, Герцога

<sup>1</sup> Scritture. *Gazzetta dei teatri*. 1860. №27. 26 maggio.

<sup>2</sup> Abbiamo lettere da Odessa... . *Gazzetta dei teatri*. 1860. №38. 8 agosto.

<sup>3</sup> Odessa. *La Fama*. 1860. №42. 16 ottobre.

<sup>4</sup> Фагот [П. Сокальський]. Одесский театр. *Одесский вестник*. 1860. 13 октября, №111.

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> Фагот [П. П. Сокальський]. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1861. 18 марта, №31.

ді Шеврез; «Отелло» Дж. Россіні — Яго<sup>1</sup>, «Жанна д'Арк» — Джакомо), так і в прем'єрних спектаклях «Битви під Леньяно» Дж. Верді (Роланд)<sup>2</sup> та «Всіх у масках» К. Педротті (Абдала)<sup>3</sup>.

Серед прем'єр цього театрального року відзначили постановку «італійської» опери В. Кашперова «Марія Тюдор», написаної за лібрето А. Гісланцоні (прем'єра відбулася в міланському Театро Каркано (Teatro Carcano) 1859 року, коли композитор мешкав в Італії [Taguskin, 2000, р. 230–231]. На одеській прем'єрі «Марії Тюдор» виступили І. Едельвіра, Л. де Понті і К. Ліверані. В цій, як і в інших операх, в яких вона брала участь, примадонна І. Едельвіра була осердям колективу виконавців і джерелом наснаги для глядачів. Досвідчена співачка, яка мала значний сценічний досвід, впродовж усього театального сезону вражала «розумною» і продуманою грою, тішила розмаїттям репертуару. Хоча великий голос артистки з роками втратив яскравість звучання, її спів вирізнявся майстерною вокалізацією. Натомість юна Л. де Понті (Джованна Тальбот), переважаючи І. Едельвіру свіжістю і м'якістю голосу, поступалася їй в силі звучання та мистецтві співу<sup>4</sup>. Це не завадило артистці добре впоратися зі своєю партією і здобути підтримку публіки<sup>5</sup>.

Помітний у трупі з перших вистав тенор *di forza* К. Ліверані завдяки сильному і гучному голосу, «правильному і приємному» співу, став незамінним у багатьох виставах. Хоча артисту бракувало акторських навичок, власного «особливого драматичного стилю»<sup>6</sup>, глядачі незмінно підтримували його на сцені. Гучний і тембрально насичений голос К. Ліверані найбільше подобався шанувальникам опери в партії Отелло в однойменній опері Дж. Россіні. Найбільш удалими номерами в цій виставі, з огляду на реакцію публіки та оцінки критики, були дует Отелло з Яго (М. Паділла), а також «арія з арфою» Дездемони («Assisa a'riè d'un salice...») у виконанні І. Едельвіри<sup>7</sup>.

Попри підтримку публіки антреприза В. Серматтеї демонструвала очевидні ознаки провінційності й поволі скочувалась у кризу. У березні 1861 року П. Сокальський, характеризуючи театральний рік, що минув, писав: «Опера йшла за оперою, змінюючи одна одну зі швидкістю російської трійки. В їх числі виявилось багато нових, незнайомих публіці... <...> Здавалось, було все, щоб задовольнити розмаїття смаків, яким загалом відзначається всяка публіка і, зокрема, одеська. Однак, сезон, що минув, попри ці дані, можна зарахувати до числа невдалих відносно вражень, котрі він залишив»<sup>8</sup>. Основною проблемою була відсутність ансамблю виконавців — у колективі бракувало співаків, «рівносильних за голосом, мистецтвом і досвідом», принаймні у числі трьох примадонн-сопрано не було жодної, яка відповідала б цьому критерію<sup>9</sup>. До того ж, гонитва антрепренера за кількістю оперних прем'єр мала згубні наслідки — нашвидкуруч виведені на сцену спектаклі приваблювали мало глядачів, більшість із яких воліла сприймати не так розмаїття драматичних і комічних сюжетів, як професійні спів та гру.

<sup>1</sup> К. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1861. 12 января, №4.

<sup>2</sup> Notizie diversi. *Gazzetta dei teatri*. 1861. №2. 14 gennaio.

<sup>3</sup> Notizie diversi. *Gazzetta dei teatri*. 1861. №12. 28 marzo.

<sup>4</sup> Фагот [П. Сокальський]. Одесский театр. *Одесский вестник*. 1860. 13 октября, №111.

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> К. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1861. 12 января, №4.

<sup>8</sup> Фагот [П. Сокальський]. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1861. 18 марта, №31.

<sup>9</sup> Там само.

Досвід перших театральних років в умовах дефіциту фінансування антрепризи змусив імпресаріо шукати способів економії та, разом з тим, певної і, як показав час, хиткої рівноваги в комплектуванні трупи, щоб утримати згасаючий інтерес публіки до оперних вистав. В. Серматтеї зосереджується на ангажементі яскравих примадонн, часто нехтуючи безліччю інших проблем театру: при ньому майже не оновлювали реквізит і гардероб, не лагодили приміщення театру, мало уваги приділяли залученню кваліфікованих музикантів, співаків хору та більшості солістів трупи, особливо її чоловічого складу.

Перелік учасників нової трупи 1861–1862 років засвідчив наміри антрепренера не змінювати підходи до її комплектування. Політика здешевлення ангажементу співаків призвела до того, що частина головних виконавців виявились учорашніми учнями консерваторій і майже не мали сценічного досвіду (сопрано М. Феварі, тенор Л. Гульєльміні), інші зробили кар'єру в провінційних комунальних театрах, як, наприклад, тенор К. Вічентеллі, або грали в невеликих трупах музичних центрів Італії (сопрано К. Гірланда-Тортоліні). В новому складі співаків вирізнявся баритон Ф. Коліва, який раніше співав у Греції, а напередодні одеського ангажементу добре зарекомендував себе у складі трупи театру Наума (Naum Tiyatrosu oydu) Константинополя.

Слабкий склад виконавців (що підтвердили їхні дебютні виступи) не надихав місцевих шанувальників опери. Відсутність (за винятком Ф. Коліви) у нових виконавців драматичних голосів одразу позначилася на якості виконання вердівських опер, які дехто з критиків навіть радив для користі справи замінити в репертуарі театру на твори Дж. Россіні, В. Белліні чи Г. Доніцетті<sup>1</sup>.

Невдовзі після початку театального року антрепренера очікувало складне випробування — зненацька трупу залишила примадонна сопрано К. Гірланда-Тортоліні. Тому опери, у яких партія сопрано була головною, тривалий час майже не ставили, на сцені звучали «збірні» вистави, в яких поєднували частини різних опер, або твори, в яких головні партії написані для контральто чи мецо-сопрано. В цих обставинах на сцені запанувала фаворитка попередніх років примадонна контральто Дж. Таті. Найбільший успіх артистка мала в образі Семіраміди, особливо в арії «In sì barbara sciagura», виконуючи її на *bis* і кожного разу демонструючи досконалу колоратурну техніку співу<sup>2</sup>. В своєму репертуарі артистка була бездоганною: виконанням партії Ізабелли в «Італійці в Алжирі», одній із перших опер сезону, вона полонила глядачів, які зажадали повторення каватини («Per lui che adoro») та кабалети і рондо другого акту («Pensa alla patria e intrepido»)³.

Шанувальники таланту співачки захоплено її вітали під час бенефісу 23 вересня в росієвській «Матильді ді Шабран». В анонсі вистави, надрукованому в «Одеском вестнике», зазначалося: «Пані Таті — єдина артистка, на якій постійно і переважно зосереджувалася загальна симпатія публіки, і вона вповні заслуговувала її не лише завдяки своєму артистичному, а й також завжди старанному виконанню ролей, у якому виказувалась разом із повагою до мистецтва також повага до публіки»⁴.

Пошуки нової примадонни сопрано, які припали на пік оперного сезону, завершилися ангажуванням Кароліни Бріоль-Ніколао. Це було великою удачею антрепренера — артистка щойно з'явилася в полі зору італійських театральних агенцій

<sup>1</sup> Фурсов А. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1861. 17 августа, №93.

<sup>2</sup> Giuseppina Tati ad Odessa. *Gazzetta dei teatri*. 1861. №40. 12 ottobre.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Т. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1861. 23 сентября, №106.

після вдалого сезону в Марселі<sup>1</sup>, перед тим завершивши багаторічну успішну кар'єру в театрах Аргентини [Rosselli, 1990, p. 164–165].

Досвідчена співачка дебютувала в трьох операх: 5 жовтня — в «Ернані», 10 жовтня — в «Трубадури» та за тиждень — у «Нормі»<sup>2</sup>, в усіх здобувши незаперечний успіх. Повідомлення про блискучі виступи примадонни дійшли до Болоньї: газетний кореспондент відзначив, що в «Нормі» задоволена публіка гучно вітала примадонну та її сценічних партнерів схвальними репліками й оплесками<sup>3</sup>.

До кінця театрального сезону К. Бріоль-Ніколао та Дж. Таті залишалися фаворитками глядачів. Публіка піднесено вітала обох у виставі «Марії ді Роган»: оплески супроводжували кожен їхній вихід на сцену. Примадонна-сопрано вразила глядачів знанням сцени та музичним обдаруванням, її останній номер особливо сподобався довершеністю співу та гри<sup>4</sup>. Дж. Таті, яка мала в театрі чимало своїх давніх прихильників, в партії Армандо ді Гонді була засипана численними букетами квітів. На її честь наприкінці опери випустили в залі кількох голубів<sup>5</sup>.

Бенефісний виступ Дж. Таті в «Ченерентолі», поставлений 15 грудня, приніс артистці нові відзнаки. Її образ Попелюшки, сповнений «простоти й щирості», викликав у глядачів бурю емоцій. Після майстерно проспіваної каватини вигуки *bravo* і квіти сипались, «наче град»<sup>6</sup>. Добрий ансамбль забезпечили баси Е. Топаї та Дж. Мітрович, тенор К. Вічентеллі. Відзначили доладне виконання секстету, який артисти повторили на *bis*<sup>7</sup>.

Завдяки участі К. Бріоль удалося урізноманітнити репертуар, поновивши вистави опер Дж. Верді. 24 січня була поставлена «Травіата», обрана примадонною для власного бенефісу. Після вдалого завершення опери шанувальники вручили артистці «розкішний подарунок»<sup>8</sup>.

Невдовзі примадонни К. Бріоль та Дж. Таті взяли участь у прем'єрних виставах «Балу-маскараду» Дж. Верді та «Мойсея в Єгипті» Дж. Россіні. В обох операх задіяли кращі сили трупи — баса Дж. Мітровича, тенора К. Вічентеллі та баритона Ф. Коліву<sup>9</sup>.

В наступному році антрепренер, прагнучи скоротити витрати на ангажемент, змінив театрального агента, доручивши підбір артистів менш відомій агенції Ламперті. Це негативно позначилося на якості трупи. Впродовж сезону лише декотрим артистам удалося уникнути критики. В числі небагатьох щасливців, кого оминув гнів розчарованої публіки, виявились примадонни-сопрано Р. Джанфреді й А. Тальяна.

Нову діву сопрано Р. Джанфреді добре сприйняли з першого виступу в партії Амелії. Її гучний голос, рухлива міміка і жвава гра сприяли тріумфальному завершенню вистави «Балу-маскараду» та зростили сподівання на її блискучі виступи в партіях драматичного плану<sup>10</sup>.

<sup>1</sup> Zibaldone. *Il Trovatore*. 1860. №67. 1 dicembre.

<sup>2</sup> Poche righe per darvi notizie... . *Gazzetta dei teatri*. 1861. №45. 16 novembre.

<sup>3</sup> Odessa. *Teatri, arti e letteratura*. 1861. Т.75. №1872. 5 dicembre.

<sup>4</sup> Marie O... . Feuilleton. *Journal d'Odessa*. 1862. №3. 5/1 janvier.

<sup>5</sup> Odessa. *La Fama*. 1862. №2. 14 gennaio.

<sup>6</sup> Marie O... . Feuilleton. *Journal d'Odessa*. 1862. №3. 5/17 janvier.

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> N. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1862. 6 февраля, №14.

<sup>9</sup> Teatro di Odessa. *Gazzetta dei teatri*. 1862. №9. 3 marzo.

<sup>10</sup> П. В. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1862. 25 сентября, №103.

Слідом за «Балом-маскарадом», 13 вересня, поставили «Травіату» для дебюту примадонни А. Тальяни, яка в минулому сезоні заслужила прихильність глядачів у театрі Турина<sup>1</sup>. Цей виступ дійсно був неординарним: «артистка показала тонку обробку у співі, ніжний, хоч і невеликий, голос, вірну інтонацію, виразну гру, одухотвореність»<sup>2</sup>. З першого акту дебютантці аплодували і двічі викликали на просценіум, в ході опери вона змогла надихнути публіку, яка підтримувала нову фаворитку нестихаючими оплесками і викликами. Вже після того, як опустилася завіса, артистку шість разів викликали на поклон<sup>3</sup>. Хоча нова примадонна мала багато переваг — молодість, привабливу зовнішність, граційність, які поєднувалися з майстерним співом та «ретельно обробленою і виразною грою», її «свіжому» голосу часто бракувало рівноваги й витривалості у «великих ролях»<sup>4</sup>.

Серед здобутків Р. Джанфреді — головна партія в «Макбеті» (вперше поставлена у вересні 1862 року): примадонна в образі Леді Макбет виступила з честю, показавши драматичну виразність співу та гри, загалом усе те, що допомогло їй з першого разу «завоювати співчуття й підтримку публіки»<sup>5</sup>. Артистка мала успіх у виставі «Лукреції Борджа». В партії Лукреції вона передала співом та грою «чудові моменти енергії та пристрасті», здобувши відзнаки у вихідній каватині та в останній сцені з Дженнаро (Дж. Де Антоні)<sup>6</sup>. В російському «Отелло», поставленому 11 жовтня для дебюту нового тенора «асолюто» А. Рене, примадонна Р. Джанфреді виявила нові грані артистичного таланту. Діву відзначили в каватині-молитві («*Deh calma, o ciel, nel sonno*») та в сцені передсмертної зустрічі з Отелло<sup>7</sup>. Навіть надмірне «акцентування» в ніжному й сповненому журби «романсі про вербу» («*Assisa a' piè d'un salice*») не зіпсувало враження від виступу артистки<sup>8</sup>.

Примадонні А. Тальяні вдалося показати переваги партії Амалії в «Розбійниках», поставлених 22 жовтня 1862 року. Артистка продемонструвала сильний голос, «оксамитову» манеру дикції і природну гру, «не зіпсовану перебільшеним драматизмом»<sup>9</sup>. Задоволена публіка не поскупилася на відзнаки — артистці, як вияв особливої прихильності, дісталися перші букети сезону<sup>10</sup>.

Друга половина театрального року була наповнена оперними прем'єрами. З грудня 1862 до лютого 1863 року в театрі мали поставити сорок вистав, серед яких уперше «Жидівку» Ф. Галеві, «Бальтазарів банкет» А. Буцці та «Останні дні Сулли» Джованні Б. Феррарі<sup>11</sup>. Проте жодна з цих опер не зібрала повної зали з причини відсутності гідного ансамблю виконавців. Попри загальне падіння інтересу до італійської опери публіка охоче відвідувала опери з участю примадонни А. Тальяни. Однею з най-

<sup>1</sup> П. В. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1862. 25 сентября, №103.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Notizie. *Gazzetta dei teatri*. 1862. №41. 18 ottobre.

<sup>4</sup> N. N. Feuilleton. *Journal d'Odessa*. 1862. №194. 8/20 octobre.

<sup>5</sup> A. C. Théâtre d'Odessa. Macbeth. Lucrezia Borgia. *Journal d'Odessa*. 1862. №195. 10/22 octobre.

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> A.C. Théâtre d'Odessa. Première représentation d'Othello. *Journal d'Odessa*. 1862. №199. 19/31 octobre.

<sup>8</sup> Там само.

<sup>9</sup> Одесский листок. *Одесский вестник*. 1862. 2 октября, №115.

<sup>10</sup> Там само.

<sup>11</sup> Городской листок. *Одесский вестник*. 1862. 20 ноября, №126.

більш популярних у сезоні стала вистава «Роберта-диявола» Дж. Мейєрбера (17 листопада 1862 року), у якій А. Тальяна (Ізабелла) співала поруч із Р. Джанфреді (Аліса)<sup>1</sup>.

Глядачі оплесками зустрічали А. Тальяну як фаворитку на її бенефісній виставі «Ріголетто» 12 грудня 1862 року, в якій вона постала в образі Джільди. «Що це був за бенефіс, — захоплювався кореспондент «Одесского вестника», — скільки було висловлено симпатій бенефіціантці, якими лише подарунками не засипали її! Тут були і букети, і золото, і вірші російською, французькою, італійською мовами, які сипалися дощем із верхнього царства, як і личить істинним поетичним водам»<sup>2</sup>.

Чи не єдиним цінним надбанням у трупі наступного театрального року виявилась примадонна контральто А. Казалоні (ілюстрація 2).



Ілюстрація 2. Портрет примадонни-контральто Аннетти Казалоні

Артистку ангажували в Одесу як знаменитість, яка здобула визнання і славу далеко за межами Італії. Після її дебюту кореспондент «Journal d'Odessa» відзначив: «Поява пані Казалоні на одеській сцені — це, без сумніву, подія, яка трапляється у нас дуже рідко, і, можна сказати, майже ніколи. Пані Казалоні співала в Італії, Англії й Америці і зачарувала Мілан, Венецію, Неаполь, Турин, Геную, Лондон, Ріо-де-Жанейро, Буенос-Айрес і Монтевідео»<sup>3</sup>. Серед подій непересічної творчої біографії А. Казалоні — виконання партії Мадалени на прем'єрі вердієвого «Ріголетто» (Театро Феніче, Венеція, 3 березня 1851 року). Незадовго до ангажементу в Одесу, під час виступів у трупі Лоріні в Театро Соліс у Монтевідео (сезон 1857–1858 років) співачка була сценічною партнеркою Е. Тамберліка, з яким виступила в «Трубадурі» (Азучена), «Ріголетто» та «Луїзі Міллер» (Федеріка). У репертуарі артистки були також партії в «Лукреції Борджа» (Маффіо Орсіні), «Ернані» (Джованна), «Марко Вісконті» Е. Петрелли (Тремакольдо), «Фаворитці» (Леонора) та ін. [Salgado, 2003, p. 32, 210, 213].

<sup>1</sup> М. Одесский листок. *Одесский вестник*. 1862. 4 декабря, №131.

<sup>2</sup> Одесский листок. *Одесский вестник*. 1863. 5 января, №2.

<sup>3</sup> F. L. Nouvelles locales. Faitsdivers. Début de Mme Casaloni. *Journal d'Odessa*. 1863. №105. 25 septembre/7 octobre.



Публіка, яка 16 вересня 1863 року зібралася в переповненій залі одеського театру, з нетерпінням очікувала на дебютний вихід артистки в «Ченерентолі». Самовидець, описуючи враження від першого виступу артистки, відзначав: «Звуки чистого голосу, гучного, яскравого, наповненого блиском, сильного і водночас гнучкого й легкого, змусили вібрувати акустику зали»<sup>1</sup>. Кожен номер викликав бурхливу реакцію глядачів, у фіналі вони схопилися з місць і влаштували дебютантці овацію. Після прем'єри один із шанувальників, вражений чеснотами артистки, виснував: «І, природно, коли ми вчора слухали пані Казалоні, то відчували захоплення і водночас здивування. Привчені упродовж багатьох років до красивих, приємних і часто — стерпних примадонн, яких обдаровували квітами й оплесками (іноді за гарні плечі, іноді за гарні очі), — ми поступово втрачали уявлення про прекрасне в музиці. Пані Казалоні своїм наповненим, красивим, великим голосом, який, завдяки досконалості її широкого й виразного співу, звучить так само природно, як у птаха, повернула нас до істини. Ми нарешті почули оплески захоплення талантом і красою»<sup>2</sup>.

Впродовж сезону артистка виступала бездоганно майже в усіх виставах. В коронній партії Маддалени в «Ріголетто» А. Казалоні була неперевершеною — «вона знала як загострити сюжет нестримною грою і різким сміхом»<sup>3</sup>. Серед інших успішних ролей примадонни — образ Леонори ді Гусман у «Фаворитці», де вона найбільше запам'яталася в драматично наповненому четвертому акті<sup>4</sup>, Маффію Орсіні в «Лукреції Борджа», Ненсі в «Марті» Ф. фон Флотова<sup>5</sup>. Єдине зауваження від критики артистка отримала після виконання партії Азучени в «Трубадурі» — критик дорікнув їй за надто різке звучання голосу там, де були потрібні «жаскі й м'які звуки», та надмірне використання «поривчастих і шокуючих» жестів<sup>6</sup>.

Найбільш упевнено співачка почувалася в операх Дж. Россіні, які потребували віртуозності бельканто та блискучої гри. Окрім дебютних «Ченерентолі», яку на початку сезону з незмінним успіхом «без сучка і без задоринки» ставили п'ять разів<sup>7</sup>, і «Севільського цирюльника», А. Казалоні здобулася на успіх в «Італійці в Алжирі», котру разом із басом буф В. Кавізаго врятувала від провалу, який загрожував статися внаслідок слабого й безбарвного виступу партнерів<sup>8</sup>.

Наприкінці сезону артистка обрала для свого бенефісу виступ у популярній в Одесі «Лукреції Борджа», у якій неперевершено виконала Бріндізі («Il segreto per esser felice»)<sup>9</sup>. Під час вистави публіка влаштувала примадонні овації, а палкі шанувальники її таланту подарували корону з коралів, коштовні браслети, золотий кубок та численні букети квітів<sup>10</sup>.

<sup>1</sup> F. L. Nouvelles locales. Faitsdivers. Début de Mme Casaloni. *Journal d'Odessa*. 1863. №105. 25 septembre/7 octobre.

<sup>2</sup> Nouvelles locales. Faitsdivers. Theatre. *Journal d'Odessa*. 1863. №102. 18 septembre/30 septembre.

<sup>3</sup> Feuilleton. Sans profession de foi!... . *Journal d'Odessa*. 1863. №125. 11 novembre/23 novembre.

<sup>4</sup> Feuilleton. La Favorita di Donizetti... . *Journal d'Odessa*. 1863. №120. 30 octobre/11 novembre.

<sup>5</sup> A. A. Feuilleton. *Journal d'Odessa*. 1864. №20. 16 mars/28 mars.

<sup>6</sup> Feuilleton. Sans profession de foi!... . *Journal d'Odessa*. 1863. №125. 1 novembre/23 novembre.

<sup>7</sup> Notizie di Odessa. *Gazzetta dei teatri*. 1863. №51. 21 ottobre.

<sup>8</sup> Feuilleton. Sans profession de foi!... . *Journal d'Odessa*. 1863. №125. 11 novembre/23 novembre.

<sup>9</sup> A. A. Feuilleton. *Journal d'Odessa*. 1864. №20. 16 mars/28 mars.

<sup>10</sup> Nouvelles locales. Le benefice de Mme Casaloni... . *Journal d'Odessa*. 1864. №8. 14 fevrier/26 fevrier.

Неоднорідність труп В. Серматтеї за якістю голосів, артистичним талантом, сценічним досвідом, невідповідність голосів частини виконавців зайнятим амплуа не сприяли утворенню доброго ансамблю, призводили до скорочення і спрощення партитур, чого публіка і критика не пробачали артистам. На шпальтах «Journal d'Odessa» час від часу з'являлися звернення глядачів до імпресаріо з вимогами припинити практику урізування опер. Справедливість таких вимог підтверджується помітками диригента Дж. Буфф'є в партитурах ряду опер. Зокрема, в нотному тексті партитури россінієвого «Отелло» серед виправлень, датованих 1860 роком, часто трапляються скорочення чи вилучення номерів, транспонування голосів. Одним із прикладів скорочення ансамблів є вилучений фрагмент дуету Отелло і Яго 6-ї сцени другої дії опери (ілюстрація 3)<sup>1</sup>.



Ілюстрація 3. Фрагмент одеської партитури опери «Отелло» Дж. Россіні

Після однієї з вистав «Лючії ді Ламмермур» глядачі скаржилися на порушення логіки дії опери внаслідок випущеного дуету, який «пояснює катастрофу»<sup>2</sup>. Одеських театралів обурювало також намагання дирекції театру компенсувати скорочення, «змушуючи... слухати ті увертюри, які не подобаються ні публіці, ні жодному з... підписників [абонементу]»<sup>3</sup>. Глядачі, роздратовані скороченнями у виставі «Джованні де Гузман», звернулися через газету до театральної дирекції з вимогою пояснити причини, з яких був випущений «чудовий квартет без супроводу першого акту «D'ira fremo all aspetto tremendo» та баркарола другого акту «Del piacer s'avanza l'ora!»<sup>4</sup>.

Нестача кваліфікованих виконавців стала очевидною в останньому театральному році, коли невдачі спіткали трупу майже в кожній опері. Театрالی обурювалися «пародією» на виставу «Балу-маскараду» 28 вересня 1864 року з примадонною Л. Фонті, співаками Ф. Короною й А. Агресті в головних партіях, у якій, за дошкуль-

<sup>1</sup> [Диригентська партитура опери Дж. Россіні «Отелло». Акт 2, 3. Одеса. 1828 (?)]. *Інститут рукопису НБУ ім. В. Вернадського*. 1967. 48н-35.

<sup>2</sup> Nouvelles locales. Faitsdivers. *Journal d'Odessa*. 1863. №101. 16 septembre/28 septembre.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Feuilleton. La Favorita di Donizetti... *Journal d'Odessa*. 1863. №120. 30 octobre/11 novembre.

ним висловом критика, можна було захоплюватися хіба що «стрункими ніжками першої танцівниці»<sup>1</sup>. У виставі «Марти» 17 жовтня з Л. Фонті й А. Фаббріні в головних партіях співачкам не вдалося досягнути навіть частки успіху фавориток минулого року Дж. Анджелері й А. Казалоні<sup>2</sup>. Одеські театральні тепер усе рідше виявляли поблажливість до антрепренера, як це було впродовж багатьох років — дехто з них висловлював побоювання, що «завдяки доброті та взаємним поступкам... театр у наступному році перетвориться на кафешантан»<sup>3</sup>.

Обурення вилилося в протест 13 жовтня 1864 року під час вистави «Німої з Портічі» Д. Обера. Хоча артисти грали задовільно, після першого акту антрепренера викликали на сцену. В той момент частина зали не зрозуміла причину демаршу і заходила йому аплодувати. Наприкінці другого акту голосні вигуки зупинили хід опери — знову викликали антрепренера. Цього разу його засвітали глядачі партеру і третього ярусу. За повідомленням присутнього на цій виставі кореспондента «Journal d'Odessa», скарги, які висловлювали глядачі в кулуарах, переважно стосувалися хибних рішень антрепренера в формуванні трупи, невиконання ним вимог контракту щодо кількості оперних прем'єр<sup>4</sup>. Щоб знизити градус напруги в театрі, задобрити публіку та врятувати свою репутацію, В.Серматтеї був змушений ангажувати до складу трупи європейську знаменитість — Терезу Де Джулі Борсі (ілюстрація 4).



*Teresa De Juli Borci*

#### Ілюстрація 4. Портрет примадонни-сопрано Терези Де Джулі-Борсі

Майбутні виступи оперної зірки, яка прибула до міста в останній декаді жовтня, викликали пошвавлення в середовищі одеських театралів. Факти творчої біографії примадонни щедро сипалися на читачів зі шпальт «Одесского вестника», підігриваючи інтерес до дебютних виступів артистки: писали про її численні успішні виступи в Італії<sup>5</sup>,

<sup>1</sup> Nino. Feuilleton. *Journal d'Odessa*. 1864. №98. 5 octobre/17 octobre.

<sup>2</sup> Nino. Feuilleton. Le théâtre encore... *Journal d'Odessa*. 1864. №107. 26 octobre/7 novembre.

<sup>3</sup> Nino. Feuilleton. Lucrezia Borgia... *Journal d'Odessa*. 1864. №92. 18 septembre/30 septembre.

<sup>4</sup> N. N. Feuilleton. Fenella ou la Muette de Portici. *Journal d'Odessa*. 1864. №102. 14 octobre/26 octobre.

<sup>5</sup> Були згадані виступи примадонни в театрах Ре в Мілані, Ла Феніче у Венеції, на сценах Зари (нині м. Задар, Хорватія), Трієста, Реджо нелль Емілія, Луго, Феррари, Парми, згодом — у театрі Ла Скала, на сцені театру Реджо Турина.

імператорському театрі Відня (Teatro di Porta Carinzia), і, врешті, про блискучі бенефіси в імператорській італійській опері Петербурга<sup>1</sup>. Шанувальників опери переконували, що навіть через майже два десятиліття після славетних виступів у складі італійської групи Санкт-Петербурга в сезоні 1846–1847 років, вона все ще дивує глядачів досконалістю гри й обробкою голосу, який «зберігся в тій самій силі, твердості й гучності»<sup>2</sup>.

В Одесі Т. Де Джулі-Борсі вирішила дебютувати послідовно в трьох операх — «Травіаті», «Балі-маскарад» та «Нормі»<sup>3</sup>. Її перший виступ у «Травіаті» 29 жовтня 1864 року став незабутньою подією театрального життя міста. Артистка показала нову інтерпретацію партії Віолетти, виявивши неабиякий художній смак, яким були пронизані «кожен звук, кожен жест, найменший порух м'язів»<sup>4</sup>. Героїня Т. Де Джулі-Борсі — сильна особистість, здатна пристрасно кохати, глибоко страждати, вона губить себе снагою власних почуттів, нехтуючи усталеними традиціями вищого світу. Саме тому в четвертому акті зникає сценографічне втілення обстановки вбогого лаварету, який навівав атмосферу приреченості: нова Віолетта бореться зі смертю до останнього подиху<sup>5</sup>. Запорукою успіху примадонни стало гармонійне поєднання таланту «великої актриси» та «майстерної співачки». Гра Т. Де Джулі-Борсі була позначена вишуканістю і «шляхетною природністю», це були ті переваги, які сприяли відтворенню «ілюзії молоді жінки» в образі Травіати<sup>6</sup>. Свіжість, широта діапазону та багатство динамічних відтінків голосу артистки доповнювали образ героїні новими барвами та додавали нюансів витонченому сценічному образу. «Не конче добре знати італійську мову, щоб оцінити гру її обличчя і виразність, якої вона надає своєму голосу у відповідності до слів, які промовляє»<sup>7</sup>, — відзначав музичний критик.

Перший виступ Т. Де Джулі Борсі приніс їй багато викликів, вигуки *браво* та овації всієї зали після останнього акту<sup>8</sup>. Наступний дебют, в партії Амелії в «Балі-маскарад», теж був удалим попри слабку підтримку партнерами в ансамблях та поганий вишкіл хору. Виконання Т. Де Джулі Борсі зворушливої молитви «*Morgò, ma prima in grazia...*» на початку третього акту викликало вибух захоплення<sup>9</sup>.

Багатство артистичного таланту примадонни найповніше виявилось в «Нормі», поставленій 11 листопада. У першому акті Т. Де Джулі-Борсі з силою та виразністю виконала складний речитатив, каватину-молитву «*Casta diva*», яка, щоправда, не була вокально бездоганною, потім заслужила оплески, з блиском проспівавши стретту «*Ah! bello a te ritorna...*»<sup>10</sup>. У цьому номері голос співачки засяяв «вогнем молодості, грації, легкості й точності»<sup>11</sup>. Публіка добре сприйняла ансамблі Норми з Адальджізою (Дж. Сарторі). Коли в дуеті другого акту «*Mira, o Norma...*» артистки,

<sup>1</sup> Альбиновский К. Тереза ди Джули Борси. *Одесский вестник*. 1864. 3 ноября, №243.

<sup>2</sup> Театральные новости. *Одесский вестник*. 1864. 31 октября, №241.

<sup>3</sup> Новая наша примадонна... . *Одесский вестник*. 1864. 30 октября, №240.

<sup>4</sup> П. С. [П. Сокальський]. Джули Де Борси. *Одесский вестник*. 1864. 5 ноября, №245.

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> A. A. Feuilleton. Débuts de m-me de Giuli-Borsi... . *Journal d'Odessa*. 1864. №113. 9 novembre/21 novembre.

<sup>8</sup> A. A. Feuilleton. Débuts de m-me de Giuli-Borsi... . *Journal d'Odessa*. 1864. №113. 9 novembre/21 novembre.

<sup>9</sup> Там само.

<sup>10</sup> N. N. Feuilleton. Norma. Souvenirs... . *Journal d'Odessa*. 1864. №122. 30 novembre/12 decembre.

<sup>11</sup> Там само.

голоси яких «чудово поєднуються», взяли заключну ноту в унісон — зачарована публіка віддячила їм бурхливими оплесками<sup>1</sup>. В третьому акті співачка втілила власну інтерпретацію образу Норми. Замість жаги помсти, яка, посилена пристрастю й ревностями, має звучати в арії «Qual cor tradisti...», Т. Де Джулі-Борсі співає ці поетичні рядки з сумом і самотністю «жінки, яка кохає і щаслива померти з тим, кого кохає»<sup>2</sup>. Після дебютних вистав уславлена діва з'явилася в «Макбеті» (26 листопада), «Ернані» (22 грудня), в прем'єрі «Графині Амальфі» Е. Петрелли, брала участь у збірних виставах, бенефісах та концертах.

В числі бенефісних вистав, у яких виступила нова примадонна, був «Макбет», поставлений 11 січня 1865 року на користь диригента Дж. Б. Буфф'є. В цьому спектаклі Т. Де Джулі Борсі виконала болеро з «Джованни де Гузман», яким замінили третій акт опери<sup>3</sup>. Востаннє артистка зійшла на одеську сцену 15 лютого в бенефісі тенора А. Готтарді, коли поставили «Травіату»<sup>4</sup>. Вочевидь ця опера добре сприймалась глядачем, бо 16 січня вона вже була поставлена на її власному бенефісному вечорі. У його програмі, крім «Травіати», звучали перший акт «Лукреції Борджа» та «коронне» болеро з «Джованни де Гузман»<sup>5</sup>. Театральна дирекція, завбачивши особливий інтерес до цієї вистави, суттєво підвищила ціну квитків. Як повідомляли в пресі, ложі викупували за цінами від 25 до 50 руб., а місце в партері коштувало від 10 до 100 руб.<sup>6</sup> Це в рази перевищувало вартість місць на звичайних виставах<sup>7</sup>. Частину квитків, вочевидь найдорожчих, «роздавала» сама бенефіціантка, яка приймала своїх шанувальників у власному номері готелю «Петербурзький»<sup>8</sup>.

Бенефіс Т. Де Джулі-Борсі відбувся з аншлагом. «Наша стара зала загрозувала розвалитися від ваги натовпу глядачів у партері, в ложах і в галереях»<sup>9</sup>, — згадував про цю подію самовидець. Упродовж вистави співачці багато аплодували, викликали десятки разів, вручали букети, подарунки (одним із найбільш цінних із них були десять білетів державної позичкової лотереї загальною вартістю 1000 руб.), а також, за давньою традицією, поширювали в залі вірші-посвяти, частина з яких, написана французькою мовою, згодом була опублікована на сторінках газети «Journal d'Odessa»<sup>10</sup>.

**Висновки та перспективи дослідження.** Отже, антрепренер В. Серматтеї, який утримував міський театр Одеси у 1859–1865 роках, набував досвід організації закордонного ангажементу оперних труп та організації їхніх виступів без додаткового фінансування діяльності театру муніципалітетом. У таких умовах імпресаріо реалізував різні стратегії, які дозволяли йому економити кошти. Серед найбільш поширених —

<sup>1</sup> N. N. Feuilleton. Norma. Souvenirs... . *Journal d'Odessa*. 1864. №122. 30 novembre/12 decembre.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Театральные новости. *Одесский вестник*. 1865. 9 января, №4.

<sup>4</sup> Городской листок. *Одесский вестник*. 1865. 12 февраля, №32.

<sup>5</sup> Nouvelles locales et faitsdivers. *Journal d'Odessa*. 1865. №3. 11 janvier/23 janvier.

<sup>6</sup> Nouvelles locales et faitsdivers. Le représentation de samedi...*Journal d'Odessa*. 1865. №7. 20 janvier/1 février.

<sup>7</sup> У контракті міської думи з В. Серматтеї вартість місць у партері визначалася від 75 коп. до 1 руб. 50 коп., ложі — від 3 до 7 руб.

<sup>8</sup> Nouvelles locales et faitsdivers. *Journal d'Odessa*. 1865. №3. 11 janvier/23 janvier.

<sup>9</sup> Nouvelles locales et faitsdivers. Le représentation de samedi...*Journal d'Odessa*. 1865. №7. 20 janvier/1 février.

<sup>10</sup> Там само.

«заморожування» витрат на оздоблення і ремонт театру, залучення до театрального оркестру музикантів з низькою кваліфікацією та ангажування частини артистів трупи з поганою якістю голосів та акторською підготовкою, що унеможливило виконання ключових вимог контракту, зокрема — оновлення та розширення оперного репертуару. Оскільки найбільше в структурі витрат тогочасних оперних антреприз припадало на ангажемент примадонн-сопрано драматичного амплуа (для виконання особливо популярних у той час опер Дж. Верді та його сучасників), В. Серматтеї зосередився на більш «дешевому» варіанті залучення до складу трупи примадонн-контральто. Такий підхід дозволив з успіхом поставити твори композиторів-романтиків, відновити росінієвий репертуар, що на певний час покращило фінансове становище в театрі, сповільнило занепад італійської опери. Проте кризу в театрі, яка поглиблювалася продовж останніх двох контрактних років, не зупинило навіть запрошення до складу трупи колишньої європейської знаменитості — примадонни Т. Де Джулі-Борсі.

Негаразди антрепризи В. Серматтеї спонукали міську владу вдосконалити контрактні вимоги до майбутніх утримувачів театру, запровадити процедуру вибору імпресаріо на конкурсній основі. В наступний період діяльності театру застосовувались механізми громадського тиску на імпресаріо з метою покращення якості оперних труп і урізноманітнення репертуару, апробовані в період антрепризи В. Серматтеї.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Варварцев М. Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII — 20-ті рр. XX ст.) : історико-біографічне дослідження (словник). Київ : [б.в.], 2000. 324 с.
2. [Витте Н. А.]. Краткая историческая записка о положении театрального дела в Одессе с начала постройки сгоревшего театра, т.е. с 1808 года. Одесса : Тип. А. Шульце, 1886. 27 с.
3. Лернер О. М. Одесская старина. Исторические очерки. Одесса : Типография торгового дома Г. М. Левинсон, 1902. 36 с.
4. Остроухова Н. В. Одесский оперный театр в историческом пространстве и времени. Книга первая. 1804–1873. Одесса : Астропринт, 2013. 392 с.
5. Basevi A. Studio sulle opere di Giuseppe Verdi. Firenze : Tipografia Tofani, 1859. 324 p.
6. Basevi A. The Operas of Giuseppe Verdi. Ed. by Stefano Castelvechi. Chicago : The University of Chicago Press, 2013. 267 p.
7. Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli / a cura di S. La Via, R. Parker. Torino : EDT, 2002. 413 p.
8. Rosselli J. The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America (1820–1930) : the Example of Buenos Aires. Past and Present. 1990. No. 127. P. 155-182.
9. Salgado S. The Teatro Solis : 150 Years of Opera, Concert and Ballet in Montevideo. Middletown : Wesleyan University Press, 2003. 493 p.
10. Taruskin R. Defining Russia musically: Historical and hermeneutical essays. Princeton — Oxford : Princeton University Press, 2000. 600 p.
11. Valentino Sermattei. Dizionario della musica del Ducato di Parma e Piacenza. URL: <https://www.lacasadellamusica.it/vetro/pages/Dizionario.aspx?ini=S&tipologia=1&idoggetto=1384&idcontenuto=2683> (consultato: 01.02.2023)..

## REFERENCES

1. Varvartsev, M. M. (2000). *Italijci v kul'turnomu prostori Ukrayiny (kinecz' XVIII — 20-ti rr. XX st.). Istoryko-biohrafichne doslidzhennia (Slovyk)* [Italians in the cultural space of Ukraine (the end of 18<sup>th</sup> — 20-es 20<sup>th</sup>), historic-biographical investigation (Dictionary)]. Kyiv, 324 p. [in Ukrainian].
2. [Vitte, N. A.]. (1886). *Kratkaja istoricheskaja zapiska o polozhenii teatral'nogo dela v Odesse s nachala postrojki sgorevshego teatra, t. e. s 1808 goda* [A brief Historical Note on the Theatrical Business Condition in Odesa from the Beginning of the Burnt-out Theatre Construction, i. e. from 1808]. Odesa: Tip. A. Shul'ce. 27 p. [in Russian].
3. Lerner O. M. (1902). *Odesskaya starina. Istoricheskie ocherki [Odessa antiquity. Historical essays]*. Odessa : Tipografiya torgovogo doma G. M. Levinson. 36 s. [in Russian].
4. Ostrouhova, N. V. (2013). *Odesskiy opernyy teatr v istoricheskom prostranstve i vremeni [Odessa Opera House in historical space and time]. Knyha 1: 1804–1873*. Odesa: Astroprint, 392 p. [in Russian].
5. Basevi A. (1859). *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*. Firenze : Tipografia Tofani, 324 p. [in Italian].
6. Basevi A. (2013). *The Operas of Giuseppe Verdi* / ed. by Stefano Castelvechi. Chicago : The University of Chicago Press, 267 p. [in Italian].
7. La Via, S. and Parker, R. (ed.). (2002). *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*. Torino : EDT, 413 p. [in Italian].
8. Rosselli, J. (1990). The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America (1820–1930) : the Example of Buenos Aires. In: *Past and Present*. Issue 127, pp. 155–182 [in English].
9. Salgado, S. (2003). *The Teatro Solis : 150 Years of Opera, Concert and Ballet in Montevideo*. Middletown : Wesleyan University Press, 493 p. [in English].
10. Taruskin, R. (2000). *Defining Russia musically: Historical and hermeneutical essays*. Princeton — Oxford : Princeton University Press, 600 p. [in English].
11. Valentino Sermattei. In: *Dizionario della musica del Ducato di Parma e Piacenza*. Available at: <https://www.lacasadellamusica.it/vetro/pages/Dizionario.aspx?ini=S&tipologia=1&idoggetto=1384&idcontenuto=2683> (consultato: 01.02.2023) [in Italian].

**Kostyantyn Batsak**

**Batsak, Kostyantyn** — PhD in History, vice-rector, Associate Professor at the Department of Musicology and Musical Education at Borys Grinchenko Kyiv University.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9687-093X>

[k.batsak@kubg.edu.ua](mailto:k.batsak@kubg.edu.ua)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276565>

### **VALENTINO SERMATTEI'S ODESA ENTERPRISE OF 1859–1865 IN ART AND SOCIAL DISCOURSE**

**Relevance of the study** implies the V. Sermattei's management stage activity peculiarities investigation in terms of the opera singers', the audience and the theatre management interactions, the study of management decisions and other factors that have led to its decline.

**The purpose of the article** is to substantiate the private Italian company interdependence of the stage activities success and the sources and means of organizing theatrical business in the Odesa city theatre on the example of V. Sermattei's management.

**The methodology** includes art critic (to clarify the performing art development peculiarities in Italy), biographical (to investigate the unknown and little-known facts of opera singers' biographies) and cultural-historical (to reveal the historical processes and cultural phenomena connection and their influence on Italian opera in Ukraine) methods.

**The results and conclusions.** The entrepreneur V. Sermattei, who ran the Odesa city theatre in 1859-1865, gained experience in organizing the foreign engagement of opera companies and organizing their performances without theatre activities additional financing by the municipal authorities. In such conditions, the impresario had to implement various strategies that allowed him to save his capital. Among the most common are: the expenses for the theatre building decoration and renovation "freezing", the involvement of poorly trained musicians in the theatre orchestra, and the part of the company opera singers with low vocal quality and acting training engagement, which everything together made him impossible to follow the key contract requirements, in particular, the opera repertoire renewal and expansion. Since the biggest part of that time opera companies expenses was on the prima donnas soprano in a dramatic role engagement (for the particularly popular performances of the G. Verdi's and his contemporaries' operas), V. Sermattei focused on a less expensive option of involving prima donnas contralto in the company. This approach made it possible to stage of the period of romanticism composers' works successfully, restore the Rossini's repertoire, which for a certain time improved the financial affairs in the theatre and slowed down the decline of the company. However, the crisis in the theatre, which deepened during the last two years of the contract validity, was not stopped even by the invitation of the former European celebrity prima donna T. De Giuli-Borsi for the performances.

The V. Sermattei's company troubles prompted the city authorities to improve the contract requirements for the next theatre tenants, to introduce a procedure for selecting an impresario on a competitive basis. In the successive theatre activities period public's pressure on the impresario mechanisms in order to improve the opera companies' quality and diversify the repertoire, tested during the period of V. Sermattei management, were applied.

**Keywords:** V. Sermattei's theatre management, Odesa city theatre, operatic art, opera repertoire, Italian prima donnas, theatre audience.



УДК 792.54:316.77(450)(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276568>

## ПОНОМАРЕНКО О. Ю.

**Пономаренко Олена Юріївна** — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: 0000-0002-3726-489X

ponomarenkoolena1970@gmail.com

© Пономаренко О. Ю., 2023

### ОПЕРНИЙ ТЕАТР

## В СИСТЕМІ СОЦІАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ СУЧАСНОЇ ІТАЛІЇ

Актуальність теми зумовлена необхідністю розглянути шляхи та засоби соціальної комунікації у діяльності сучасного оперного театру в музичній культурі Італії — проблеми, ще не дослідженої у вітчизняному музикознавстві. Виявлено роль та значення соціальної комунікації у театральній сфері. Розкрито особливості організації комунікаційної діяльності Театру Сан Карло в системі соціальної комунікації міста Неаполь. Проаналізовано публікації італійських дослідників, присвячені культурним проектам оперного театру та його історичної ідентичності з містом. Виявлено основні види й технології соціальної комунікації Театру Сан Карло в музичному житті сьогодення. Оперний театр досліджено як органічну мистецьку й економічну складову національної культури. Окреслено організаційну структуру оперного театру як соціокультурного інституту. Розглянуто співпрацю Театру Сан Карло з державними структурами і фінансовими фондами в організації мистецьких проєктів. Проаналізовано відносини між оперним театром як соціальним інститутом і художнім феноменом та аудиторією, що здійснюється завдяки різним комунікаційним технологіям. З'ясовано роль соціокультурних проєктів, що функціонують в рамках оперного театру. Розглянуто діяльність фестивалю «Реджоне Ліріка» («Regione Lirica»). Виявлено специфіку організації фестивалю в умовах пандемії Covid-19, наголошено на інноваційних особливостях фестивалю. Розкрито історичну складову проєкту, присвяченого 285-річчю Театру Сан Карло. Висвітлено заходи театру, що представлені в соціальних мережах та зазначено перспективи розвитку соціальної комунікації сучасного оперного театру в Італії.

**Ключові слова:** оперний театр, соціальна комунікація, музичне життя сучасної Італії, західноєвропейська музика, музичний фестиваль, фінансові фонди, соціокультурний інститут.

**Вступ.** Комунікаційні процеси в організації сучасних мистецьких проєктів набувають все більшого значення. За нових економічних і соціально-культурних умов різні види комунікації, зокрема в італійському оперному театрі, здійснюються не лише у традиційних формах. Вони зазнають серйозних змін, потребують нових управлінських рішень, суттєво трансформуючи усталену організаційну театральну структуру. Це питання мало досліджене, хоча воно, на наш погляд, є важливим і *актуальним* для характеристики функціонування оперного театру в системі соціальної комунікації сучасної Італії.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Комунікація (з грецької — *κοινωνία*, з лат. — *communio*) означала участь у будь-якій спільній справі. Слово *communication* — спілкування, спільне життя, що виражає сутність поняття суспільства.

В наш час поширені три основні інтерпретації терміну «комунікація». Валентина Ільганаєва пропонує такі визначення: 1) комунікація — певна структура, яка є засобом зв'язку будь-яких об'єктів матеріального та духовного світу; 2) спілкування між суб'єктами, у процесі якого люди обмінюються інформацією; 3) «передача й масовий обмін інформацією з метою впливу на суспільство та його складові компоненти» [Ільганаєва, 2009, с. 97]. Зв'язок людської комунікації в соціальній системі надає змогу говорити про соціальну комунікацію, яка «<...> включає визначені шляхи, способи, засоби, принципи встановлення і підтримання контактів на основі професійно-технологічної діяльності, що спрямована на розробку, провадження, організацію, удосконалення, модернізацію відносин у суспільстві, які налагоджуються між різними соціальними інститутами, де, з одного боку, у ролі ініціаторів спілкування найчастіше виступають соціально-комунікаційні інститути, служби, а з другого — організовані спільноти (соціум, соціальні групи) як повноправні учасники соціальної взаємодії. Ці комунікації є соціально маркованими, бо передбачають взаємодію із соціально визначеними групами людей» [Різун, 2011].

Надзвичайно показовим у цьому плані видається музично-театральне життя в сучасній Італії, у якому «<...> зводяться воедино найрізноманітніші, якщо практично не всі, форми і види соціальної комунікації» [Balestra, Malaguti, 2006, с. 123].

В Італії оперному театру завжди належало особливе місце: він був художнім, духовним, моральним, навіть топографічним центром міста. Незаперечним є творчий внесок оперних проєктів у розвиток італійських міст. Марина Черкашина-Губаренко зауважує, що в Італії значною є роль влади, її зацікавленість у розвитку заходів, які популяризують історію міста, його пам'ятки, відбуваючись «<...> в стаціонарних приміщеннях або просто неба, в оточенні мальовничої природи й старовинної архітектури, яка часто виконує роль декорацій» [Черкашина-Губаренко, 2012, с. 70].

**Мета статті** — розглянути діяльність Театру Сан Карло /Массімо Наполетано (Teatro San Carlo / Massimo Napoletano) в системі соціальної комунікації міста Неаполь, розкрити зв'язок театру з історією міста, визначити особливі періоди творчого життя, уточнити не лише вплив зовнішніх подій на театральне життя, а й зворотні ефекти цієї взаємодії.

Цікаво простежити, як функціонує в сучасному культурному середовищі міста оперний театр, адже цей соціальний процес «<...> містить, крім сьогодення, неодмінно і минуле і навіть проєктується в майбутнє» [Якупов, 2016, с. 262].

**Наукова новизна.** Вперше крізь призму соціальної комунікації розглянуто моделі організації комунікаційної діяльності Театру Сан Карло як фактор розвитку оперної культури в музичному житті сучасної Італії.

**Методологія дослідження** базується на застосуванні міждисциплінарного методу, який для характеристики сучасної діяльності італійського оперного театру в контексті соціальної комунікації дозволяє використання комплексу взаємодоповнюючих методів — історико-системного, емпіричного, соціокультурного. *Історико-системний метод* сприяв осмисленню комунікаційної стратегії просування театрального бренду, що вплинула на формування та розвиток оперного театру в системі музичного життя Італії, звернення до *емпіричного та соціокультурного методів* дало можливість розглянути особливості існування оперного театру як соціокульту-

рного інституту в контексті комунікаційних відносин з органами державної влади, ЗМІ, фінансовими фондами, потенційними партнерами (спонсорами), а також з публікою. *Контент-аналіз* текстів наукових публікацій, організаційних документів, програм, а також опитування італійських фахівців і власні спостереження за проєктами — стали базою для теоретичних узагальнень та практичних розробок.

### **Результати дослідження.**

Поряд із центральною площею Неаполя П'яцца дель Плебісито (piazza del Plebiscito), яка є серцем і символом цього міста, між площею Трієсте й Тренто (Piazza Trieste e Trento), вулицею Толедо (Via Toledo), Королівським палацом стоїть італійський храм музики — Театр Сан Карло, урочисте відкриття якого відбулося 4 листопада 1737 року. Карл III Бурбонський (1716–1788) (Carlo III di Borbone), король двох Сіцилій, прагнув створити новий театр, який мав стати символом монархії Бурбонів. Не випадково для цього було обрано день Святого Карло, день іменин короля, який і дав назву театру, що означає — «неперевершений». Розкішна вишукана будівля Нового театру мала підтверджувати європейську ідентичність з містом, яке претендувало на статус театральної столиці. Неаполь у XVIII столітті був космополітичним, третім у Європі, після Лондона й Парижа, не лише за демографією, а й за рівнем культурного життя. Журналіст і письменник Франко Кармело Греко (Franco Carmelo Greco) зазначає: «Ця зупинка була необхідна для знайомства з містом і міським товариством, у якому видовище й театр в його різних жанрах були характерними персонажами цього міста» [Greco, 1981].

У сучасних умовах творче життя Театру Сан Карло набуває особливої динамічності: видозмінюються традиційні контакти сцени і залу, відносини оперного театру з іншими соціальними інститутами, діалог з публікою. Оперний театр постає не лише організатором художньої комунікації, а керівником складної системи соціальної комунікації.

**Органи державної влади** — найважливіший компонент соціального середовища в комунікаційній політиці театру. Як зазначають Чечилія Балестра, Альфонсо Малагуті: «У країнах Західної Європою функціонувала придворно-аристократична модель оперного театру, незважаючи на збитковість, оперні театри утримувались коштом правлячих династій як важливий репрезентативний елемент «придворної» культури, після першої світової війни і катастрофи монархій, головний фінансовий тягар оперних театрів взяли на себе буржуазна держава і муніципальна влада. Так, в Італії, витрати компенсуються завдяки державним дотаціям, що становлять 45–70% витрат» (Balestra, Malaguti, 2006, с. 117).

Справді, будівництво Театру Сан Карло обійшлося дуже дорого. Роботи, розпочаті в березні 1737 року, були завершені за 270 днів. 4 березня 1737 року був підписаний контракт на суму 75 000 дукатів (близько 1,5 млн. євро) із зобов'язанням поставити продукт до кінця того самого року: «Все будівництво нового театру оцінювалось приблизно в сто тисяч дукатів, і король сам уніс майже 32 тисячі дукатів, решту компенсували завдяки продажу лож: ціна першого і другого рядів становила 770 дукатів, третього й четвертого — 580 дукатів» [Croce, 1992, с. 184–185].

Спочатку театр виконував функцію, скоріше за все, культурного центру, в якому збирались представники неаполітанської знаті. Було престижним мати власну ложу в театрі (за яку платили колосальні для того часу кошти) і вважатись наближеними до короля. Багатство свічок і дзеркал створювали фантастичний ефект блиску й вишуканості, розкошів; блакитний колір, що переважав у декораціях театру, був офіційним кольором королівського дому Бурбонів — все підкреслювало належність

до вищих кіл суспільства. Навіть дзеркала в ложі були повішені так, щоб можна було бачити ложу короля і його реакцію на виставу. Тогочасна преса повідомляла: неаполітанці були в захопленні, відвідавши новий театр, «який, завдяки своїй вишуканості, досконалій архітектурі і симетрії, не має іншого в Італії, та і в Європі, який міг би зрівнятися з ним... наш государ, король... всі ложі заповнювали пані в дуже дорогих сукнях, прикрашених дорогоцінним камінням, а також лицарі в багатому парадному одязі...» [Croce, 1992, с. 187].

Нині держава постійно виділяє кошти на розвиток театру, щоб підтримувати його імідж і відповідність статусу європейської столиці музики, набутому ще на початку творчого шляху Массімо Наполетано. Починаючи з 1996 року, театр перебуває під управлінням Фонду. В Італії всього 14 фондів (Le Fondazioni Lirico-Sinfoniche), які здійснюють безпосереднє управління великими оперними театрами в Італії і Музичною академією Санта Чечилія (Santa Cecilia) в Римі, оберігаючи історичну й культурну спадщину. Фонд — це державна структура, яка має повну фінансову монополію. Фонди, що управляють оперними театрами, використовують державні внески і приватний капітал, сприяють більш ефективному управлінню фінансовими ресурсами, втілюючи мистецькі проекти.

**Фонд Театру Сан Карло** має такий склад: члени-засновники (Soci Fondatori Pubblici), Міністерство культури (Ministero della Cultura), Міністр Дженнаро Санджуліано (Ministro Gennaro Sangiuliano), Регіон Кампанія (Regione Campania), Президент Вінченцо Де Лука (Presidente Vincenzo De Luca), Комуна Неаполя (Comune di Napoli), мер Гаetano Манфреді (Sindaco Gaetano Manfredi). Інші члени: (Altri Soci) Метрополітен міста Неаполь (Città Metropolitana di Napoli), Президент Гаetano Манфреді (Presidente Gaetano Manfredi), Суперінтендант і артистичний директор Театру Сан Карло Стефан Лісснер (Sovrintendente e Direttore Artistico Stéphane Lissner), Музичний керівник, диригент Театру сан Карло Юрай Валчуха (Direttore Musicale Juraj Valčuha). В сезоні 2022–2023 — головний спонсор Unicreditbank.

Комунікаційна політика Театру Сан Карло спрямована на залучення потенційних партнерів, які є також соціальними інститутами сучасної культури: Консерваторія Сан П'єтро а Майєлла (Conservatorio di San Pietro a Majella), Музей Каподимонте (Museo di Capodimonte), Равелло-фестиваль (Ravello Festival), оркестр Театру Сан Карло постійний партнер фестивалю. За словами Суперінтенданта і артистичного директора Театру Сан Карло Стефана Лісснера (Stéphane Lissner), «це суттєво розширює сферу діяльності театру в соціокультурному просторі міста Неаполь, а також надає змогу вирішувати проблеми фінансових витрат, зберігати робочі місця, впливає на створення нових креативних проектів, які працюють на імідж театру в статусі національного культурного бренду» [Teatro di San Carlo, 2022].

Спільно з цими адресатами формується театральна аудиторія, один із головних суб'єктів комунікаційної політики сучасного оперного театру. Проблеми формування театральної аудиторії, залучення нинішнього глядача є провідними в соціологічному вивченні театру. Публіка постає не лише об'єктом впливу всіх, хто бере участь в оперній постановці, а й формотворчим чинником, активно впливаючи на творчий процес: «Престижність відвідування оперних вистав свідчить про певний соціальний статус особи: потрапити на прем'єру опери у театр, та ще й на добре дороге місце це такий самий знак певного, достатньо високого щабля на соціальній драбині, як костюм від Армани чи торбинка від Віттона» [Кияновська, 2010, с. 56].

Театр Сан Карло постійно просуває свої послуги, намагаючись досягти кількох цілей: поширити свою популярність, підтримувати власний імідж, інформувати пуб-

ліку про репертуар, переконати не відкладати відвідування театру на майбутнє, залучати більше нових прихильників. Відносини між оперним театром як соціальним інститутом і художнім феноменом та аудиторією здійснюються завдяки різним комунікативним технологіям (реклама, Public relation, музична критика). Усі зазначені феномени мають спільні риси — є соціальними інститутами сучасної культури та використовують засоби масової комунікації: «Вони інформують споживача про певний товар, інтонаційну практику, формують ставлення цільової аудиторії до нього та, використовуючи головні цінності культури, будують довіру до себе, водночас відтворюючи ці цінності» [Чекан, 2007, с. 74]. Основний потік театральної інформації поширюється в мережі Інтернет. Театр Сан-Карло має свій сайт, який можна порівняти з буклетом, адже його зміст переважно статичний — оновлюється лише інформація щодо прем'єр сезонів (театр працює за системою stagione) та виконавців головних партій.

Інший спосіб і шлях поширення інформації в Інтернеті — соціальні мережі. Театр має сторінку у Фейсбукі, на відеохостингу YouTube успішно функціонує рубрика «Дінкопедія: Велика музика, про яку розповідає Дінко Фабріс» («Dinkopedia: La Grande musica raccontata da Dinko Fabris»). Рубрику веде музикознавець і музичний критик Дінко Фабріс, науковий керівник Департаменту досліджень, публікацій і комунікацій (2020). Перед кожною прем'єрою він знайомить глядачів із твором і композитором, історією створення та виконавцями, з усіма, хто бере участь у втіленні сучасної версії. Ще один спосіб розмістити інформацію в Інтернеті — звернутись до ентузіастів, які створюють сторінки, присвячені театрам: "San Carlo che passion..." («Сан-Карло, яка пристрасть ...»), адміністратор, професор Консерваторії Сан П'єтро а Майелла Гаetano Де Роза (Gaetano De Rosa). Крім того, з рекламною метою розсилають запрошення, роздають безкоштовні купони, поширюють прес-релізи та інші комунікаційні способи просування послуг. OPER MIND (Open mind) — під таким гаслом проходять усі проєкти, зустрічі зі спонсорами, партнерами, публікою, ЗМІ тощо, які організовує керівництво у 2022-2023 роках.

**Форми і види креативних проєктів Театру Сан Карло** досить різноманітні, але їхня мета одна: привернути увагу потенційного глядача, зацікавити його подіями театрального життя. Серед таких — MeMus (MeMus /Memoria e Musica/) — Музей пам'яті і музики. Відкритий 1 жовтня 2011 року «Мемус» — музей та історичний архів театру Сан Карло, розташований у приміщеннях Королівського палацу. Це не традиційний музей, а багатофункціональний центр, оснащений найсучаснішими технологіями. Експонати музею представляють історію Театру Сан Карло та італійської опери загалом. У музеї представлені музичні інструменти, фотографії, програми вистав, костюми, історичні документи, листи, які, зокрема завдяки аудіоархіву музики та зображенням на відео, посилюють враження. Музей можуть відвідувати всі охочі: на стендах про історію театру є текст шрифтом Брайля, призначений для читання незрячими і тими, хто має слабкий зір. Особливо вражають мультимедійні матеріали із сурдоперекладом для дітей з порушенням слуху.

**Фестиваль «Regione Lirica».** Його перший проєкт відбувся в липні 2020 року, другий 25 червня — 17 липня 2021 року в Неаполі. За цим проєктом Театр Сан Карло на центральній площі П'яцца Плебішито представив концертні версії опер Ж. Бізе «Кармен» і Дж. Верді «Трубадур».

Вдалося побачити оперу «Кармен» у виконанні зірок світової сцени: литовської мецо-сопрано Еліни Гаранча (Eilina Garanča) — Кармен, американського тенора Брайана Джагде (Brian Jagde) — Дон Хосе, італійського баритона Маттіа Олів'єрі (Mattia Olivieri) — Ескамільйо. Диригував постановкою ізраїльський диригент Дан

Еттінгер (Dan Ettinger), з 2023 року призначений на посаду головного диригента Театру Сан Карло.

Оперні проекти просто неба значно відрізняються від класичних оперних постановок на театральній сцені. Музичний фактор тут не є домінуючим. Різні елементи шоу цікаві й важливі: це декорації, що охоплюють природний ландшафт і архітектурний ансамбль історичного центру міста, їх світлове рішення. Наприклад, підсвічування головних будівель площі Неаполя — Королівського палацу та Базиліки Святого Франциска Паоланського (San Francesco di Paola) — цього вечора надало їм статусу головних героїв шоу. Учасником дії на площі стала публіка. Зоровий сектор з хором, постійно перебуваючи на сцені, візуально утворив своєрідне коло, яке ніби обрамляло площу зовні, а всередині цього уявного кола на величезній сцені із заліза і дерева (загальною площею 1500 квадратних метрів) розгорталася історія свободи, любові і трагедії героїв Севілії. Чудовим було світлове оформлення історичних будівель П'яцца Плебішито, де співвідношення між музикою й архітектурою сприяло найбільш інтенсивному поширенню джерел звуку, «огортаючи» аудиторію, яка, як пише Роберто Фаваро (Roberto Favaro), «<...> уявляла себе залученою до абсолютно нового досвіду сприйняття музики в центрі величезної інструментальної архітектури» (Favaro, 2010). Драматургія кольору якнайкраще виражала настрої героїв, уточнюючи ліричні та драматичні акценти дії. Художній потенціал драми набув повної сили вияву завдяки блискучій акторській грі, деталізованим жестам, виразним поглядам, майстерному співу, оркестровій динаміці (якій зовсім не заважали незначні шуми чи окремі звуки, посилені мікрофоном), а також завдяки колоритному підсвічуванню, яке відтворювало драматичну канву опери в різноколірному спектрі (від ніжно-лілових відтінків спокуси до багряного кольору фатуму). «Звичайна» форма концерту перетворилася на яскраве дійство.

**285 свічок для Театру Сан Карло.** 4 листопада 2022 року Массімо Наполетано відзначив день свого імені ювілейним концертом, який зібрав усіх, хто любить Неаполь і пов'язаний з містом життям і творчістю. Сан Карло, історичний і культурний символ Неаполя, і Сан Дженнаро (San Gennaro) — святий мученик, покровитель міста — стали головними героями події. Прем'єра «Кантати на перенесення тіла славетного мученика Сан Дженнаро для солістів, хору, органа та оркестру», написаної 1775 року Паскуале Кафаро (Pasquale Cafaro), відбулася завдяки дослідницькій роботі Івано Кайацца (Ivano Caiazza) — музичного консультанта, колишнього скрипаля оркестру Сан Карло, а також активній співпраці з відновлення забутої партитури Департаменту досліджень, видавничої справи, історичних архівів Театру Сан Карло і Національної бібліотеки в Парижі. У програмі концерту прозвучали ще дві прем'єри: твори XVIII століття Dixit Dominus (110 псалом «Господь сказав» (1771) для хору, органа та оркестру Паскуале Кафаро, Quoniam tu solus Sanctus (Бо ти один святий) для сопрано, гобоя, труби, фагота, струнних і basso continuo Giacomo Insanguine (Джакомо Інсангуїне), які століттями зберігались в історичному архіві Консерваторії Сан П'єтро а Майелла. Диригував оркестром і хором Хосе Луїс Баско (José Luis Basso); солісти: Лаура Уллоа (Laura Ulloa), К'яра Полезе (Chiara Polese) і Марія Сардарян (Maria Sardaryan), студенти Академії оперних співаків Театру Сан Карло (Accademia per Cantanti Lirici della Fondazione Teatro di San Carlo), а також оркестрова група: Ернан Гарреффа (Hernan Garreffa) — гобой, Джузеппе Касконе (Giuseppe Cascone) — труба, Мауро Руссо (Mauro Russo) — фагот.

Завершився вечір блискучим виконанням на біс потужної життєствердної «Алілуйя» Г. Ф. Генделя з ораторії «Месія» (1741) хором і оркестром Сан Карло. Ви-

конавці і слухачі, ніби бажаючи зупинити Час — як це робить сирена, зображена в лівому нижньому кутку годинника, розташованого під аркою авансцени. Вона пропонує крилатій фігурі Часу минати повільно, щоб можна було якомога довше насолоджуватися Великим Театром Сан Карло і мистецтвом, яке панує тут.

**Висновки та перспективи дослідження.** Сучасний італійський оперний театр — це соціальний інститут, діяльність якого в контексті соціальної комунікації зумовлена формуванням, підтримкою і просуванням іміджу театру. Існування оперного театру за умов сучасного ринку неможливе без чітко налагодженої комунікаційної стратегії просування театрального бренду, що враховує його специфіку. У цьому процесі важливу роль відіграє налагоджування відносин з державною владою, організованою громадськістю та ЗМІ. Для підтримки проєктів і програм необхідне залучення фінансового, промислового, торгового капіталу. Для зацікавлення подіями театрального життя комунікаційна робота театру переважно націлена на залучення глядачів, у яких необхідно постійно підтримувати інтерес до подій, що відбуваються в театрі. Таким чином, сучасний оперний театр надає можливість усім партнерам формувати й просувати їхні імідж і репутацію, впливає на суспільне життя і діяльність людей, а отже, механізмом цієї взаємної потреби є комунікація.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Ільганаєва В. О. Теоретико-методологічний синтез соціально-комунікаційного знання. Філософія спілкування: філософія, психологія, соціальна комунікація. 2009. № 2. С. 96–101.
2. Кияновська Л. О. Опера як ринок: вистава як маркетинговий хід. Науковий вісник. Київ, 2010. Вип. 89. С. 47–57.
3. Різун В. В. Начерки до методології досліджень соціальних комунікацій. Світ соціальних комунікацій. Київ, 2011. Т. 1. С. 7–11.
4. Чекан Ю. І. Інтонаційні практики та комунікативні технології в українській музиці останнього десятиріччя. Музика в просторі сучасності: друга половина XX — початок XXI ст. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2007. Вип. 68. С. 70–76.
5. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр в пространстве меняющегося мира. Аспекти історичного музикознавства. Харків : Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2012. С. 68–79.
6. Balestra C., Malaguti A. Organizzare musica: legislazione, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano. Milano : Edizione Franco Angeli, 2006. 373 p.
7. Croce B. I teatri di Napoli, a cura di G. Galasso. Milano : Adelphi Edizioni, 1992. 404 p.
8. Dragonetti R., Ianniello C., Romano R. A. Il teatro di San Carlo di Napoli: storia, architettura ed acustica. Napoli : DETEC — Università degli Studi di Napoli Federico II, 2011. 13 p.
9. Favaro R. Spazio sonoro. Musica e architettura tra analogie, riflessi, complicità. Marsilio, 2010, 303 p.
10. Greco F. C. Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena. Studio e testi. Napoli : Pironti, 1981. 658 p.
11. Teatro di San Carlo 2022. URL: <https://www.teatrosancarlo.it/> (consultato: 20.01.2023).

## REFERENCES

1. Ilhanaieva, V. O. (2009). *Teoretyko-metodolohichniy syntez sotsialno-komunikatsiinoho znannia* [Theoretical and methodological synthesis of social and communication knowledge]. In: *Filosofia spilkuвання: filosofia, psykholohiia, sotsialna komunikatsiia* [Philosophy of communication: philosophy, psychology, social communication]. Issue 2, pp. 96–101 [in Ukrainian].
2. Kyianovska, L. O. (2010). *Opera yak rynek: vystava yak marketynhovy khid* [Opera as a market: the performance as a marketing ploy]. In: *Naukovyi visnyk* [Scientific Bulletin]. Issue 89, pp. 47–57 [in Ukrainian].
3. Rizun, V. V. (2011). *Nacherky do metodolohii doslidzhen sotsialnykh komunikatsii* [Sketches for the Methodology of Social Communications Research]. In: *Svit sotsialnykh komunikatsii* [The World of Social Communications]. Issue 1. Kyiv, pp. 7–11 [in Ukrainian].
4. Chekan, Yu. I. (2007). *Intonatsiini praktyky ta komunikatyvni tekhnolohii v ukrainskii muzytsi ostannoho desiatyrichchia* [Intonation practices and communication technologies in Ukrainian music of the last decade]. In: *Muzyka v prostori suchasnosti: druha polovyna XX — pochatok XXI st. Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho* [Music in the space of modernity: the second half of the 20th–the beginning of the 21st century. Scientific Bulletin of the NMAU named after P. I. Tchaikovsky]. Issue 68, pp. 70–76 [in Ukrainian].
5. Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (2012). *Opernyi teatr v prostranstve menyayushchegosya mira* [Opera theater in the space of a changing world]. In: *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva* [Aspects of historical musicology]. Issue 5, pp. 68–79. [in Russian].
6. Balestra, C. and Malaguti, A. (2006). *Organizzare musica: legislazione, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*. Milano: Edizione Franco Angeli. 373 p. [in Italian].
7. Croce, B. (1992). *I teatri di Napoli, a cura di G. Galasso*. Milano: Adelphi Edizioni. 404 p. [in Italian].
8. Dragonetti, R., Ianniello, C., Romano, R. A. (2011). *Il teatro di San Carlo di Napoli: storia, architettura ed acustica*. Napoli: DETEC — Università degli Studi di Napoli Federico II. 13 p. [in Italian].
9. Favaro, R. (2010) *Spazio sonoro. Musica e architettura tra analogie, riflessi, complicità*. Marsilio. 303 p. [in Italian].
10. Greco F. C. (1981). *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena*. Studio e testi. Napoli: Pironti. 658 p. [in Italian].
11. Teatro di San Carlo 2022. Available at: <https://www.teatrosancarlo.it/> (accessed: 20.01.2023). [in Italian].

## OLENA PONOMARENKO

**Ponomarenko, Olena** — Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Associate Professor at the Department of History of World Music at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3726-489X>  
ponomarenkoolena1970@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276568>



## OPERA HOUSE IN THE SOCIAL COMMUNICATION SYSTEM OF MODERN ITALY

**Relevance of the study.** Communication processes in the organization of modern cultural projects are becoming increasingly important. In the new economic and sociocultural conditions, various types of communication, in particular in the Italian opera house, are carried out not only in traditional forms, they are undergoing major changes, require new management decisions, significantly transforming its established organizational structure. This issue has been little studied, although, in our opinion, it is important and relevant for characterizing the functioning of the opera house in the social communication system of modern Italy.

**The main objectives** of the study are to consider the activities of the Teatro San Carlo in the social communication system of the city of Naples. It is expedient to reveal the connection of the theater with the history of the city, to identify special periods of creative life, to clarify not only the influence of external events on the theatrical life, but the opposite effects in this interaction. It is interesting to trace how the opera house operates, what role it plays, how it functions in the modern cultural environment.

**The methodology** of the research is based on the application of an interdisciplinary method, which, in order to characterize the modern activities of the Italian opera house in the context of social communication, allows using a set of complementary methods — historical-systemic, empirical and sociocultural. The historical-systemic method contributed to the understanding of the communication strategy for promoting the theatrical brand, which influenced the formation and development of the opera house in the musical life of Italy, the appeal to empirical and sociocultural methods made it possible to consider the features of the existence of the opera house as a sociocultural institution in the context of communication relations, the media, financial funds, potential partners (sponsors), as well as with the public. Content analysis of the texts of scientific publications, organizational documents, programs, as well as a survey of Italian specialists and their own observations of projects — all this became the basis for theoretical generalizations and practical developments.

**Results and conclusions.** The modern Italian opera house is a social institution whose activity in the context of social communication is determined by the formation, support and promotion of the theater's image. The existence of an opera house in the modern market is impossible without a well-established communication strategy for promoting a theatrical brand, taking into account its specifics. In this process, an important role is played by the establishment of relations with the state authorities, the organized public and the media. To support projects and programs, it is necessary to attract monetary, industrial, commercial capital. In order to be interested in the events of theatrical life, the communication work of the theater is mainly aimed at attracting spectators who need to constantly maintain interest in the events taking place in the theater. Thus, the modern opera house provides an opportunity for all partners to form and promote their image and reputation, influences the social life and activities of people, and therefore, the mechanism of this mutual need is communication.

**Keywords:** opera house, social communication, musical life of modern Italy, Western European music, music festival, financial funds, sociocultural institute.

# ЗАРУБІЖНА МУЗИКА В РЕФЛЕКСІЯХ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИКОЗНАВЦІВ

---

УДК 780.616.432.083.1:78.071.1(44)Равель]:[159.955:355.48(100)"1914/1918"](045)  
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276571>

**ЖАРКОВА В. Б.**

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

ORCID: 0000-0002-3706-3481

zharkova\_valeriya@ukr.net

© Жаркова В. Б., 2023

## ФЕНОМЕН «ЖИТТЯ ПІД ЧАС ВІЙНИ» У ФОРТЕПІАННІЙ СЮІТІ МОРІСА РАВЕЛЯ «ТОМБЕАУ ДЕ КУПЕРІН»

Розглянуто дискусійні питання розуміння художньої концепції фортепіанної сюїти Моріса Равеля «Tombeau de Couperin». Окреслено смислові зони феномену «життя під час війни» як виявлення дендістського світогляду композитора у драматичних історичних обставинах. Охарактеризовано особливості духовного життя Равеля під час перебування на фронті. Досліджено специфіку організації художньої цілісності фортепіанної сюїти «Tombeau de Couperin» як рефлексії на воєнні події.

Доведено, що перший смисловий шар фортепіанної сюїти утворено сакральними для представника французької культури духовними зв'язками із національними традиціями; другий смисловий шар — своєрідну крипту (*tombe*) — феноменом «життя під час війни», який проступає в усіх п'єсах циклу, крім першої. Виявлено, що невимовні словами переживання композитора, що ніколи не виходили на поверхню його поведінки чи листування з друзями, знаходять відображення у музиці «Tombeau de Couperin» через особистісні акценти у трактуванні гармонічних, фактурних, ладотональних, ритмічних особливостей обраних танцювальних жанрів, а також проявлений у присвятах автобіографічний контент. З'ясовано, що звернення М. Равеля до старовинної сюїти має крім очевидного меморіального прихований особистісний смисл, а утворення художньої цілісності через контрастні пластичні образи виявляє найбільш глибокі шари художньої свідомості митця.

Як результат аналізу окреслено складні шляхи трансформації воєнних переживань та емоційних потрясінь композитора у музичний текст фортепіанного циклу; виявлено інтонаційну єдність частин циклу; по-новому усвідомлено його драматургію; доведено, що композитор будує у «Tombeau de Couperin» звукову споруду Пам'яті (*Tombeau*), водночас, як необхідну для збереження себе самого крипту (*tombe*), що дає можливість зібрати власний досвід життя у цивілізаційній катастрофі.

**Ключові слова:** творчість Моріса Равеля, фортепіанна сюїта, «Tombeau de Couperin», «Гробниця Куперена», жанр *tombeau*, феномен «життя під час війни», Перша світова війна.

**Вступ.** Франсуа Куперен, його геніальний співвітчизник Моріс Равель і Перша світова війна, після закінчення якої пройшло вже більше століття, на перший погляд, знаходяться далеко від тих дискусійних питань, якими заповнений сучасний інформаційний простір нашої країни. Проте дослідження фортепіанної сюїти Моріса Равеля «Tombeau de Couperin» (1914–1917) саме у теперішньому історичному контексті не лише по-новому висвітлює творчість одного з провідних представників європейської культури, але дозволяє інакше відчутти сьогодення. Потрясіння, що випали на долю нашого покоління, відкривають нові духовні виміри життя французького композитора, які є гостро **актуальними** в Україні, а зустріч із згаданим твором (і як слухача, і як виконавця) здатна дати відповідь на болючі запити тим, кому судилося бути учасниками нинішнього цивілізаційного зламу.

«Tombeau de Couperin» з'являється в час гуманітарної катастрофи, яка назавжди змінила ментальні орієнтири європейця. Закономірно, що у цьому творі сконцентровано інтелектуальний й емоційний струм, який наповнював життя Моріса Равеля у той час. Проте дискусії щодо змісту сюїти виникли буквально з першого її виконання Маргаритою Лонг у Парижі (травень 1918 року). Зокрема, Жан Роже-Дюкас після прем'єри «Tombeau de Couperin» назвав її автора «дивною істотою», обурюючись тим, як можна було присвятити «низку веселих танців загиблим солдатам» [Rogers, 2022, p. 2]. Вказуючи на невідповідність характеру музики згадкам про трагічні військові втрати у присвятах до кожної частини, Роже-Дюкас іронізував, що Моріс Равель мав намір «хитро пожартувати, породжуючи парадокс між звучанням і славними іменами», і що твір більше пасував би «танцівницям або дівчатам для задоволення» [там само].

Подібні оцінки змісту сюїти Моріса Равеля були непоодинокими. Композитор писав у листі Леону Валласу у серпні 1919 року, що дехто «здивований тим, що ця шана померлим не має траурного чи принаймні похмурого характеру» [Nichols, 2011, p. 204]. Тож розв'язання «парадоксу невідповідності» поєднання в сюїті трагічних присвят і маніфестованої смислової відсилки до просвітленої і ясної французької музики XVIII століття (жанр томбо, апеляція до сюїт Франсуа Куперена) є назрілим завданням сучасної музикознавчої науки.

**Аналіз публікацій.** Присутні у «Tombeau de Couperin» смислові шари до сьогодні залишаються об'єктом вкрай протилежних музикознавчих оцінок і виконавських прочитань. Віяло їхніх розбіжностей дуже вдало розгортає Роджерс Джилліан у новітній публікації, присвяченій сюїті М. Равеля [Rogers, 2022]. Дослідниця зазначає, що «Tombeau de Couperin» трактують у світлі «французького неокласицизму, музичного модернізму, націоналізму, тодішньої війни, міжвоєнної французької політики, традиції вшанування і навіть втрати живого виконавця наприкінці дев'ятнадцятого та початку двадцятого століть внаслідок розвитку технологій запису» [Rogers, 2022, p. 4]. Дійсно, різноспрямованість поглядів на популярний твір вражає. Проте серед зазначених вище векторів вивчення фортепіанного циклу є домінуючий. Найбільш широко репрезентованою у равеліані є дослідницька мета виявити принципи неокласицизму в сюїті й шляхи спадкоємності твору XX століття з французькою культурою XVIII століття (праці Керолайн Еббат [Abbate, 1999], Барбари Келлі [Kelly, 2000], Джейн Фулчер [Fulcher, 2005], Чі-ї-Чен [Chih-Yi Chen, 2013] та ін.). Зазначимо, що у наукових розвідках цього напрямку воєнний контекст майже повністю випадає з фокусу уваги авторів.

Усвідомленню неокласичної парадигми «Tombeau de Couperin» через вивчення її жанрової та стильової специфіки присвячені і роботи українських музикознавців

Т. Гнатів [Гнатів, 1993], О. Корчової [Корчова, 2020], О. Кричинської [Кричинська, 2015], Є. Моревої [Морева, 2016]. Віддамо належне українській музикознавчій школі, представники якої ніколи не відриваються від загального історичного контексту.

Звісно, досвід воєнних років вивчають найбільш чуйні дослідники творчості М. Равеля. Провідні західні равелезнавці В. Янкелевич [Jankelevitch, 1995], М. Марна [Marnat, 1995], Н. Роджер [Roger, 2011] у фундаментальних монографіях розглядають сюїту «Tombeau de Couperin» на перехресті двох мистецьких орієнтирів: замилування національною музичною спадщиною «Століття Світла» (Siècle des Lumières, XVIII ст.) і рефлексією на трагічні сучасні події, яку маніфестують присвяти. У цих роботах знаходимо тонкі спостереження щодо складного змісту твору, проте питання, як саме відбувається процес взаємодії віддалених художньо-естетичних орієнтирів, залишається відкритим. Серед досліджень останнього часу особливо відзначимо фундаментальні статті А. Морріс [Morris, 2013] і Дж. Роджерс [Rogers, 2022]. Зокрема, Дж. Роджерс ставить амбітне завдання виявити функціонування «криптонімічної логіки» [Rogers, 2022, p. 9] у «Tombeau de Couperin». Запропонований у статті психоаналітичний підхід відкриває приховані раніше смислові шари музики М. Равеля, проте не відповідає на всі питання, що виникають сьогодні.

**Мета статті** — виявити специфіку формування смислових шарів у фортепіанній сюїті «Tombeau de Couperin» як віддзеркалення духовного життя Моріса Равеля під час Першої світової війни.

**Наукова новизна.** Уперше в українській равеліані композиція «Tombeau de Couperin» докладно досліджується як цілісний феномен, зумовлений емоційними та інтелектуальними маркерами духовного життя М. Равеля в умовах трагічного історичного повороту, яким стала Перша світова війна. Для обґрунтування цієї позиції виявлено наскрізні ладоінтонаційні зв'язки між усіма частинами циклу й охарактеризовано особливості модифікацій обраних композитором жанрових моделей, що відкривають сучасному слухачеві унікальний феномен «життя під час війни».

**Методологічним підґрунтям** дослідження є використання історичного, компаративного, жанрово-стильового, інтонаційного та феноменологічного методів аналізу.

**Результати дослідження.**

**«Дендістські» маркери на ландшафті життя Моріса Равеля у воєнні роки як унікальний феномен**

Перша світова війна фатально розділила історію європейського суспільства на «життя до» і «життя після». Закономірно, що тема війни отримала відображення в усіх сферах європейської культури, утворюючи поруч із відбитками руйнівних реалій фронту й віддзеркалення «життя під час війни» як особливого феномену<sup>1</sup>. Війна, яка не мала прецедентів в історії, трансформувала звичайні уявлення про життя в усіх його аспектах. Серед митців, які зустрілися «сам на сам» із новою моторошною сутністю, був і Моріс Равель.

---

<sup>1</sup> Зазначимо, що у філософському сенсі слово «феномен» застосовується для позначення явищ, які відкриваються тільки через *власний чуттєвий досвід*, на противагу поняттю «ноумен», яке вказує на явище, що досягається розумом. «Феномени — це даності особливого роду, вони не дані, їх слід побачити», — підкреслює М. Мамардашвілі [Мамардашвілі, 2012, с. 207. Курсив мій. — В.Ж.]. Тож наше бачення культурно-історичного контексту Першої світової війни суттєво змінюється у сучасній політичній ситуації і наближає раніше не відчутні зрізи життя митців в умовах війни.

Відразу напочатку війни композитор вирішує, що повинен бути на фронті. Майже у кожному листі друзям він висловлює занепокоєння тим, як фатально це вплине на маму, однак зізнається Сіпа Годабському 20 серпня 1914 року, що ніякі аргументи не зможуть його зупинити: «я поїду..., тому що я хочу їхати» [Ravel, Lettre à Cipa Godebsky, 1989]. Усі зусилля композитора протягом багатьох місяців спрямовані на те, щоб його взяли у діючу армію, адже природне слабке здоров'я, малий зріст і невелика вага виявилися значною перешкодою на цьому шляху.

Пристрасне бажання Равеля бути мобілізованим не коментують зарубіжні автори, проте воно має принципове значення для розуміння подальшої творчості композитора. Чому рафінований паризький денді так прагнув опинитися у діючій армії?

Думається, що серед основних причин насамперед слід назвати неймовірну чесність Моріса Равеля, його високі уявлення про честь і дружбу, а також несамовиту відданість друзям, які опинилися по той бік мирного життя. Як зворушливо звучить у листі Морісу Деляжу від 4 серпня 1914 року багаторазово повторене прохання (навіть «благання» «je vous en supplie») отримати зворотній зв'язок: «Мій старий друже, напишіть мені одразу, як отримаєте цей лист, щоб я відчув присутність друга» [Ravel, Lettre à Maurice Delage, 1989. Курсив мій — В. Ж.].

Цей зріз духовного життя композитора фіксує перший задуманий під час війни твір — хорový цикл «**Три пісні для хору a cappella**» (*Trois chansons pour chœur a cappella*), написаний у грудні 1914 — лютому 1915 років. Його смисловою кульмінацією стає пісня «Три прекрасні райські птахи» (*Trois beaux oiseaux du Paradis*), у якій єдиний раз у творчості Моріса Равеля з'являється безпосередній спомин про війну, відсторонений притчовим дискурсом<sup>1</sup>.

Однак з позицій сьогодення можна бачити ще один потужний аргумент, який пояснює прагнення М. Равеля потрапити на фронт і який може здатися парадоксальним — щира вірність митця тій філософії життя, якою був **дендизм**.

Дендизм у Франції на межі XIX–XX століть був національним варіантом пошуків *нових основ буття*, над якими міркували європейські філософи, починаючи від С. Кьєркегора і Ф. Ніцше. Зокрема, останній наголошував на необхідності відійти від логічних обґрунтувань, що домінували у всіх сферах діяльності європейської людини, і визнати цінність чуттєвих вражень, які походили із глибини особистісного «я». Сутність концепції німецького філософа виразно коментує М. Мамардашвілі: «...у цьому світі є лише те, що є, і не треба шукати за цим щось інше. Якщо Ви шукаєте щось інше, ви тоді нехтуєте життям» [Мамардашвили, 2012, с. 105. Курсив мій. — В. Ж.]. Тож тільки *неповторне переживання* унікальності кожного моменту відкриває універсальні основи людської культури.

*Жагу життя і принцип виявлення індивідуального враження* маніфестували всі акти знаменитих французьких денді кінця XIX століття. Відчайдушна боротьба із вульгарністю й усіма проявами кричущої відсутності смаку визначали правила їхньої поведінки і маніфестували принципи дендизму як впливової світоглядної концепції, потужного *духовного вчення*, що затвердилися у Франції завдяки Ш. Бодлеру, Ж. Барбе д'Оревільї, Ш.-Ж. Гюїсмансу та ін. <sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Детальний аналіз твору див. у статті [Жаркова, 2014].

<sup>2</sup> Більш детально про дендизм як духовний напрям у французькій культурі — в книзі В. Жаркової [Жаркова, 2009].

Звісно, за радянських часів, та й у пострадянських наукових розвідках «дендістські» маркери життя М. Равеля дослідники коментували як дивацтво. Проте проєкція цієї впливової філософської концепції на творчість композитора не лише проявляє його унікальні художньо-естетичні орієнтири як «композитора-денді», а пояснює його боротьбу з тим, що заважало бути в *потоці життя*. Він не відступається від дендістських принципів, прагне до повноти сприйняття життя, навіть у тому жахливому форматі, який утворила війна. Будь-які штучні купюри життєвого дискурсу як *неподільного потоку вітальної енергії* унеможливлювалися непорушними настановами дендістської світоглядної системи.

Тож Моріс Равель включається у боротьбу з паризькими офіційними інстанціями «не на життя, а на смерть». Дістаючи відмову за відмовою, тільки майже через два роки наполегливих спроб здолати формальні перешкоди він потрапляє у сектор найзапекліших боїв (район сумнозвісного Вердену, жахливого символу Першої світової війни; згідно з даними французьких істориків, кожен день тут був відмічений двадцятьма тисячами загиблих французьких солдатів).

Послання Моріса Равеля з цього пекла виявляють його особливий погляд на все, що відбувається, який із сьогодення відкривається нам як унікальний феномен «життя під час війни». Композитор прагне представити реальність у притаманному йому дендістському світлі. Він гордо підписує листи з фронту «Водій Равель» (Conducteur Ravel), називає вантажівку *Аделаїдою* — ім'ям улюбленої ляльки і головної героїні балету, поїздки по розбитих фронтових дорогах — «прогулянками»; зізнається, що відчуває «не жах і не страх», але пристрасне «бажання пригод». Зокрема, у листі мадам Ф. Дрейфус 15 квітня 1916 року композитор пише: «Перед тим, як лягти спати, ми *милуємося феєрверком*. Нас *заколює канонада* і завивання диявольського механізму, призначеного для освітлення операційної» [Ravel. Lettre à Mme Fernand Dreyfus, 2018. Курсив мій. — В. Ж.].

Вражаючим виявленням особливого духовного світу митця є його «дендістський опис» жахливого артилерійського обстрілу у листі від 27 квітня 1916 року, в якому Равель зазначає, що обов'язки водія вантажівки привели його в небезпечну зону, де «навколо падали снаряди»: «Я не думав, що водій може побачити так багато вибухів за декілька днів. Один із них, австрійський 130, відправив залишки пороху безпосередньо мені в обличчя. Аделаїда і я — Аделаїда моя вантажівка — опинилися під уламками, бідолашна не витримала, і *покинувши мене у небезпечній зоні, де паркування було заборонено*, у розпачі спустила одне із своїх коліс у лісі, де я грав Робінзона Крузо десять днів, поки чекав на когось, хто прийде витягти мене» [Ravel Maurice. Lettre au Raoul Blondel, 2018. Курсив мій. — В. Ж.].

Підкреслимо, що позиція Равеля відносно своїх життєвих принципів була непорушно послідовною. Хоча він і скаржився іноді на «страшну, нічим не пояснювану втому», «недостачу сну», проте категорично відмовлявся від будь-яких пом'якшень воєнної служби з боку офіцера, який добре знав музичні твори композитора і намагався полегшити його солдатське життя.

Набутий на фронті досвід життя отримав втілення у першому ж творі, який композитор закінчив *після повернення* до Парижу — фортепіанній сюїті «Tombeau de Couperin». Запропонована композитором назва довгий час гальмувала розуміння концепції твору, а складність її перекладу з французької мови затвердила практику використання оригінальної назви музикантами різних країн. Тому і ми залишаємо авторське написання у статті як «Tombeau de Couperin».

### **Фортепіанна сюїта «Tombeau de Couperin»: основні смислові вектори циклу**

Художня концепція твору є надзвичайно цілісною і викликає символічні паралелі з вітражем Моріса Дені у Сен-Жермен-ан-Ле. У сюїті Моріса Равеля також єднаються три смислових виміри, які є далекими один від одного і водночас — нероздільними.

*Перший смисловий шар* сюїти породжений священними для представника французької культури *духовними зв'язками з національними традиціями*, репрезентантом яких є Франсуа Куперен. Саме цей аспект маніфестовано у назві сюїти — «Tombeau de Couperin», яка наближає до нас із глибини століть, актуалізує спадщину композитора, який мав величезний вплив на розвиток французької музики. Власне структура сюїти Равеля, вибір танцювальних жанрів як основи циклу, використання характерних фактурних моделей (морденти, трелі тощо), загальне панування прозорої музичної тканини постають яскравими репрезентантами «сакрального» національного музичного досвіду. Дуже часто виконавці концентрують увагу саме на цих якостях музики і намагаються трактувати зміст усієї сюїти виключно з таких позицій. Проте подібний підхід можна порівняти із поглядом тільки на один сектор вітража Моріса Дені, який утворює багато змістовних резонансів, але не дозволяє вповні зрозуміти задум митця.

*Другий смисловий шар* твору Моріса Равеля утворює *своєрідну гробницю-крипту (tombeau-tombe)*, що приховує найбільш трагічні враження у житті композитора. Невимовні словами переживання, які ніколи не виходили на поверхню його поведінки чи листування з друзями, знаходять відображення у музиці «Tombeau de Couperin» через індивідуальні особливості трактування гармонічних, фактурних, ладотональних, ритмічних особливостей обраних танцювальних жанрів, а також проявлений у присвятах автобіографічний контент.

Власне звернення М. Равеля до *старовинної сюїти*, крім очевидного (меморіального), має, безсумнівно, особистісний смисл, адже саме танцювальні жанри від раннього «Античного менуету» (першого твору, що його автор віддав до друку як свій перший опус у 1899 році) до пізнього «Болеро» (1928) залишались красномовними знаками на творчому шляху композитора<sup>1</sup>. Ідея ж об'єднати *різні танцювальні жанри у цикл* була реалізована композитором тільки один раз і свідчила про особливі творчі завдання. Звісно, на момент написання «Tombeau de Couperin» М. Равель вже мав художній досвід створення циклу вальсів («Шляхетні і сентиментальні вальси», 1910), проте утворення художньої цілісності через використання *контрастних музично-пластичних засобів* виявляло глибокі шари художньої свідомості митця, відкривало можливості для найбільш об'ємних узагальнень і залишилось безпрецедентним зразком у його творчому доробку.

Якщо вважати, що нерозривність жесту тілесного і жесту музичного є умовою збереження традиційних танцювальних па, то стає очевидним, що порушення жанрових канонів вказує на вагомий смисловий зсув. Значущим параметром художньої концепції сюїти М. Равеля стає утворення таких умов, які б примусили слухача відчувати *перетворення звичного* не через його руйнування, а через *спотворене віддзеркалення того*, що кожного разу обертається з очевидного на примарне, з реального — на ілюзорне й потойбічне. Тому у кожній п'єсі проступають *ірреальні аспекти того невідвласного розумним аргументам «феномену життя під час війни»*, який є викривленням тра-

<sup>1</sup> Про роль танцювальних жанрів і ширше — пластичності у музиці М. Равеля див. у статті [Жаркова, 2021].

диційних форм життя людини. Від виконавця це вимагає надзвичайно тонкого проникнення у художній простір твору, як ми можемо, зокрема, відчутти, у незрівнянному за глибиною розуміння авторського тексту його відтворенні французькою піаністкою Наталією Мільштейн (Nathalia Milstein). Тож зосередимо увагу саме на цьому смислово-вимірі «феномену життя під час війни», що об'єднує всі п'єси, і поставимо маркери на основних моментах його виявлення у музичному дискурсі.

Як відомо, *першу п'єсу («Прелюдія»)* М. Равель написав ще до початку війни, у липні 1914 року (хоча ми не знаємо достеменно, чи вносив він зміни до тексту, відновлюючи роботу над сюїтою у 1917 році, адже композитор ніколи не залишав автографу з виправленнями). Всі інші частини сюїти були створені після найбільш страшних воєнних потрясінь. Тож, на перший погляд, світлий характер звучання «Прелюдії» — прозора музична тканина, широке використання характерних для класичної музики мордентів, а також збереження традиційного на початку старовинних сюїт принципу прелюдування — висвітлюють саме меморіальний смисловий шар, задекларований у назві, і можуть здаватися лише «поетичним замилюванням минулим», що виконує функцію вступу. Проте саме музичний матеріал «Прелюдії» стає фундаментом усіх частин циклу («Фути», «Форлани», «Рігодону», «Менуету», «Токати») і створює наскрізні різнорівневі зв'язки між ними.

Роль «Прелюдії» як інтонаційної основи сюїти виявляє вже друга п'єса — «*Фуґа*». Симптоматично, що у сюїтний ланцюг танцювальних жанрів композитор включає фуґу. Її поява у танцювальній сюїті — ще один знак, який невблаганно розриває меморіальний дискурс назви твору моторошним відлунням сучасності. Равель наче згадує *траншеї*, що стали «місцем, де живуть і помирають», як писав 1915 року Жюль Кастьє [Les journaux de Guerre, 2014, p. 2], фіксує страхітливий феномен часу — *життя* у нелюдських умовах. За думкою французьких істориків, траншеї залишилась «трагічним символом паралізованості сил і неспроможності одного батальйону з'єднатися з іншим» [Histoire illustrée de la Première Guerre mondiale, 2000, p.191], а на макрорівні — **символом нездатності людей ХХ століття почути один одного.**

Цей чужий для сюїти жанр стає основним смисловим дороговказом у циклі, маніфестуючи *приречене роз'єднання звукової тканини на скорботний рух самотніх мелодичних ліній і одиноких звуків, відірваних один від одного контрастними прийомами артикуляції*. Безперервне плетіння музичної тканини «Прелюдії» змінюється тут на тотальну самотність мелодичних горизонталей, що породжує асоціації з тими заломами траншей, які розбивали плинність пейзажів при погляді на театр воєнних дій. Підкреслимо, що саме у фузі «Tombeau de Couperin» вперше декларуються графічність і лінеарність фактури як провідний принцип музичного мислення композитора усього пізнього періоду його творчості<sup>1</sup>.

Равель пише триголосну фуґу, тема якої є щемливим відлунням, особистісним віддзеркаленням першої фрази «Прелюдії» (Приклад 1). Подібне перетворення типізованої фактурної моделі руху, заснованої на обігруванні звукоряду *ре, мі, соль, ля, сі* на стриману скорботну тему, *розірвану* паузами і протилежними прийомами артикуляції звуків, *тавровану синкопами* і гіркими пониклими «видихами» (низхідні секунди, терція і тризвуки), що її звучання ледь пробивається на *pp*, рельєфно проявляє страшний руйнівний шлях, який пройшов композитор у часі від першої до другої п'єси сюїти.

<sup>1</sup> Зокрема, про унікальний зразок виявлення у творчості композитора максимальної зосередженості на лінійній фактурі у «Фронтисписі» див. у книзі В. Жаркової [Жаркова, 2009].



## Приклад 1.

Прелюдія  
Vif ♩ = 92

Фуга  
Allegro moderato ♩ = 84

Фуга М. Равеля є однотемною з утриманим протискладненням, що дозволяє чітко фіксувати всі етапи перетворення теми. Вже в експозиції (тт.1–14), що має два додаткових проведення теми, композитор виділяє з низхідного секвенційного руху «Прелюдії» прихований риторичний скорботний хід *Passus duriusculus* (тт. 14–15), який бездиханним хроматичним сповзанням у протискладненні до другого проведення відповіді (тт.11–12) поглиблює похмурий характер розділу (Приклад 2)<sup>1</sup>.

## Приклад 2.

Прелюдія, 14-15 т.

Фуга, 11-12 т.

<sup>1</sup> Вперше хроматичний хід з'являється на два такти раніше у верхньому голосі від мі.

У середньому розділі (тт. 15–38) музичний рух надовго гальмується органічним пунктом на басу *сі* (від такту 30). У такий спосіб доміантовий тон основної тональності циклу мі мінор прорізає фактуру вже не як легкі орнаментальні візерунки у «Прелюдії», а як важкий нерухомий фундамент. Композитор вводить цей характерний драматургічний прийом зупинки часу в цикл і буде далі його використовувати в усіх частинах<sup>1</sup>.

У заключному розділі (від т. 39 до кінця) відбуваються найбільш значущі події. Равель починає цей розділ дуже виразно: стретою тем у оберненні (Приклад 3).

Приклад 3.



Подібна поява теми в оберненні (лише двічі вона промайнула у такому варіанті у тт. 22–25) після переважно низхідного руху голосів експозиції і гальмування регістрових змін цементуючим органічним пунктом у середньому розділі утворює *виразний ефект здіймання, легкого злітання* через висхідні секунди і терції, не обтяжені зв'язками (роз'єднання паузами). Обернення теми тут сприймається як її «інобуття», звільнення, поривання. І це, мабуть, найщемливіше звучання теми у фузі, яке відтіняє наступні модифікації теми.

Максимальної драматизації теми Равель досягає у наступній стретті (тема та її обернення, тт. 44–46). Низхідна велика секунда замінюється на низхідну малу секунду, а в оберненні теми рух по звуках мінорного тризвуку в обсязі чистої квінти стискається до зменшеної квінти (Приклад 4).

Приклад 4.



<sup>1</sup> Висхідний мордент (особливо на V ступені) стає ще одним наскрізним елементом циклу. Вперше він з'являється у другому такті «Прелюдії» і закріплюється у першій каденції (12 т.). У «Форлані» — відіграє важливу функцію у доміантовому предикті у другому епізоді; стає першим мотивом мелодії середнього розділу у «Рігодоні» і одним із основних тематичних елементів у «Менуеті». Цей мордент виступає не лише як стилізація «під Куперена», але як «активна» інтонація, яку, мабуть, можна трактувати як носія тривоги.

При цьому у нижньому голосі ясно прослуховується скорботна низхідна зменшена септіма, що традиційно концентрує трагічні смислові шари у європейській музиці, починаючи від доби бароко.

Активні інтонаційні перетворення у заключному розділі призводять до відкритої кульмінації: стрети теми і теми в оберненні, вперше підсилених гучною динамікою *f* (тт. 50–54). Композитор оригінально організує цю стрету, водночас усикаючи проведення теми у верхньому і нижньому голосах і перериваючи проведення теми в оберненні у середньому голосі продовженням її основного варіанту (Приклад 5).

Приклад 5.



Це утворює своєрідний ефект «перехрещення світів». Різні варіанти теми роз'єднуються на елементи і відображаються один в одному. А якщо врахувати, що загальний звуковий простір кульмінації безпосередньо породжений першою фразою «Прелюдії» — вражає ступінь її викривлення і пластичного моделювання у різних образно-смислових модифікаціях у фузі.

Трагічним висновком усіх перетворень теми стає навмисно незграбне сповзання по мінорних тризвуках (фа мінор, до мінор), кричуще-дисонуючі перелічення (сі бекар—сі бемоль, т. 53), спотворена логіка гармонічного розв'язання напруження у кадансі і «падіння» басу до найбільш глибокої позначки регістрової шкали «Фуґи» — *мі* великої октави. Нарешті, канон у заключних чотирьох тактах, що утворює проведення теми і утриманого протискладнення на *pp* з позначкою *Rall.*, можна трактувати як остаточну *зупинку* перетворень, перехід теми у небуття.

Симптоматично, що пізніше тільки один раз композитор повернеться безпосередньо до форми фуґи — в «опері-щоденнику» «Дитя і чари», де кульмінація другої картини буде написана саме як фуґа. До речі, дует гобоїв напочатку цієї опери у *мі* мінорі (тональність «Фуґи») також породжує прямі мелодичні алузії до «Фуґи» сюїти, маркуючи у такий спосіб оперу і сюїту як *простір найбільш інтимних зізнань і одкровенень*, як справжню крипту, де зберігається все найбільш дорогоцінне для митця.

Наступні три п'єси — «Форлана», «Рігодон» і «Менует» — вводять в цикл образно-емоційні параметри популярних танцювальних жанрів, які композитор трансформує незвичними для них смисловими зонами.

Включення в сюїту «**Форлани**» безпосередньо породжує алузії до творчості Франсуа Куперена, зокрема, до його Четвертого Королівського концерту, в якому французький майстер використав цей динамічний танець італійського походження. Равель добре знав п'єсу свого попередника і навіть зробив її транскрипцію, яку наводить О. Оренштейн [Orenstein, 1973] (до речі, співпадають і тональні центри танців — *мі* мінор у Моріса Равеля, *мі* мажор у Франсуа Куперена; з'являються стилізовані кадан-

си, наприклад, тт. 6–8 у розділі  $c_1$ )<sup>1</sup>. Але щоб відчутти прірву між двома форланами, достатньо послухати їх поспіль. Прозора музична тканина всіх розділів форми (рондо) енергійного танцю у Ф. Куперена співвідноситься із щільно хроматизованими гармонічними комплексами, моторошними гострими заломами мелодії, а також ілюзорним звучанням епізодів у «Форлані» М. Равеля як *день і ніч, як справжній танець і його скривлене віддзеркалення*.

Звертає увагу тенденція до скорочення проведення рефрену. Як можна бачити на схемі № 1, після першого епізоду (В) рефрен перетворюється на своєрідний ритурнель і в кінці п'єси звучить вже як згадка. Модифікуючи таким чином традиційну форму рондо, композитор, очевидно, *відчужує, «віддаляє»* обраний за зразок оригінал і правила його структурування.

Ефект перенесення жанрового прототипу в інший часовий вимір посилює і логіка побудови епізодів у «Форлані» М. Равеля. Умовно стилізовані епізоди В і С «перекриваються» масштабним розгорнутим епізодом D (32 такти!), у якому розповзаються дивні дисонуючі співзвуччя, що з'являються внаслідок лінійного зсуву гармонічних структур, виникають раптові відключення слухової апперцепції (наприклад, тт. 6–7 в  $d_1$ , де інтенція очікуваного розв'язання D7 раптом зависає у стрімкому згасанні звучання від *f* до *pp*), а легка граціозна фактура попередніх розділів і ритмічна гострота завмирають у монотонних коливаннях, які породжують відчуття «руху навпомацки». Не дивно, що після подібного «провалу» у звуковий світ, що не піддається усталеному раціональному пояснюванню, рефрен вже не може розгорнутися і завмирає у прощальному (як тиха жалоба) морденті на домінантовому тоні *сі*.

Продовженням потойбічного ілюзорного смислового виміру стає середній розділ (В) «*Рігодону*»<sup>2</sup>. Поява тональності до мінор у середньому розділі п'єси після білоклавішної діатоніки моторної початкової теми, що буквально розбризкує енергію (підкреслимо ладоінтонаційні алюзії до «Прелюдії»), вперше у сюїті розгортає сферу бемольної тональності, яка контрастує з дієзними тональностями попередніх частин. Використання органного пункту (до) посилює ефект завмирання руху, переходу у «квазі-танцювальний» режим існування. Особливо звертає увагу те, як оригінально

<sup>1</sup> Схема №1 форми рондо «Форлани»:

А (рефрен) a-a <sub>1</sub> -a <sub>2</sub> -a 8-10 6 5 проста репризна 2-ч. ф.	В (перший епізод) b-b <sub>1</sub> -b 8 тактів  проста 3-ч. ф.	А (скорочений рефрен як ритурнель) a 8 тактів	
С (другий епізод) c-c <sub>1</sub> -c 8 16 8 проста 3-ч.ф.	А (рефрен) майже точний повтор	Д (третій епізод) d-d <sub>1</sub> -d <sub>2</sub> -d <sub>2</sub> 8 8 8 8 Складна 2-ч.ф.	a скорочений рефрен як кода 6 тактів

<sup>2</sup> «Рігодон» написаний у складній тричастинній формі. Схема №2 форми «Рігодону»:

А	В	А
a a <sub>1</sub> a <sub>2</sub> 8 14 14 Проста 3 ч.ф.	В В <sub>1</sub> В <sub>2</sub> В <sub>3</sub> 17 15 16 8 Проста 2 ч.ф.	майже точний повтор 8 12 14 Проста 3 ч.ф.

композитор будує структуру цього розділу. За традицією три проведення теми (в-в<sub>1</sub>-в<sub>2</sub>) мали би утворювали просту тричастинну форму, де реприза тематична, а не тональна (як і в першій частині «Рігодону»). Проте Равель дописує ще один підрозділ в<sub>3</sub>, який інтонаційно відрізняється від в, в<sub>1</sub> й в<sub>2</sub>, і є неочікувано *ліричним*. Таке раптове переключення можна сприймати як «голос автора», що порушує наші слухацькі настанови і примушує постійно балансувати на межі двох просторово-смыслових континуумів: виявленого назовні і прихованого, об'єктивного й утаємничено-особистісного.

Драматичною вершиною циклу постає «*Менует*». Прозора фактура, вишуканий орнаментований малюнок граціозної теми менуету (а), переважання тихої звучності, використання високих «іграшкових» регістрів, що нагадують тембр улюблених композитором механічних музичних пристроїв, утворюють у першому розділі п'єси (А) стилізований рафінований образ старовинного аристократичного танцю<sup>1</sup>. Тим більш трагічним видається середній розділ (В), який приголомшує відкритим емоційним вибухом і страшною безоднею, що проривається із самої глибини свідомості автора.

Композитор виділяє середній розділ п'єси позначенням *Musette*, зашифруючи й водночас акцентуючи важливі смислові шари музики. Це так типово для М. Равеля — поставити вказівку, що аж ніяк не співвідноситься, на перший погляд, із характером звучання, проте висвітлює важливі вектори розгортання змістовних потоків.

Як відомо, *musette* — твір барокової музики пасторального характеру, що отримав назву через виразний ефект нагадування бурдонного звучання сільської волинки або мюзету, адже басова партія у таких п'єсах зазвичай має гудіння (бурдон) на тоніці. Тут можна згадати відомі *Muséte de Choisey* і *Muséte de Taverny* для двох клавесинів Франсуа Куперена (XV Ordre, 1722), які виразно передають грубуватий, неповороткий характер подібного сільського музикування на мюзеті. Композитори XVIII століття охоче включали *Musette* у свої твори, про що свідчать танцювальні сюїти не лише Ф. Куперена, але й Ж. Ф. Рамо, Й. С. Баха та ін. Інше значення слова *musette* закріпилося у Франції напередодні війни для визначення танцювальної легкої музики на Монмартрі і пов'язувалося з розвагами паризької богемі (*bal musette*).

Обидва варіанти вживання слова *musette* були добре відомими М. Равелю, який високо цінував клавесинну музику і обожнював нічні паризькі вечірки. Тож слово *musette* обгорталось для нього цілим шлейфом алузій, вкорінених у традиції його рідної Франції. Проте жодне з цих семантичних джерел навіть близько не передбачало той трагічний набат, що його утворює композитор у *Musette* в менуеті, розкачуючи фактурними коливаннями тривожний дзвін від утаємниченого *pp* до потужного всеохоплюючого «туттійного» *ff* (в<sub>1</sub>). Згадуючи класичне запитання «По кому подзвін?» Ернеста Гемінгвея, у пошуках відповіді ми змушені *зібрати* у ціле весь той історичний контекст, включаючи «феномен

<sup>1</sup> «Менует» написаний у складній тричастинній формі з кодою. Кожний з розділів — проста тричастинна форма з розвиваючою серединою. Схема №3 форми «Менуету»:

А	В	А	Кода
а а <sub>1</sub> а	в в <sub>1</sub> в	а <sub>2(+в)</sub> а <sub>1</sub> а	
8 16 8	16 16 8	8 16 8	24

життя під час війни», який прорвався тут крізь всі нашарування естетичних норм і технічних правил, на яких перфектно знався композитор-денді. Після примарних видінь «Форлани» і «Рігодону» сила цього «прориву» особливо відчутна, і вона безжально розбиває сталі побутово-танцювальні параметри традиційних жанрів (менует, мюзет).

Напруження неприкритого емоційного вибуху в *Musette* вражає тим більше, що за традиціями того часу у французькому суспільстві було прийнято приховувати виявлення особистого горя чи болю втрати. Обговорювати воєнні поразки, трагічні долі загиблих на війні, сумувати за близькими, що пішли з життя вважалося «дурним тоном». До речі, Равель, який плакав на похоронах мами, залишився у згадках сучасників рідкісним виключенням із соціальних норм поведінки. Він і тут, як справжній денді, дотримувався власних правил поведінки... Тож увесь біль втрат і руйнувань історичного й особистісного масштабу виплеснувся у нотний текст, таврований гіркою посмішкою *Musette*<sup>1</sup>.

Ще більш прозоро проступають *особистісні шари смислу* в оркестровці «Менуету», яку Равель робить у 1919 році. Її особливості детально аналізує О. Жарков [Жарков, 1994]. Дослідник підкреслює, що в першій частині «Менуета» композитор доручає мелодію солюючому гобою (який іноді підмінюється флейтою із-за теситури) і в такий спосіб утворює своєрідний «монолог», що сприймається як індивідуалізоване, щире висловлювання. Симптоматично, що саме у просторі цього особистісного світу в оркестровій версії вперше з'являється і тема середнього розділу (в партіях арфи і струнних). Тому *Musette* стає закономірним продовженням виявлення трагічного змісту через жанрові ознаки ламентозної ходи і хоралу. А організація *Musette* як потужного оркестрового крещендо (від низької флейти з фаготом на початку — до струнних і дерев'яних духових-tutti на кульмінації) дозволяє сприймати в цілому п'єсу як повільну частину циклу, що приймає на себе трагічні семантичні виміри сарабанди.

Відлуння трагічної кульмінації проступає на різних рівнях циклу далі. Симптоматично, що починаючи від репризи «Менуету», композитор відмовляється від знаків репризи, які постійно переривали рух у всіх п'єсах (крім «Фуґи»). Це утворювало певною мірою штучні нагадування про структурні межі композиції, давало можливість зробити виконавський варіант, а можливо проявляло також щемливу прив'язаність до матеріалу, наче композитор не хотів з ним прощатися — можливо, давалися взнаки нав'язливі згадки про друзів... І в цьому невинному русі *кода* «Менуету» виконує важливу драматургічну функцію. Вона починається як доповнення, але розмикається. Тема здійснюється вгору, перетворюючись на тихе відлуння першої фрази «Прелюдії» та її варіанту у фузі (тема в оберненні) (Приклад 6).

Фінал циклу — «Токата» — втілює стихію безупинного руху, який трансформує м'які фактурні хвилі і прозорий потік *perpetuum mobile* «Прелюдії» у навіжену динаміку (Приклад 7).

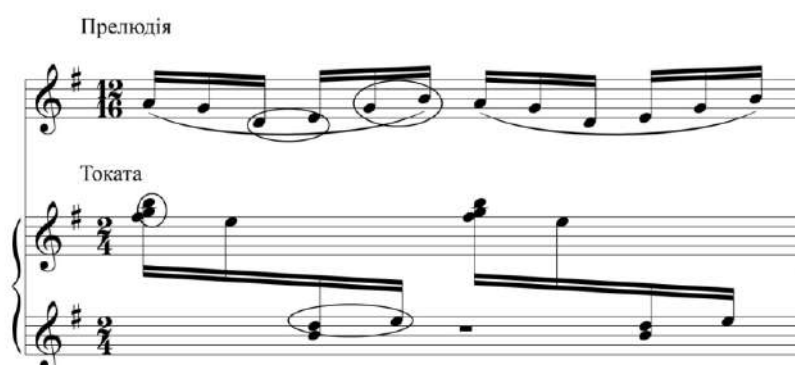
---

<sup>1</sup> До речі, саме менует в опері «Дитя і чари» М. Равель позначить пізніше *особистісною печаткою* вживання апашської літери z («Менует Крісла та Кушетки»). Так утворюється наскрізна лінія від першого «Античного менуету» до останнього «Менуету Крісла та Кушетки», що виявляє особливу роль цього жанру у виявленні внутрішнього світу митця.

Приклад 6.



Приклад 7.



Дуже важливо, що композитор вносить в організацію матеріалу неочікувані у жанрі токати риси сонатності, доповнюючи зміст частини концептом *боротьби*<sup>1</sup>. Це породжує високу напругу тематичного розгортання і робить досягнення фінального прояснення непростим, вистражданим підсумком.

<sup>1</sup> «Токата» написана у рондоподібній формі з рисами сонатної форми.

Схема № 4 форми «Токати»:

А (рефрен) а-а <sub>1</sub> -а <sub>2</sub> -а 8-10 6 5 проста репризна 2-ч. ф.	В (перший епізод) b-b <sub>1</sub> -b 8 8 7 тактів проста 3-ч. ф.	А скорочений рефрен (як ритурнель) а 9 тактів	
С (другий епізод) с-с <sub>1</sub> -с 8 16 7 проста 3-ч.ф.	А (рефрен) майже точний повтор	Д (третій епізод) d-d <sub>1</sub> -d <sub>2</sub> -d <sub>2</sub> 8 8 8 8 Складна 2-ч.ф.	а скорочений ре- френ як кода 6 тактів

А бере на себе функцію рефрену і головної партії; В є першим епізодом і водночас умовною побічною партією; С — і другий епізод, і нова тема в умовній розробці. Остання а — початок умовної репризи.

**Висновки та перспективи дослідження.** Моріс Равель відчував себе частиною історії і без купюр пропускав через своє серце нову страшну реальність, не відвертаючись від неї, а знаходячи їй належне місце у дендістській картині світу. Залишаючись вірним категоріям краси і смаку, він об'єднав свої духовні потоки в унікальний «феномен життя під час війни» і для його втілення використав жанр старовинної сюїти, наповнивши його сучасними й особистісними смислами. Тому перший післявоєнний твір композитора постає «непозбувною бентогою» (вислів О. Короля) для багатьох дослідників, що сприймають «Tombeau de Couperin» в обмеженому смисловому просторі задекларованих у назві неокласичних орієнтирів.

Моріс Равель звертається до моделі старовинної танцювальної сюїти, яку трактує як цикл, трансформуючи усталені танцювальні жанри. Дорогоговказом у просторі смислових перетворень стає «Фуга». Викривлення усталених жанрових норм набувають кульмінаційного виявлення у *Musette* («Менует»).

Після моторошних видінь, скорботних прозрінь і трагічних зламів «Форлани», «Рігодону» і «Менуету», «Токата» наповнює простір пам'яті і різномірних духовних фігур *інтенцією невпинного руху*, незупинним потоком вітальної енергії, що не має перериватися. Вона остаточно долає принцип повторності викладення матеріалу, який так нав'язливо декларує композитор від «Прелюдії» до *Musette*. Тож фінал циклу перетворює найбільш травматичні і болючі сфери духовного світу автора на рух *au-délà* (за межі) усього повсякденного; до тих цінностей людського буття, що проступають лише через особливі духовні зусилля. Шлях, який здолав геніальний митець, жодного разу в житті не зрадивши принципам національної дендістської доктрини, містить унікальну можливість піднімати слухача (виконавця) на інший регістр буття. Згадаємо мудрі слова Фоми Аквінського: «Все, що рухається своїм рухом, набуває дещо і досягає того, чого раніше не досягало» [Святой Фома Аквинский, 2006, с. 89].

Моріс Равель, який пережив Першу світову війну, відчув на собі всі її страхоття, втратив через неї все, що було дорогим — маму, друзів, здоров'я, — будує у «Tombeau de Couperin» звукову споруду Пам'яті (Tombeau) як необхідну для збереження себе самого крипту (tombe), що дає можливість **зібрати власний досвід життя у цивілізаційній катастрофі**. Маніфестуючи глибокий пієтет до рідної французької культури через посилання на її знакового митця, композитор шукає точки дотику національного й універсального, історичного і особистісного, і досягає єднання з тим, що є масштабним і космічним за сутністю, вічним і притаманним самому естwu людського буття — Красою, Грою і Пам'яттю як виявленням найбільш людяного в людині. Цей досвід — найцінніше, що ми можемо сьогодні «приміряти на себе». Тож світло фіналу циклу, як в античній трагедії, проходить через найбільш страшну і непроглядну глибину, щоб наповнити людину чистотою і непереможною силою життя, відкриваючи горизонти надії, віри і терпіння, що є актуальними завжди.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аквинский Фома, св. Сумма теологии. Часть первая. Вопросы 1–64. Москва : Савин С. А., 2006. 816 с.
2. Гнатів Т. Ф. Музична культура Франції рубежу XIX–XX століть: Клод Дебюссі, Моріс Равель : навч. посіб. Київ : Муз. Україна, 1993. 207 с.
3. Жарков А. Н. Художественный перевод в музыке : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 Муз. искусство / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1994. 180 с.
4. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). Киев : Автограф, 2009. 528 с.



5. Жаркова В. Б. Голос Першої світової війни в музиці Моріса Равеля. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2014. № 4 (22). С. 90–98.
6. Жаркова В. Б. Музика Клода Дебюссі та Моріса Равеля: сучасний досвід стильової ідентифікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2021. Вип. 130 : *Історія музики — 2020. Ювілейні та пам'ятні дати*. С. 24–51. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231181>.
7. Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ : Муз. Україна, 2020. 490 с.
8. Кричинська О. В. Французька фортепіанна сюїта періоду Першої світової війни. *Українське музикознавство*. Київ, 2015. Вип. 41. С. 111–126.
9. Мамардашвили М. К. Очерк современной европейской философии. Санкт-Петербург : Азбука, 2012. 608 с.
10. Морева Е. А., Галицина А. В. Знаки посвящения в первом послевоенном произведении Мориса Равеля «Гробница Куперена». *Таврический научный обозреватель*. 2016. № 11 (16). С. 95–100.
11. Abbate C. Outside Ravel's Tomb. *Journal of the American Musicological Society*. 1999. Vol. 52. No. 3. P. 465–530. DOI: <https://doi.org/10.2307/831791>.
12. Astorri A., Salvadori P. Histoire illustrée de la Première Guerre mondiale / Préface de J. Le Goff. Paris : Place des Victoires, 2000. 191 p.
13. Chih-Yi Chen. Synthesis of Tradition and Innovation: A Study of Ravel's Le Tombeau de Couperin. Indiana University, 2013. 54 p.
14. Fulcher J. The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France 1914–1940. New York : Oxford University Press, 2005. 448 p.
15. Jankelevitch V. Ravel. Paris : Seuil, 1995. 220 p.
16. Kelly B. History and Homage. *The Cambridge Companion to Ravel*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. P. 5–26. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521640268>.
17. Les journaux de Guerre, 1914–1918. Une collection unique de quotidiens originaux de Grand Guerre 1914–1918. 2014. № 7. Août.
18. Marnat M. Maurice Ravel. Paris : Fayard, 1995. 828 p.
19. Morris A. A Bridge over Troubled Water: Le tombeau de Couperin. *Musical Offerings*. 2013. Vol. 4. № 2. Article 1. P. 43–56. DOI: 10.15385/jmo.2013.4.2.1.
20. Orenstein A. Some Unpublished Music and Letters by Maurice Ravel. *The Music Forum*. Vol. 3. New York : Columbia University Press, 1973. P. 327–328.
21. Ravel M. Lettre à Cipa Godebsky № 119 de 20.08.1914. *Maurice Ravel. Lettres, Ecrits, Entretiens* / réunis, présentés et annotés par A. Orenstein. Paris : Flammarion, 1989. P. 141–142.
22. Ravel M. Lettre à Maurice Delage № 117 de 04.08.1914. *Maurice Ravel. Lettres, Ecrits, Entretiens* / réunis, présentés et annotés par A. Orenstein. Paris : Flammarion, 1989. P. 140.
23. Ravel M. Lettre à Mme Fernand Dreyfus № 764 de 15.04.1916. *Maurice Ravel. L'intégrale — Correspondance (1895–1937) écrits et entretiens* / Sous la direction de M. Cornejo. Paris : Le Passeur, 2018. P. 452–453.
24. Ravel M. Lettre au Raoul Blondel № 803 de 27.05.1916. *Maurice Ravel. L'intégrale — Correspondance (1895–1937) écrits et entretiens* / Sous la direction de M. Cornejo. Paris : Le Passeur, 2018. P. 476–477.
25. Roger N. Ravel. New Haven : Yale University Press, 2011. 420 p.
26. Rogers J. Musical 'Magic Words': Trauma and the Politics of Mourning in Ravel's Le Tombeau de Couperin, Frontispice and La Valse. *Nineteenth-Century Music Review*. Cambridge University Press. 2022. P. 1–42. DOI: 10.1017/S1479409821000306.

REFERENCES

1. Aquinas Thomas, Saint (2006). *Summa teologii*. Chast' pervaya. Voprosy 1–64. [Sum of theology. Part one. Questions 1–64]. Moscow: Savin S. A., 816 p. [in Russian].
2. Hnativ, T. (1993). *Muzychna kultura Frantsii rubezhu XIX–XX stolit: Klod Debiussi, Moris Ravel* [Musical culture of France at the turn of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries: Claude Debussy, Maurice Ravel: textbook manual. Kyiv: Muzychna Ukraina, 207 p. [in Ukrainian].
3. Zharkov, O. (1994). *Khudozhestvennyi perevod v muzyke* [Art translation in music]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 180 p. [in Russian].
4. Zharkova, V. (2009). *Progulki v muzykal'nom mire Morisa Ravelya (v poiskakh smysla poslaniya Mastera)* [Walks in the Maurice Ravel's musical world of (in search of the meaning of the Master's message)]. Kyiv: Avtograf, 528 p. [in Russian].
5. Zharkova, V. (2014). *Holos Pershoi svitovoi viiny v muzytsi Morisa Ravelia* [Voice of the First World War in the Maurice Ravel's music]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Vol. 4 (22), pp. 90–98. [in Ukrainian].
6. Zharkova, V. (2021). *Muzyka Kloda Debiussi ta Morisa Ravelia: suchasnyi dosvid stylovoi identyfikatsii* [Music by Claude Debussy and Maurice Ravel: modern experience of stylistic identification]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Vol. 130 : *Istoriia muzyky — 2020. Yuvileini ta pamiatni daty* [History of music — 2020. Jubilee and commemorative dates], pp. 24–45. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231181> [in Ukrainian].
7. Korchova, O. (2020). *Muzychnyi modernizm yak terra cognita* [Musical modernism as terra cognita]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 490 p. [in Ukrainian].
8. Krychynska, O. (2015). *Frantsuzka fortepianna siuita periodu Pershoi Svitovoi viiny* [French piano suite from the period of the First World War]. In: *Ukrainske muzykoznavstvo* [Ukrainian musicology]. Vol. 41. Kyiv, pp. 111–126. [in Ukrainian].
9. Mamardashvili, M. (2012). *Ocherk sovremennoi evropeiskoi filosofii* [Essay on modern European philosophy]. Sankt-Peterburg: Azbuka, 608 p. [in Russian].
10. Moreva, E. Galitsina, A. (2016). *Znaki posvyashcheniya v pervom poslevoennom proizvedenii Morisa Ravelya «Grobnitsa Kuperena»* [Signs of initiation in the first post-war Maurice Ravel's work “Tombeau de Couperin”]. In: *Tavrisheskii nauchnyi obozrevatel'* [Tauride scientific observer]. Vol. 11 (16), pp. 95–100 [in Russian].
11. Abbate, C. (1999). Outside Ravel's Tomb. In: *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 52. Issue 3, pp. 465–530. DOI: <https://doi.org/10.2307/831791> [in English].
12. Astorri, A., Salvadori, P. (2000). *Histoire illustrée de la Première Guerre mondiale*. Préface de J. Le Goff. Paris: Place des Victoires, 191 p. [in French].
13. Chih-Yi, Chen (2013). *Synthesis of Tradition and Innovation: A Study of Ravel's Le Tombeau de Couperin*. Indiana University, 54 p. [in English].
14. Fulcher, J. (2005). *The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France 1914–1940*. New York : Oxford University Press, 448 p. [in English].
15. Jankelevitch, V. (1995). *Ravel*. Paris : Seuil, 220 p. [in French].
16. Kelly, B. (2000). History and Homage. In: *The Cambridge Companion to Ravel*. Cambridge University Press, pp. 5–26. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521640268> [in English].
17. *Les journaux de Guerre, 1914–1918* (2014). Une collection unique de quotidiens originaux de Grand Guerre 1914–1918. Vol. 7. Août [in French].

18. Marnat, M. (1995). Maurice Ravel. Paris : Fayard, 828 p. [in French].
19. Morris, A. (2013). A Bridge over Troubled Water: Le tombeau de Couperin. In: *Musical Offerings*. Vol. 4. Issue 2, pp. 43–56. DOI : 10.15385/jmo.2013.4.2.1 [in English].
20. Orenstein, A. (1973). Some Unpublished Music and Letters by Maurice Ravel. In: *The Music Forum*. Vol. 3. New York : Columbia University Press, pp. 327–328 [in English].
21. Ravel, M. (1989). Lettre à Cipa Godebsky № 119 de 20.08.1914. In: Maurice Ravel. *Lettres, Ecrits, Entretiens / réunis, présentés et annotés par A. Orenstein*. Paris : Flammarion, pp. 141–142 [in French].
22. Ravel, M. (1989). Lettre à Maurice Delage № 117 de 04.08.1914. In: Maurice Ravel. *Lettres, Ecrits, Entretiens / réunis, présentés et annotés par A. Orenstein*. Paris : Flammarion, p. 140 [in French].
23. Ravel, M. (2018). Lettre à Mme Fernand Dreyfus № 764 de 15.04.1916. In: Maurice Ravel. *L'intégrale — Correspondance (1895–1937) écrits et entretiens*. Sous la direction de M. Cornejo. Paris : Le Passeur, pp. 452–453 [in French].
24. Ravel, M. (2018). Lettre au Raoul Blondel № 803 de 27.05.1916. In: Maurice Ravel. *L'intégrale — Correspondance (1895–1937) écrits et entretiens*. Sous la direction de M. Cornejo. Paris : Le Passeur, pp. 476–477 [in French].
25. Roger, N. (2011). *Ravel*. New Haven: Yale University Press, 420 p. [in English].
26. Rogers, J. (2022). Musical ‘Magic Words’: Trauma and the Politics of Mourning in Ravel’s Le Tombeau de Couperin, Frontispice and La Valse. In: *Nineteenth-Century Music Review*. Cambridge University Press, pp. 1–42. DOI: 10.1017/S1479409821000306 [in English].

### VALERIYA ZHARKOVA

**Zharkova, Valeriya** — Doctor of Art Criticism, Professor, Head of the World Music History Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine)

ORCID: 0000-0002-3706-3481

zharkova\_valeriya@ukr.net

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276571>

### THE PHENOMENON «THE LIFE DURING THE WAR» IN THE MAURICE RAVEL’S PIANO SUITE «TOMBEAU DE COUPERIN»

**Relevance of the study.** The relevance of the article is determined by the appeal to the controversial issues of understanding the artistic concept of Maurice Ravel’s piano suite “Tombeau de Couperin”, which was written during the First World War (1914–1917). In this work the intellectual and emotional currents that filled the life of Maurice Ravel at that time are concentrated. However, discussions about the content of the suite arose literally from its first performance by Marguerite Long in Paris in May 1918. The solution of the “paradox of inconsistency” of the combination in the suite of tragic dedications and the manifest semantic reference to the enlightened and clear French music of the 18th century is a mature task of modern musicological science.

**The main objective of the study** is to reveal the specifics of the formation of semantic layers in the piano suite “Tombeau de Couperin” as a reflection of the spiritual life of Maurice Ravel during the First World War.

**The scientific novelty** consists in revealing the specifics of the connections of the piano suite “Tombeau de Couperin” with the contemporary cultural and historical context, the dominant characteristics of which were determined by the First World War. For the first time in Ukrainian Ravelianism, the composition “Tombeau de Couperin” is studied in detail as a holistic phenomenon that was determined by the emotional and intellectual markers of M. Ravel’s spiritual life as a dandy composer in the conditions of the tragic historical turn. In order to justify this position, for the first time cross-lado-intonation connections between all parts of the cycle were discovered.

**The methodology** of the article is based on historical, comparative, genre-stylistic, intonation and phenomenological methods of analysis.

**Results / findings and conclusions.** The artistic concept of the work is extremely complete. The first semantic layer is formed by spiritual ties with national traditions, whose representative is Francois Couperin. The second semantic layer forms a kind of tomb-crypt (tombeau-tombe), which hides the most tragic impressions in the composer’s life. Indescribable experiences of the composer, which never came to the surface of his behavior or correspondence with friends, are reflected in the music of “Tombeau de Couperin” through personal accents in the interpretation of the harmonic, textural, latotonal, rhythmic features of the selected dance genres, as well as the autobiographical expression manifested in the dedications content.

Maurice Ravel felt himself a part of history and let a new terrible reality pass through his heart without a note, finding its proper place in the dandy world picture. Remaining faithful to the categories of beauty and taste, he combined his spiritual streams into a unique “phenomenon of life during the war”, which will fill the genre of the ancient suite with modern and personal meanings.

Ravel turns to the model of the ancient dance suite, which he interprets as a cycle and transforms established dance genres. The “Fugue” becomes a signpost in the space of semantic transformations, which exposes not only the theme, but through its fundamental transformations “the phenomenon of life during the war”. The following parts — “Forlana”, “Rigodon” and “Menuet” become the further decoding of the essence of this phenomenon in the organization of the artistic whole. Distortions of established genre norms acquire a culminating detection in Musette (“Menuet”). “Toccata” fills the space of memory and multidimensional spiritual figures with the intuition of incessant movement. The composer seems to discover in “Toccata” an unstoppable flow of welcome energy, which should not be interrupted and which actually forms the essence of the “phenomenon of life during the war”.

**Keywords:** work of Maurice Ravel, piano suite, tombeau genre, «Tombeau de Couperin», «Tomb of Couperin», the phenomenon «the life during the war», the First World War.

УДК 78.071.1Дебюссі:78.072:78.036](44)(045)  
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276572>

**ДЕОБА С. А.**

**Деоба Сергій Андрійович** — викладач Київського державного музичного ліцею імені М. В. Лисенка, аспірант кафедри історії світової музики НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8749-4482>

deoba1997@gmail.com

© Деоба С. А., 2023

## **ДЕБЮССІЗМ ЯК МОДЕРНІСТСЬКИЙ ФЕНОМЕН: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ, МУЗИКОЗНАВЧІ ПІДХОДИ**

Розглянуто історію виникнення і подальшого функціонування персонально-стильового явища дебюссізму. Висвітлено тлумачення відповідного поняття в зарубіжній літературі різних наукових жанрів. Позначено кульмінаційні (пікові) зони інтенсивності використання поняття «дебюссізм» у хронологічній лінійці: від моменту виникнення до сьогоденних часів. Крізь призму застосування зазначеного поняття виявлено масштаб і уточнено характер впливу творчості К. Дебюссі на композиторів-сучасників у контексті доби модернізму. Простежено історію поширення дебюссізму та розглянуто його критично-теоретичне підґрунтя у французькому мистецькому середовищі початку ХХ століття. Диференційовано аксіологічну складову тлумачення дебюссізму та простежено еволюцію підходів до цього поняття в найбільш показових працях зарубіжних музикознавців і критиків від початку ХХ до перших десятиліть ХХІ століття. Виявлено і розширено коло сучасників К. Дебюссі, які були прихильниками його творчості. Подано перелік творів, що можуть позиціонуватися в історії музики під брендом дебюссізму. Здійснено спробу систематизації проаналізованих наукових поглядів на іменний «-ізм» К. Дебюссі та обґрунтовано необхідність його виокремлення як показового модерністського феномену поруч із імпресіонізмом та символізмом. Адаптовано власну дефініцію поняття дебюссізму, що дозволяє прискорити його науковий вжиток, зокрема у вітчизняному музикознавстві. Розкрито три рівні функціонування дебюссізму: композиційний, соціальний та епохальний, які сприяють комплексному дослідженню цього явища в різних контекстних зрізах. Висунуто ідею розмежування наслідування творчих прийомів К. Дебюссі як цінної в художньо-естетичному плані рецепції та епігонства. Запропоновано авторську періодизацію дебюссізму на прижиттєвий та посмертний етапи. Намічено нові проблемні зони та перспективи дослідження модерністських музично-стильових явищ шляхом виокремлення персонального «-ізму» К. Дебюссі.

**Ключові слова:** дебюссізм, доба модернізму, стиль, персонально-стильовий феномен, музичний модернізм, творчість Клода Дебюссі.

**Вступ.** Клод Дебюссі прийшов у світ більш ніж півтора століття тому. Через 40 років його ім'я не сходило зі шпальт провідних європейських газет і мистецьких журналів. Від того часу популярність французького митця зростає буквально до космічних масштабів: «(4492) Дебюссі»<sup>1</sup> — саме так у 1990 році був названий астероїд із

---

<sup>1</sup> Інформація з бази даних астероїдів зі супутниками (архів Роберта Джонстона). URL: <https://www.johnstonsarchive.net/astro/astmoons/am-04492.html>

поясу Юпітера. Позначене іменем одного з геніїв музичного модернізму, це небесне тіло символічно відображає розмах творчих досягнень свого героя. На сьогодні жоден перелік концертного чи навчального репертуару будь-якого мистецького закладу світу не обходиться без музики Клода Дебюссі, як і творчість кількох поколінь західних композиторів не обійшлась без його впливу. Художні здобутки композитора стали настільки вагомими, що породили могутню хвилю наслідування, яка розлилась по музичній території усієї Європи, і не тільки.

Однак іменем Дебюссі названо і дещо більш «приземлене». Комплекс індивідуальних ідейно-естетичних та композиційно-стилістичних прийомів автора «Фавна» ще на початку ХХ століття почали називати дебюссізмом, окремі випадки наслідування — дебюссізмами, а самих його представників — дебюссістами. Як і більшість інших мистецьких дефініцій, спрямованих на охоплення й осмислення тогочасних артистичних явищ, поняття дебюссізму сприймалось доволі неоднозначно та залишалось не до кінця визначеним і при житті К. Дебюссі, і після його смерті, більше того — залишається таким навіть за понад сто років потому, у сьогоднішньому ХХІ столітті. Оскільки коло послідовників митця постійно змінювалось, а сам дебюссізм у різноманітних музикознавчих контекстах зберігає свою дискусійність, він зрештою перетворюється чи не на більш резонансний феномен, ніж першоджерело, тобто мистецька персоналія, від якої дебюссізм бере свій початок. Згадане поняття отримує окрему інтерпретацію ледь не в кожного з дослідників, які його вживають, та часто набуває категоричного аксіологічного забарвлення «добре — погано», що залежить від поглядів, переконань, насамкінець, певних художніх симпатій чи антипатій.

Тож проблема наукової адаптації зазначеного поняття, його поступового і глибокого дослідницького засвоєння видається нагальною і такою, що потребує всебічної уваги та поетапного розв'язання — цим і зумовлена **актуальність та наукова новизна статті**.

**Мета статті** — здійснити огляд доступних джерел щодо шляхів становлення і особливостей розвитку явища дебюссізму як нового індивідуально-стильового сегменту модерністської доби; простежити біографічні та історичні обставини, які передували і супроводжували формування дебюссізму; активувати поняття дебюссізму в інтересах подальшого термінологічного вжитку на теренах вітчизняного музикознавства.

**Методологія** дослідження об'єднує *історичний та порівняльний* методи для простеження моменту виникнення і проявів функціонування дебюссізму. *Метод операціоналізації понять* задіяний у статті задля уточнення параметрів визначення поняття дебюссізму, а також формулювання власної його дефініції. *Системний підхід* забезпечує комплексну взаємодію різних рівнів вияву досліджуваного поняття.

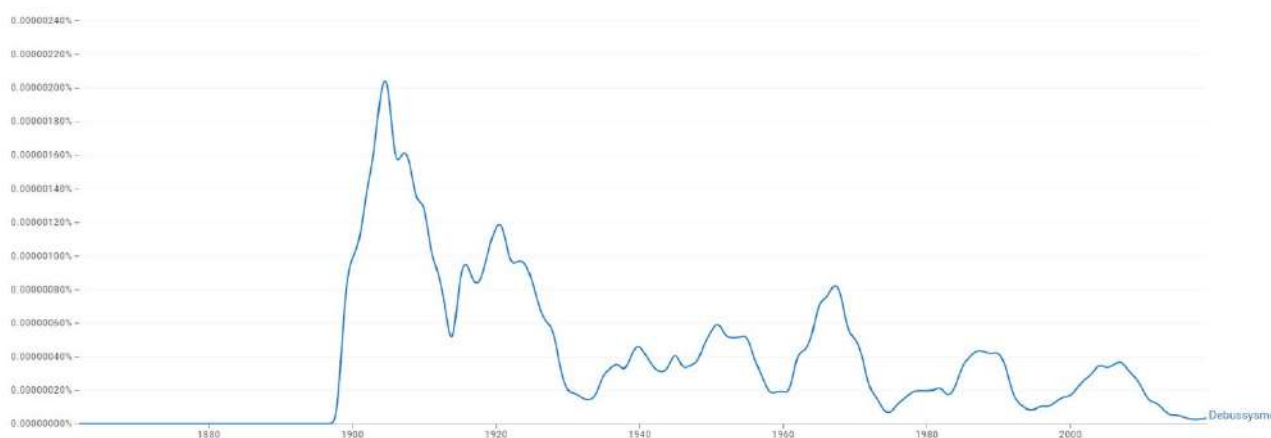
**Аналіз публікацій.** Щоб оцінити масштаб висвітлення явища дебюссізму в літературі загалом, для початку скористаємось статистичним підходом. Спираючись на дані служби *Google Books Ngram Viewer*<sup>1</sup>, переконуємось в інтенсивності застосування досліджуваного нами поняття у всій доступній франкомовній і англomовній літературі, яка існує в електронному вигляді. Як видно зі Схеми 1, хронологічна лінійка бере відлік від дати народження К. Дебюссі — 1862 року — і доходить до 2019 року (останні роки ще не опрацьовані сервісом).

---

<sup>1</sup> Google Books Ngram Viewer — пошукова онлайн-система Google, що дозволяє будувати графіки частотності мовних одиниць, опублікованих із 1500 до 2019 рр. та зібраних у сервіс Google Books (<https://programka.com.ua/dokument/google/chto-takoe-google-ngram-viewer>).

Схема 1.

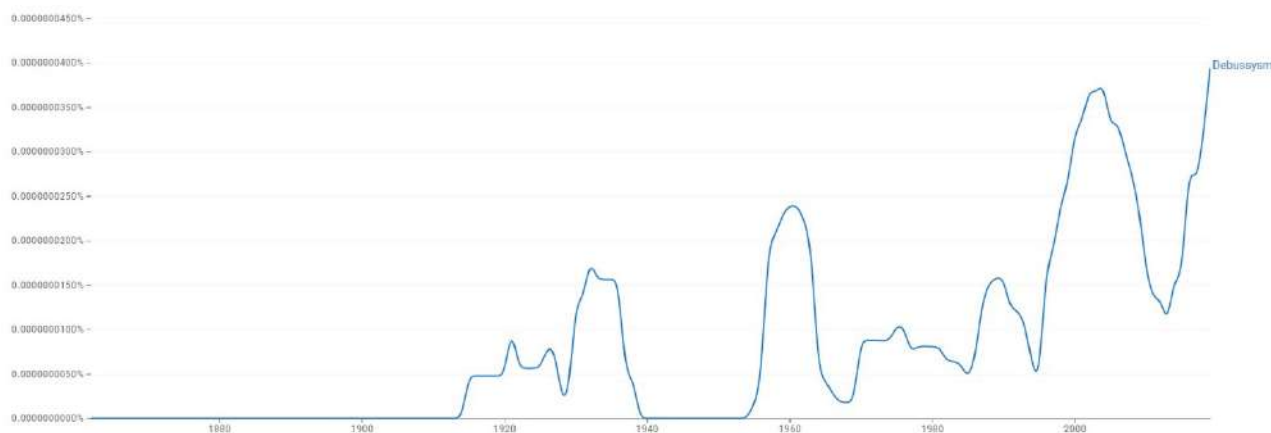
## Частота використання поняття «дебюссізм» у франкомовній літературі



Як бачимо, пікова активність застосування поняття у франкомовних джерелах припадає на перше десятиліття ХХ століття, що безпосередньо залежить від появи знакових творів композитора, таких як опера «Пеллеас і Мелізанда» (власне, саме після її прем'єри у 1902 році слово «дебюссізм» і з'явилося у публіцистично-критичному вжитку), триптих симфонічних ескізів «Море», перша серія фортепіанних прелюдій тощо. Цілком зрозуміло, що плідна, новаторська й резонансна творчість К. Дебюссі провокувала критиків і музикознавців того часу до розгляду й аналізу його музики, і подеколи це подавалося саме в світлі іменного стильового явища, названого дебюссізмом. Порівняно менш інтенсивною піковою точкою є 1920 рік. Можна припустити, що її утворенню слугувала поява спеціального випуску журналу «La Revue Musicale» з нотною збіркою «Tombeau de Claude Debussy» в ролі додатку. Ця подія, що постала незабаром після смерті композитора, породила нову хвилю зацікавленості постаттю К. Дебюссі, його творами і, звісно, актуалізувала проблематику визначення його стильових орієнтирів, що неодмінно потягло за собою черговий сплеск інтересу до явища дебюссізму. Але, як засвідчує схема, чим ближче до сьогодення, тим помітніше, що у французькому музикознавстві дослідження відповідної проблематики втрачає свою потужність. Натомість протилежна картина спостерігається в англомовних джерелах (схема 2).

Схема 2.

## Частота використання поняття «дебюссізм» в англомовній літературі



Показово, що тут перший підйом датується із запізненням, але піковим 1920 роком. Це дозволяє більш впевнено стверджувати факт виняткової значущості іменного випуску «La Revue Musicale» з нотним додатком (нагадаємо, що до переліку авторів меморіальної збірки долучився і англієць Юджин Гуссенс, знаний у західному культурному світі композитор, диригент та музично-громадський діяч). Відтак є привід вважати, що згадана публікація низки статей та музичних творів, присвячених К. Дебюссі, слугувала рушієм до появи подальших наукових розвідок монографічного спрямування, здійснених англомовними авторами в Європі та Америці. А новий оберт популярності поняття дебюссізму в англомовному середовищі на початку ХХІ століття можна пояснити нагальною потребою переосмислення творчості автора «Фавна», спростування певних естетичних стереотипів, зміною застарілих стильових кліше.

У вітчизняному музикознавстві умовна крива використання поняття «дебюссізм» ледь проглядається. Наразі у вільному доступі вдалося знайти лише автореферати двох дисертацій (на здобуття наукового ступеня кандидата і доктора мистецтвознавства) — Аліни Кириченко [Кириченко, 2016] і Лілії Шевченко [Шевченко, 2020]. У цих роботах побіжно фігурує досліджуване нами поняття, однак відповідне термінологічне підґрунтя відсутнє, що залишає за читачем можливість власної інтерпретації. Слід також зазначити, що в одному з інтерв'ю Анни Луніної з композитором Леонідом Грабовським [Луніна, 2015] останній вживає поняття «постдебюссізм», проте і в цьому випадку воно фактично залишається без пояснення. Отже, запропонований у статті огляд наукових і критично-публіцистичних підходів може сприяти подальшому розвитку поняття «дебюссізм», передусім в українському сегменті музикознавства.

Безпосереднє знайомство з дотичною до проблеми літературою доводить, що поняття «дебюссізм» зустрічається навіть у найпростіших, популярних джерелах, призначених для широкої аудиторії непрофесіоналів. Так, Джуліус Джакобсон (Julius Jacobson) у книзі «Досвід класичної музики: відкрийте для себе музику найвидатніших композиторів світу» («The classical music experience: discover the music of the world's greatest composers», 2003) [Jacobson, 2003], орієнтований на справу просвітництва неофітів, застосовує вислів «культ дебюссізму» та пов'язує його виникнення з «Бергамаською сюїтою» і особливо «Післяполудневим відпочинком Фавна». Таке стале застосування досліджуваного поняття в європейському та американському літературних ареалах свідчить про його вагомність в історії музичного мистецтва.

Безсумнівно, поняття, про яке йдеться, активно вживалось в періодичних музичних виданнях як у Франції, так і по всій Європі, до того ж це відбувалось і за життя композитора, і після його смерті. У мемуарних та епістолярних джерелах, пов'язаних із композиторами-сучасниками Дебюссі, воно так само наявне. Детальний перелік відповідних публікацій вміщувати тут вважаємо недоречним. Відзначимо лише, що хронологічно перша згадка про дебюссізм на теренах України, яку вдалося віднайти, міститься в харківській газеті «Театральний вестник», у випуску № 3 за 1919 рік. Критик Г. Яновський, змальовуючи творчий портрет М. Мусоргського, вказує на автора «Бориса Годунова» як на джерело дебюссізму, який «перебрався» до Франції і звідти вже під маркою Дебюссі повернувся назад: «Від Мусоргського йде володар дум Дебюссі. В “Пеллеасі” ясно чути відгомін “Бориса”. Дебюссізм, що перекинувся до нас із Парижа, це наша рідна квітка, вирощена на іншому ґрунті. Там він поглинув у себе соки французької старовини і соки французької народної пісні» [Яновский, 1919, с. 3].

Доволі примітно, що у сучасному й авторитетному словнику французької мови під редакцією Жіль Колін (Gilles Colin, «Le méga-dictionnaire de la langue française», 2021) дебюссізм позначено як «музичний стиль, характерний для композитора Де-



бюссі та музикантів, які його наслідують або були натхненні ним», а власне дебюссістами названо шанувальників творчості Дебюссі [Colin, с. 127]. Така однозначна й проста дефініція наштовхує на думку про те, що дебюссізм як стале музикознавче поняття активно використовується в сучасній Європі, зокрема у Франції, в позитивному оціночному контексті і, що головне, позначається як певний стиль, що принципово підіймає статус відповідного явища. У бібліографічному довіднику Джеймса Бріско (James Briscoe) «Claude Debussy: a guide to research» (1990)<sup>1</sup> у покажчику імен і понять фігурує й дебюссізм, що представлений одинадцятьма джерелами, в яких ґрунтовно розглядається однойменний феномен. Серед них, зокрема, показовою, з огляду на назву, є стаття знаного композитора Шарля Кьоклена «Клод Дебюссі і тогочасний дебюссізм» (Charles Koechlin, «Claude Debussy et le Debussysme dans l'époque», 1952)<sup>2</sup>. Загалом же цей довідник цінний тим, що він є своєрідним кількісним індикатором музикознавчих пошуків в річищі обраної проблематики зразка середини — кінця ХХ століття. На жаль, не всі публікації зі згаданого переліку наразі є у вільному доступі. Проте з часу видання цього довідника з'явилися нові важливі джерела, що суттєво збільшують дослідницькі можливості сьогодення.

Контroversійний бік ставлення до дебюссізму представлений у книжці Ніколаса Слонімського «Лексикон музичної лайки: критичні напади на композиторів від часів Бетховена» (Nicolas Slonimsky, «Lexicon of musical invective: critical assaults on composers since Beethoven's time», 1953), що є рідкісним зібранням образ і «міцних» висловлювань, запозичених із критичних статей сучасників щодо творчості видатних композиторів. Чільне місце в цій книжці посідає постать Дебюссі, стилістика якого дотепно охарактеризована як «морська хвороба» (за аналогією з назвою триптиху «Море»). Автор наводить наступний вислів Поля Флата щодо сутності дебюссізму: «Усіляке упереджене наслідування в мистецтві є жалюгідним. Але немає нічого більш марнославного, ніж наслідування в дебюссізмі» [Slonimsky, 1953, с. 101]. Отже, праця Н. Слонімського є важливою з позиції багатогранного висвітлення поняття дебюссізму, зокрема, в негативній площині. Відтак розгляд у цій статті різних оціночних позицій дозволяє більш об'єктивно окреслити проблемні зони означеного явища.

Окремий випуск англomовного словника Гроува («The New Grove twentieth-century French masters : Fauré, Debussy, Satie, Ravel, Poulenc, Messiaen, Boulez», 1986), спеціально присвячений французьким митцям, так само не оминає поняття дебюссізму. У цьому довідковому джерелі автор «Фавна» як митець й особистість постає на розриві життєвих колізій, оскільки «крім грошей, головними проблемами Дебюссі в першому десятилітті століття були віддалення від більшості його друзів через другий шлюб і зростання “дебюссізму”. Як можна легко уявити, останнє, чого він хотів, — це очолити школу композиторів, але багато критиків і журналістів, здавалося, вирішили нав'язати йому цю роль...» [Nichols, 1986, с. 105]. Автор статті дає зрозуміти, що форсування сучасниками ідеї про К. Дебюссі як батька нового впливового напрямку, а також прямолінійна відданість його стилістиці, гнітила і обтяжувала самого композитора. Із цього зрозуміло, що дебюссізм тут передусім означає надлишкову діяльність окремих прихильників. Жан Кассу (Jean Cassou) в «Енциклопедії символізму» (1999) [Кассу, 1999] опосередкованим чином подає вкрай важливе для нас визна-

<sup>1</sup> Briscoe J. Claude Debussy: a guide to research. New York : Garland, 1990. 504 p. (Garland reference library of the humanities; vol. 771. Composer resource manuals; vol. 27). URL: <https://archive.org/details/claudedebussygui0000bris/mode/2up?q=debussysme> (accessed: 03.04.2022).

<sup>2</sup> Ця стаття наразі відсутня у вільному доступі.

чення дебюссізму як новаторства, що розширює символізм. До того ж автор користується тут й іншими іменними «-ізмами», причетними до історії символізму — такими, наприклад, як вагнеризм та бодлеризм. Зрештою науковець приходиться до ідеї відходу Дебюссі від «чистого» символізму та констатує його перехід на новий стилістичний і, відповідно, естетичний рівень.

Досліджуване поняття часто зустрічається і в окремих статтях, де музикознавці або побіжно тлумачать його, або окреслюють історію його виникнення і подальшого вжитку більш детально. Французький дослідник Арун Рао (Arjun Rao) в статті «П'єро, що гнівається на місяць: Дебюссі, Форе і Равель під час Першої світової війни» («*Pierrots Fâchés avec la Lune: Debussy, Fauré and Ravel during World War I*», 2013) [Rao, 2013] також визначає прем'єру «Пеллеаса» як подію, яка радикалізувала і розділила спільноту критиків і музикознавців на прихильників К. Дебюссі та традиціоналістів. Зокрема, Вюйермоз, Дюка, Жан-Обрі, Лало, Лоренсі, Марнольд (Vuillermoz, Dukas, Laloy, Jean-Aubry, la Laurencie, Marnold) позначені ним під егідою дебюссізму. Отже, чітке декларування зазначеними двома авторами статей особливого чиннику «Пеллеаса і Мелізанда» не є випадковим. Можна стверджувати, що прем'єра опери стала переламним моментом як для самого Дебюссі, так і для критиків та композиторів-послідовників. Не залишаючи байдужим жодного сучасника-професіонала, «Пеллеас» тією чи іншою мірою розмежував музичне суспільство, утворивши табори прихильників і противників стильового «вітру змін».

Знаковою історичною обставиною видається поява ще за життя К. Дебюссі робіт критика Луї Лалуа (Louis Laloy), які окреслювали вагомість феномену дебюссізму. Однією з них є фактично програмна стаття «Дебюссі та дебюссізм» (1908), що одразу ж, буквально з титульної сторінки, визначає головну проблему сприйняття композитора та його творчості — тому зупинимось на її розгляді докладніше. «Те нове, що він (Дебюссі — *С. Д.*) приніс у музику, можна описати терміном, який уже чимало послужив, комусь образою, іншим гордим гаслом: це дебюссізм» [Laloy, 1910, с. 509] — саме так критик охарактеризував сутність досліджуваного поняття. Автор статті зазначає, що тогочасна французька музика досягла прогресивного рівня розвитку виключно завдяки творчості К. Дебюссі. Л. Лалуа констатує, що творчість видатного композитора безумовно викликала суспільний резонанс, одночасно як в позитивному, так і в негативному спрямуванні. Критик підтверджує високий статус французького музиканта тезою про те, що К. Дебюссі має право бути гідним попередником для прийдешніх поколінь митців.

«Дебюссізм у музиці — те ж саме, що й імпресіонізм у живописі та символізм у поезії» [Laloy, 1910, с. 509], — в такий рішучий спосіб Л. Лалуа формулює своє визначення. Відтак цього автора цілком справедливо можна охарактеризувати як проповідника справи К. Дебюссі. Саме Л. Лалуа, як ніхто інший, активно просував його творчість у мистецьких колах, про що свідчать його публікації в музичній періодиці того часу.

Цікаво, що постановку «Пеллеаса і Мелізанди» критик вважає остаточною перемогою дебюссізму. Цій тріумфальній точці його перебігу, згідно з оглядом Л. Лалуа, передували такі камерно-вокальні та інструментальні твори 1880–1890-х років: «Забуті арієти» на слова П. Верлена (1888), «Галантні свята» (1892), «Ліричні прози» (1895), Струнний квартет (1894) і, звісно ж, «Післяполудневий відпочинок Фавна» (1894) і «Ноктюрни» (1899). Послідовна поява зазначених творів і була, власне, тією еволюцією, що призвела до зародження нового «художнього виду» у стильових процесах модерністської доби. Згідно зі спостереженнями Л. Лалуа, К. Дебюссі вдосконалював свій власний стиль на основі загальних імпресіоністських і символістських тенденцій, які

домінували в західній музиці наприкінці XIX століття. Цілком очевидно, що цей синтез епохального й персонального породив той дебюссізм, який сприймається як новаторське розширення зазначених модерністських напрямків.

Наступною віхою розвитку дебюссізму автор статті визначає період, що розпочався від 1904 року, адже саме тоді з'явилися романси для другої збірки «Галантних свят» і «Пісні Франції» на слова Шарля Орлеанського. Л. Лалуа, продовжуючи перелік показових творів, посилається також на «Образи» для фортепіано, симфонічні ескізи «Море» та інші опуси. Цікаво, що критик був першим, хто порівняв К. Дебюссі з В. А. Моцартом з огляду на «повну ясність» творчого почерку. Звісно, праці Л. Лалуа як абсолютного прихильника К. Дебюссі — в чистому вигляді затятого дебюссіста-теоретика — не претендують на повну об'єктивність, проте виступають важливим підґрунтям у розумінні змісту еволюції й навіть умовного стильового розподілу творчості автора «Пеллеаса».

Ще більш предметно і глибоко до поняття дебюссізму підходить французький музикознавець російського походження Віктор Серов (Victor Seroff) у монографії, присвяченій творчості Моріса Равеля («Maurice Ravel», 1970). Не є новиною, що музика останнього щільно пов'язана з творчістю Дебюссі. Але цінність згаданої праці, вочевидь, полягає в тому, що автор зосереджується на огляді гострої проблематичної платформи «Равель і дебюссізм». У розділі «Друга справа Равеля» В. Серов фактично намагається відновити репутацію композитора, якого свого часу затаврували як дебюссіста. Здійснюючи огляд цієї проблеми, музикознавець не може обійтись без детальної характеристики самого дебюссізму. Першопричиною всіх колізій Серов вважає наявність у впливового критика П'єра Лало (Pierre Lalo) симпатій до творчості К. Дебюссі і, навпаки, антипатій до творчості М. Равеля, що знайшло відображення у французькій музичній періодиці першого десятиліття XX століття. Однак більш важливим чинником, який, на думку автора, зумовив масштабність поширення дебюссізму, була його об'єктивна природа, адже В. Серов підкреслює, що дебюссізм був, власне, колективним феноменом. Ця теза дозволяє розширити коло аналітичних спостережень на безпосередній характер впливу К. Дебюссі на творчість сучасників і представників наступних поколінь. Науковець доходить висновку, що всі тогочасні композитори, наділені творчою оригінальністю, перебували в тіні французького генія: «Дебюссі був найбільш красномовним митцем для цілого покоління музикантів, які, живлячи ті ж самі наміри, що й він, довгий час у мовчанні й невідомості здійснювали свої найвдаліші відкриття» [Seroff, 1970, с. 105]. Ці слова В. Серова можуть слугувати підґрунтям для характеристики дебюссізму як певного бренду модерністської музичної культури початку XX століття. Слід визнати, що подекуди він насправді гальмував просування не менш талановитих композиторів, ніж сам Дебюссі. Продовжуючи екскурс в історію дебюссізму, В. Серов стверджує, що з часом це поняття зазнало вульгаризації, тож молоді композитори зрештою «позбулись» Дебюссі вкупі з його іменним «-ізмом». Скоріш за все, автор монографії має тут на увазі недоречність сліпого наслідування стилістики майстра, що стала вже зовсім очевидною на певному етапі.

Однією з найсучасніших праць, де докладно і багатогранно розглядається творчість К. Дебюссі, в тому числі і на основі застосування поняттєвого інструментарію його іменного «-ізму», є збірка статей «Кембриджський супутник Дебюссі» («The Cambridge companion to Debussy», 2003)<sup>1</sup> під редакцією Саймона Трезізе (Simon

<sup>1</sup> The Cambridge companion to Debussy / ed. by Simon Trezise. Cambridge University Press, 2003. 326 p. URL: [https://archive.org/details/cambridgecompani00trez\\_0/mode/2up?q=debussysme](https://archive.org/details/cambridgecompani00trez_0/mode/2up?q=debussysme) (accessed: 03.04.2022).

Treize). Чотирнадцять ґрунтовних статей, що містяться в збірці, розподілені за чотирма тематичними блоками: «Людина, музикант і культура», «Музичні дослідження», «Музичні прийоми», «Виконання і оцінка». Роботи різних музикознавців деталізують і оновлюють погляди як на типові сфери вивчення творчості К. Дебюссі (наприклад, відображення у ній теми природи або аналіз основних технологічних прийомів композитора), так і виявляють нові актуальні проблемно-тематичні ракурси. Серед останніх показовою є стаття Джулії Макквін «Дослідження еротики у музиці Дебюссі» (Julie McQuinn, «Exploring the erotic in Debussy's music») [McQuinn, 2003].

Інша дослідниця, Дейдре Доннеллон у статті із зазначеної збірки «Дебюссі як музикант і критик» (Deirdre Donnellon, «Debussy as musician and critic») [Donnellon, 2003] окремим підрозділом, названим саме «Дебюссізм», розглядає зміст відповідного явища. Вона констатує, що творчість Дебюссі можна охарактеризувати як процес пошуку свободи в музиці. Авторка акцентує добре відомі положення щодо того, що цю свободу композитор віднайшов у використанні нових гармоній, цілотнових ладів та пентатоніки, в інтонаціях східної музики, зокрема яванської. Поряд із тим Д. Доннеллон окреслює до цього часу невідомий факт, згідно з яким французький композитор Рене Ленорман (Rene Lenormand) у 1913 р. у дослідженні, присвяченому сучасній гармонії, проголосив К. Дебюссі лідером нової школи. На її думку, після резонансу, викликаного прем'єрою «Пеллеаса», ця школа й отримала свою назву — дебюссізм.

Музикознавиця доходить висновку, що суперечності сприйняття дебюссізму були безпосередньо викликані неспроможністю тогочасних критиків і музикознавців зрозуміти, а тим більше переконливо проаналізувати його візитівку — оперу «Пеллеас і Мелізанда». Авторка опосередковано стверджує, що явище дебюссізму ніби «закам'яніло» після «Пеллеаса». У той час, як сам К. Дебюссі рухався вперед у подальших пошуках свободи, його молодші прихильники, взявши за взірць музичну мову зазначеної опери, не виходили з породженої нею естетичної (стильової) «колії». Це дратувало К. Дебюссі, тому він часто заперечував існування «своєї» школи. Здавалося б, такі твердження повністю перекреслюють поняття дебюссізму в позитивних конотаціях, але можна припустити, що відповідна позиція представляє лише одну зі сторін багатогранного культурно-історичного явища.

Барбара Келлі (Barbara L. Kelly) в статті «Паризькі зв'язки Дебюссі» («Debussy's Parisian affiliations») [Kelly, 2003], так само вміщеній у кембриджській збірці, користується словом «псевдодебюссізм», вочевидь призначеним для композиторів, які механічно наслідували Дебюссі, паралізуючи тим самим власну творчу ідентичність.

Як вдалося з'ясувати в процесі опрацювання зарубіжної наукової літератури, на сьогодні найбільш ґрунтовною та цілеспрямованою роботою, що висвітлює поняття дебюссізму, є дисертація американської дослідниці Джейн Гаррісон (Jane Ellen Harrison) із університету Огайо «Модні інновації: дебюссізм у Франції початку ХХ століття» («Fashionable Innovation: Debussysme in Early Twentieth-Century France», 2011). Музикознавиця досліджує історію поняття, наполегливо намагається віднайти найбільш повне його визначення, формулює конкретні технологічні прийоми, притаманні дебюссізму, розглядає це явище в соціокультурному та стильовому контекстах, аналізує більш ніж 500 (!) дебюссістських творів, до числа яких належать опуси як самого метра, так і його послідовників. Проте по мірі розгортання власних міркувань авторка дисертації подає кілька різних дефініцій у різних дослідницьких ракурсах, з чого розуміємо, що дебюссізм передусім необхідно розглядати як багатовекторне та багаторівневе культурно-музичне явище доби модернізму.

Так, на початку своєї роботи Дж. Гаррісон говорить про те, що використання слова «дебюссізм» стало нормою в музичній критиці першого десятиліття ХХ століття. Як вже зазначалось, це поняття набуло домінуючого «похмурого» відтінку при оцінюванні творчості К. Дебюссі-новатора та її впливу на прихильників, більше того, воно стало небажаним і небезпечним тавром, що відштовхувало сучасників-традиціоналістів від автора «Фавна» та «Пеллеаса».

Однак невдовзі потому становище почало змінюватись. Критики, не зумівши «приборкати» Дебюссі, почали сприймати його вплив більш м'яко та поблажливо. При цьому Дж. Гаррісон справедливо зазначає: «Дебюссізм — не просто вплив, але більш складне явище, при якому інноваційні ідеї рухались у декількох напрямках у середовищі певних композиторів» [Harrison, 2011, с. 10–11].

Вдаючись до екстраполяції інновацій, про які йдеться, з ідейно-концепційного рівня на більш конкретний, технологічний, який слугує матеріальним втіленням високих настанов, Дж. Гаррісон стверджує: «Дебюссізм існував як сукупність прийомів, які певні композитори вирішили прийняти цілком у кількох своїх композиціях, як всебічну стратегію досягнення конкретних естетичних цілей» [Harrison, 2011, с. 4]. Зупинившись, власне, на композиційних прийомах, дослідниця виокремлює п'ятнадцять чітких параметрів (особливостей форми, фактури, гармонії тощо) та згідно з ними аналізує твори, написані на межі ХІХ–ХХ століть. Проте її підхід до аналізу видається дещо поверхнево-статистичним та часто зводиться до такої спрощеної формули: «Твір можна вважати дебюссістським, коли в ньому наявна мінімально припустима кількість із п'ятнадцяти виділених параметрів».

Дозволимо собі не погодитись у цьому пункті із авторкою згаданого дослідження, оскільки зовсім не очевидно, що якщо певний композитор запозичив лише один чи два специфічних композиційних прийомів Дебюссі, він тим самим відбиває весь стилістичний спектр дебюссізму. Скоріш за все, у такому випадку дебюссізм звужується до назви окремої структурної одиниці з цілого індивідуально-стильового комплексу композитора-сучасника чи послідовника Дебюссі.

### **Результати дослідження.**

Опираючись на положення монографії О. Корчової [Корчова, 2020] та на основі опрацювання інших наукових джерел стосовно творчості К. Дебюссі (зокрема, статей В. Жаркової [Жаркова, 2021], С. Белової [Белова, 1976], Н. Гарної [Гарна, 2013], В. Козлова [Козлов, 1975], О. Перич [Перич, 2009], І. Сусідко [Сусідко, 1999]), узагальнюємо власні аналітичні спостереження щодо конкретного (більшою мірою технологічного) наповнення поняття дебюссізму. Можемо припустити, що ним є весь комплекс відповідних композиторських новацій Клода Дебюссі, безпосередньо відображений як у його музиці, так і в творах найближчих послідовників.

Змінивши вектор дослідження дебюссізму на більш широкий, Дж. Гаррісон окреслює наступну позицію: «Дебюссізм був як соціальним явищем, так і композиційним: близька дружба існувала між багатьма композиторами, які писали дебюссістську музику, і такі стосунки часто слугували потужним поштовхом до вживання індивідуальних музичних прийомів» [Harrison, 2011, с. 6]. Тож американська дослідниця, «звернувши» у сферу соціального, а саме творчих контактів та особистих взаємин, запроваджує концепцію сприйняття дебюссізму як різнорівневого явища, а це дає нам підстави стверджувати, відповідно, про рецепцію дебюссізму на різних рівнях — композиційному та соціальному (соціально-психологічному).

Представлення соціального рівня функціонування дебюссізму вимагає певних уточнень, зважаючи на неоднозначне сприйняття цього явища, про що неодноразово зазначалося вище. Так, при житті К. Дебюссі здобув велику популярність після прем'єри «Фавна» та неспростовну славу після «Пеллеаса», що і викликало хвилю сліпого наслідування, більше того, банального копіювання молодшими композиторами-сучасниками, які прагнули таким чином наблизитись до чогось нового, актуального, «сакрального», однозначно модерністського, не докладаючи при цьому власного творчого внеску. Саме через таку нездорову активність дебюссізм і почав сприйматись негативно.

Ми ж хочемо наголосити на тому, що ідея наслідування К. Дебюссі (на усіх рівнях) оберталася справжнім, скажімо, «позитивним», «адекватним» дебюссізмом у тому випадку, коли його прийоми застосовувалися в умовах інтеграції в новий художній матеріал, до того ж органічно, майстерно, з переосмисленням та перетворенням вихідних персональних композиційних рис у творі іншого автора. Іншими словами, коли наслідування К. Дебюссі піднімається до якості художньої рецепції. В іншому випадку таке наслідування, вочевидь, є епігонством.

Українською важливо підкреслити, що Дж. Гаррісон вважає дебюссізм синонімом французького музичного модернізму, та навіть зазначає, що дебюссізм є його (французького музичного модернізму) ключовим етапом. Із цього постає, що дебюссізм розглядається авторкою дисертації, окрім композиційного та соціального, ще й на третьому — епохальному (історичному) рівні як певний культурний сегмент доби музичного модернізму. Вона формулює власну деталізовану періодизацію дебюссізму, пов'язану зі статистичним аналізом збільшення або зменшення кількості дебюссістських творів від кінця XIX до 20-х років XX століття. Проте, дослідниця уникає конкретного суб-визначення дебюссізму як історичного періоду.

Вважаємо за доцільне скористатись іншим, більш універсальним та простим методом періодизації дебюссізму. Ми поділяємо його на прижиттєвий та помертний етапи, позначаючи факт смерті композитора як пункт розмежування, що спричинив чергове зростання популярності його творчості. Такий поділ є доречним, зважаючи на дві охарактеризовані вище пікові точки інтенсивності використання поняття дебюссізму у науковій літературі (1902-й і 1920-й роки). До того ж, він підтверджується збільшенням кількості концертних виконань творів К. Дебюссі в країнах Європи протягом першого десятиліття після його смерті.

Беручи до уваги ключові події творчої біографії автора «Фавна», складні зовнішньо-стильові мотивації розвитку його творчості та процеси становлення й зміцнення популярності композитора, а також опираючись на представлені дослідження, можна стверджувати, що дебюссізм як питомо модерністське явище постав на першому підґрунті символізму та імпресіонізму, поєднання рис яких у музиці слугувало головним поштовхом для прихильників і послідовників К. Дебюссі. Отже, метафорично сутність досліджуваного явища, яке представляє в європейській музичній культурі стадію раннього модернізму, можна окреслити формулою «символізм + імпресіонізм, акумульовані та синтезовані в персональному стилі Клода Французького = дебюссізм».

Наразі запропонуємо власне робоче визначення, яке могло би охопити всі три рівні виявлення дебюссізму: композиційний, соціальний та епохальний. Отож, можемо сприймати дебюссізм як персональний музично-стильовий феномен доби модернізму, що ґрунтується на синтезі загальних ознак символізму/імпресіонізму та індивідуальних новацій К. Дебюссі.

Окреслимо основні віхи процесу розгортання прижиттєвого дебюссізму. Вважаємо, що активна й послідовна робота в сфері вокальної музики, так само як і написання «Післяполудневого відпочинку Фавна» протягом 1892–1894 рр., зумовили історичний момент зародження дебюссізму, оскільки саме в останньому творі знайшли своє перфектне втілення досягнення раннього періоду творчості автора. Ставши його першою візитівкою, «Фавн» виявився ключовим маркером популяризації творчості К. Дебюссі, а саме сформував уявлення широкою аудиторії про відповідні новації (від критиків і композиторів до пересічних слухачів) та, що головне, завоював прихильність до них представників культурного соціуму. Кульмінацією ж розгортання прижиттєвого періоду дебюссізму стала прем'єра «Пеллеаса та Мелізанди» в 1902 році. На цьому етапі дебюссізм із його новаторськими ідеями та підходами проник у сферу музичного театру, вкрай важливу не тільки в естетичному, але й в соціальному плані. Наступною віхою був вихід двох зошитів Прелюдій для фортепіано (1910, 1913) і подальша праця композитора у царині вокальної музики. Так, у згаданих фортепіанних п'єсах «фірмові» композиційні прийоми К. Дебюссі виглядають найбільш наочно, навіть хрестоматійно. Звісно, ми не маємо на меті нівелювати значення інших його важливих творів, проте саме виділені опуси нині є найбільш відомими масовому колу слухачів та претендують на значення рубіжних у становленні та розвитку прижиттєвого дебюссізму.

«Дебюссістські композиції озвучують мистецькі проблеми, які захоплювали модерністів у той самий час в інших країнах та сферах: необхідність інновацій, надзвичайний акцент на вираженні індивідуальної суб'єктивності та захоплення мистецьким перетворенням сучасних теорій про людський розум» [Harrison, 2011, с. 11]. — ці слова Дж. Гаррісон можуть слугувати ще одним підтвердженням факту глибокої інтеграції дебюссізму в загальний модерністський культурно-історичний контекст.

Однак, знову ж таки, за життя автора «Фавна» у французькій та загалом європейській культурі був наявний антагонізм не тільки щодо сприйняття його творчості та творчості його послідовників-дебюссістів, але й відносно сприйняття самої особистості митця. Для одних К. Дебюссі слугував геніальним архітектором музичного модернізму, тоді як в очах інших залишався недолугим будівельником, який заблукав на руїнах романтизму.

**Висновки та перспективи дослідження.** Поняття дебюссізму, що вже близько 120 років активно побутує в загально-мистецькому та музикознавчому вжитку, ще й досі не отримало однозначного наукового трактування. Оскільки від початку виникнення однойменного явища між критиками, музикознавцями і композиторами точилися дискусії щодо розуміння сутності творчості К. Дебюссі, вони спровокували подеколи полярні позиції відносно доречності вживання цього поняття.

Запропонована періодизація дебюссізму на прижиттєвий і посмертний етапи дозволяє здійснити універсальний поділ когорти дослідників і композиторів на тих, хто знав К. Дебюссі особисто (або принаймні жив із ним в один час) і тих, хто зазнав його впливу вже після відходу митця. Такий поділ дозволяє не тільки підкреслити важливість практичного переймання композиційно-технологічних прийомів, але й затвердити як основоположний факт впливу на модерністську музичну культуру соціальних взаємин між К. Дебюссі та його сучасниками. Окрім того, така періодизація дозволяє встановити хоч і широкі, проте об'єктивно підтверджені хронологічні межі дебюссізму. Виокремлення трьох рівнів вияву (композиційного, соціального та епохального) допомагає усвідомити об'ємний і багатовекторний характер дебюссізму як комплексного явища доби модернізму, показового маркера тогочасної багатовимірної ку-

льтури. У межах прижиттєвого періоду сформувався критично-теоретичне підґрунтя дебюссізму. Ним стали праці Л. Лалуа, П. Лало, Р. Ленормана — тих, хто був поруч, а головне, був «на одній хвилі» з Дебюссі, розділяючи його естетичні інтенції та артистичні амбіції. По смерті ж автора «Фавна» в різних країнах Європи ситуація щодо розвитку поняття дебюссізму була неоднорідною, проте з кожним десятиліттям виникала потреба в оновленні і переосмисленні стильових (а відтак і композиційно-технологічних) доктрин Клода Французького. Наразі ж провідними дослідниками іменного «-ізму» Дебюссі є французькі, британські та американські науковці, серед яких виділяються А. Рао, Б. Келлі, Д. Доннеллон, Дж. Гаррісон, Ж. Кассу, Р. Лейдон, Т. Паре-Морен [Paré-Morin, 2019].

Здійснивши огляд форм існування, етапів історії та рівнів функціонування феномену дебюссізму, можемо стверджувати, що він тонко балансує між персональними та загальними музично-стильовими тенденціями, внаслідок чого постає яскравим виразником модерністських закономірностей.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Белова С. Н. О некоторых структурных особенностях мелодического тематизма К. Дебюсси. *Музыкознание*. Алма-Ата, 1976. Вып. VIII–IX. С. 180–204.
2. Гарна Н. А. Феномен темы в «Прелюдиях» для фортепиано К. Дебюсси. *Музичне мистецтво : зб. статей*. Донецьк; Львів : Юго-Восток, 2013. Вип. 13. С. 87–94.
3. Жаркова В. Б. Музыка Клода Дебюсси і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ, 2021. Вип. 130 : *Історія музики — 2020. Ювілейні та пам'ятні дати*. С. 24–51. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231181>
4. Кассу Ж. Энциклопедия символизма: живопись, графика и скульптура. Москва : Республика, 1999. 342 с.
5. Кириченко А. Д. Концепція «світового театру» в оперній творчості німецьких композиторів другої половини ХХ — початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 16 с.
6. Козлов В. М. Особливості тематизму Дебюссі. *Українське музикознавство : наук. міжвідомчий збірник*. Київ : Музична Україна, 1975. Вип. 10. С. 43–63.
7. Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita : монографія. Київ : Музична Україна, 2020. 490 с.
8. Луніна Г. Є. Леонід Грабовський: «Поняття школи Бориса Лятошинського вважаю цілком правомірним». *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. № 1. С. 3–15.
9. Перич О. В. Особенности тематизма в музыкальных пейзажах Клода Дебюсси. *Музыковедение*. 2009. № 6. С. 21–25.
10. Сусидко И. П. Симметрии и пропорции в музыке Клода Дебюсси (24 прелюдии для фортепиано). *Музыкальная конструкция и смысл : сб. статей*. Москва, 1999. Вып. 151. С. 107–121.
11. Шевченко Л. М. Стильова парадигма української фортепіанної культури ХХ століття у світовому просторі: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 36 с.



12. Яновский Г. Модест Петрович Мусоргский. *Театральный вестник*. 1919. 6–8 мая, № 3–4.
13. Colin G. Le méga-dictionnaire de la langue française. URL: <https://archive.org/details/les-mots-commencant-par-c/Les%20mots%20commençant%20par%20D/page/n125/mode/2up> (accessed: 02.04.2022)
14. Donnellon D. Debussy as musician and critic. *The Cambridge companion to Debussy* / ed. by Simon Trezise. Cambridge University Press, 2003. P. 43–58. URL: [https://archive.org/details/cambridgecompani00trez\\_0/page/42/mode/2up](https://archive.org/details/cambridgecompani00trez_0/page/42/mode/2up) (accessed: 03.04.2022).
15. Harrison J. E. Fashionable Innovation: Debussysme in Early Twentieth-Century France. Ph.D. *Dissertation*, The Ohio State University. 2011. 292 p. URL: [https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws\\_etd/send\\_file/send?accession=osu1322638382&disposition=inline](https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1322638382&disposition=inline) (accessed: 09.05.2020).
16. Jacobson J. H. The classical music experience: discover the music of the world's greatest composers. Naperville, Ill.: Sourcebooks 2003. P. 318. URL: <https://archive.org/details/classicalmusicex0000jaco/page/318/mode/2up?q=debussysm> (accessed: 02.04.2022).
17. Kelly L. B. Debussy's Parisian affiliations. *The Cambridge companion to Debussy* / ed. by Simon Trezise. Cambridge University Press, 2003. P. 25–42.
18. Laloy L. Claude Debussy et le debussysme. *Revue S.I.M. [Soc. Internationale de Musique, section de Paris]* Vol. 6. 1910 Aug.–Sept., No. 8 and 9. pp. 507–519.
19. McQuinn J. Exploring the erotic in Debussy's music. *The Cambridge companion to Debussy* / ed. by Simon Trezise. Cambridge University Press, 2003. P. 117–136. URL: [https://archive.org/details/cambridgecompani00trez\\_0/page/116/mode/2up?q=debussysme](https://archive.org/details/cambridgecompani00trez_0/page/116/mode/2up?q=debussysme) (accessed: 03.04.2022).
20. Nichols R. Claude Debussy. *The New Grove twentieth-century French masters: Fauré, Debussy, Satie, Ravel, Poulenc, Messiaen, Boulez*. New York: Norton, 1986. 291 p. URL: <https://archive.org/details/newgrovetwentiet0000unse/page/n7/mode/2up?q=debussysme> (accessed: 02.04.2022).
21. Paré-Morin T. Sounding Nostalgia in Post-World War I Paris: Ph.D. *Dissertation / University of Pennsylvania*. Philadelphia, 2019. 300 p. URL: <https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5185&context=edissertations> (accessed: 15.04.2022)
22. Rao A. Pierrots Fâchés Avec la Lune: Debussy, Fauré and Ravel during World War 1 / Technological University Dublin. Dublin, 2013, p. 55.
23. Seroff V. Maurice Ravel Freeport, N.Y., Books for Libraries Press 1970 P. 310. URL: <https://archive.org/details/mauriceravel10000sero/page/106/mode/2up?q=debussysm> (accessed: 02.04.2022)
24. Slonimsky N. *Lexicon of musical invective: critical assaults on composers since Beethoven's time*. New York: Coleman-Ross 1953 P. 296. URL: <https://archive.org/details/lexiconofmusical0000slon/page/n5/mode/2up?q=debussysm> (accessed: 02.04.2022).

## REFERENCES

1. Belova, S. N. (1976). *O nekotorykh strukturnykh osobennostyakh melodicheskogo tematizma K. Debyussi* [About some structural features of the melodic thematism of C. Debussy]. In: *Muzykoznanie* [Musicology]. Alma-Ata, Issue VIII–IX, pp. 180–204 [in Russian].
2. Harna, N. A. (2013). *Fenomen temy v "Prelyudiyakh" dlya fortepiano K. Debyussi* [The Phenomenon of theme in «Preludes» for piano by C. Debussy]. In: *Muzychny mystetstvo* [Music Art]. Donetsk; Lviv: Yugo-Vostok. Issue 13. pp. 87–94 [in Russian].

3. Zharkova, V. B. (2021). *Muzyka Kloda Debiussi i Morisa Ravelia: suchasnyi pohliad na problemu stylovoi identyfikatsii* [Music by Claude Debussy and Maurice Ravel: a modern view of the problem of style identification]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 130 : *Istoriia muzyky — 2020. Yuvileini ta pamiatni daty* [History of music — 2020. Jubilee and commemorative dates]. Kyiv, pp. 24–51 DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231181> [in Ukrainian].
4. Kassu, Zh. (1999). *Entsiklopediya simvolizma: zhivopis', grafika, skul'ptura* [Encyclopedia of Symbolism: Painting, Graphics and Sculpture]. Moscow : Respublika. 342 p. [in Russian].
5. Kyrychenko, A. D. (2016). *Kontsepsiia «svitovoho teatru» v opernii tvorchosti nimetskykh kompozytoriv druhoi polovyny XX — pochatku XXI stolittia* [The concept of "World Theatre" in the opera works of German composers in the second half of the 20th and the beginning of the 21st century]. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa, 16 p. [in Ukrainian].
6. Kozlov, V. M. (1975). *Osoblyvosti tematyizmu Debiussi* [Peculiarities of Debussy's theme]. In: *Ukrainske muzykoznavstvo* [Ukrainian Musicology]. Muzychna Ukraina, Kyiv. Issue 10. pp. 43–63 [in Ukrainian].
7. Korchova, O. (2020). *Muzychnyi modernizm jak terra cognita* [Music modernism as terra cognita]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 490 p. [in Ukrainian].
8. Lunina, H. Ye. (2015). *Leonid Hrabovskiy: «Poniattia shkoly Borysa Liatoshynskoho vvazhaiu tsilkom pravomirnym»* [Leonid Grabowsky: “I Consider Boris Liatoshynsky’s Concept of School quite Legitimate”]. In: *Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho* [Bulletin of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 1, pp. 3–15 [in Ukrainian].
9. Perich, O. V. (2009). *Osobennosti tematizma v muzykal'nykh peizazhakh Kloda Debyussi* [Thematic features in the musical landscapes of Claude Debussy]. *Muzykovedenie* [Musicology]. Issue 6, pp. 21–25 [in Russian].
10. Susidko, I. (1999). *Simmetrii i proporsii v muzyke Kloda Debyussi (24 prelyudii dlya fortepiano)* [Symmetries and Proportions in the Music of Claude Debussy (24 Preludes for Piano)]. In: *Muzykal'naya konstruktsiya i smysl* [Musical construction and meaning]. Issue 151. Moscow, pp. 107–121 [in Russian].
11. Shevchenko, L. M. (2020). *Stylova paradyhma ukrainskoi fortepiannoi kultury KhKh stolittia u svitovomu prostori* [Stile paradigm of Ukrainian piano cultures to 20 Century in Word Space]. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Doctor of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 36 c. [in Ukrainian].
12. Yanovskyi, G. (1919). *Modest Petrovich Musorgskii* [Modest Musorgskii]. *Teatral'nyi vestnik* [Theater Bulletin]. 6–8 May, No. 3–4 [in Russian].
13. Colin G. Le méga-dictionnaire de la langue française. URL: <https://archive.org/details/les-mots-commencant-par-c/Les%20mots%20commençant%20par%20D/page/n125/mode/2up> (accessed: 02.04.2022). [in French].
14. Donnellon D. Debussy as musician and critic. The Cambridge companion to Debussy / ed. by Simon Trezise. Cambridge University Press, 2003. P. 43–58. URL: [https://archive.org/details/cambridgecompani00trez\\_0/page/42/mode/2up](https://archive.org/details/cambridgecompani00trez_0/page/42/mode/2up) (accessed: 03.04.2022). [in English].
15. Harrison J. E. Fashionable Innovation: Debussysme in Early Twentieth-Century France. Ph.D. *Dissertation*, The Ohio State University. 2011. 292 p. URL: <https://etd.ohiolink.edu/>

apexprod/rws\_etd/send\_file/send?accession=osu1322638382&disposition=inline (accessed: 09.05.2020) [in English].

16. Jacobson J. H. The classical music experience: discover the music of the world's greatest composers. Naperville, Ill.: Sourcebooks 2003. P. 318. URL: <https://archive.org/details/classicalmusicex0000jaco/page/318/mode/2up?q=debussysm> (accessed: 02.04.2022). [in English].

17. Kelly L. B. Debussy's Parisian affiliations. The Cambridge companion to Debussy / ed. by Simon Trezise. Cambridge University Press, 2003. P. 25–42. [in English].

18. Laloy L. Claude Debussy et le debussysme. Revue S.I.M. [Soc. Internationale de Musique, section de Paris] Vol. 6. 1910 Aug.–Sept., No. 8 and 9. pp. 507–519. [in French].

19. McQuinn J. Exploring the erotic in Debussy's music. The Cambridge companion to Debussy / ed. by Simon Trezise. Cambridge University Press, 2003. P. 117–136. URL: [https://archive.org/details/cambridgecompani00trez\\_0/page/116/mode/2up?q=debussysme](https://archive.org/details/cambridgecompani00trez_0/page/116/mode/2up?q=debussysme) (accessed: 03.04.2022). [in English].

20. Nichols R. Claude Debussy. The New Grove twentieth-century French masters: Fauré, Debussy, Satie, Ravel, Poulenc, Messiaen, Boulez. New York: Norton, 1986. 291 p. URL: <https://archive.org/details/newgrovetwentiet0000unse/page/n7/mode/2up?q=debussysme> (accessed: 02.04.2022). [in English].

21. Paré-Morin T. Sounding Nostalgia in Post-World War I Paris: Ph.D. *Dissertation / University of Pennsylvania*. Philadelphia, 2019. 300 p. URL: <https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5185&context=edissertations> (accessed: 15.04.2022) [in English].

22. Rao A. Pierrots Fâchés Avec la Lune: Debussy, Fauré and Ravel during World War I / Technological University Dublin. Dublin, 2013, p. 55. [in English].

23. Seroff V. Maurice Ravel Freeport, N. Y., Books for Libraries Press 1970 P. 310. URL: <https://archive.org/details/mauriceravel0000sero/page/106/mode/2up?q=debussysm> (accessed: 02.04.2022) [in French].

24. Slonimsky N. Lexicon of musical invective: critical assaults on composers since Beethoven's time. New York: Coleman-Ross 1953 P. 296. URL: <https://archive.org/details/lexiconofmusical0000slon/page/n5/mode/2up?q=debussysm> (accessed: 02.04.2022). [in English].

## SERHII DEOBA

**Deoba, Serhii** — Teacher at the Kyiv Lysenko State Music Lyceum, Postgraduate student at the Department of History of World Music at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8749-4482>

deoba1997@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276572>

## DEBUSSISM AS A MODERNIST PHENOMENON: STATEMENT OF THE PROBLEM, MUSICAL APPROACHES

**The relevance of the study.** Among the many artistic definitions aimed at encompassing and understanding the artistic phenomena of the modernist era, the concept of debussism was perceived rather ambiguously and remained incompletely defined during the lifetime of Claude Debussy and after his death. Moreover, it remains so even today, in the 21st century. Therefore, the problem of scientific adaptation of the mentioned concept and its gradual and deep research assimilation seems urgent and one that requires comprehensive attention and a step-by-step solution.

**The main objectives of the study** are to review available scientific and journalistic sources regarding the ways of formation and features of the development of the phenomenon of debussism as an individual and stylistic phenomenon of the modernist era; trace the biographical and historical circumstances that preceded and accompanied the formation of debussism; and activate the concept of debussism in the interests of further terminological use in the field of domestic musicology.

**The research methodology** combines historical and comparative methods to trace the moments of emergence and manifestations of debussism's functioning. The method of operationalization of concepts is used in the article to clarify the parameters of the definition of the concept of debussism as well as to formulate its own definition. The system approach ensures the complex interaction of different levels of manifestation of the phenomenon.

**Results and conclusions.** Based on the study of scientific sources related to the work of Debussy, the author summarizes his analytical observations regarding the specific content of the concept of debussism. The identification of three levels of manifestation (compositional, social, and epochal) aids in understanding debussism's volumetric and multi-vector nature as a complex modernist phenomenon and a revealing marker of contemporary multidimensional culture. When his compositional features were masterfully integrated into the new artistic material of another author, the idea of following Claude Debussy (at all levels) became the real debussism. That is when Claude Debussy's imitation reaches the level of artistic reception. Otherwise, such an imitation is obviously feeble.

The proposed periodization of debussism into lifetime and posthumous stages determines the universal division of the cohort of researchers and composers into those who knew C. Debussy personally (or at least lived with him at the same time) and those who were influenced by him already after the artist's death. Such a division allows us not only to emphasize the importance of practical imitation of compositional and technological techniques but also to confirm as a fundamental fact the impact of Debussy's social relationships on modernist musical culture. Furthermore, such a periodization helps to establish, albeit broadly but objectively confirmed, chronological boundaries for debussism.

Taking into account the main events of the creative biography of the author of "Faun", the complex external and stylistic motivations of the development of his work, and the processes of formation and strengthening of the composer's popularity, as well as based on the presented research, it is arguable that debussism as a specifically modernist phenomenon, appeared on the predominant background of symbolism and impressionism, the combination of features of which in music served as the main impetus for supporters and followers of Debussy. Currently, the article presents its own working definition, which allows us to cover all three levels of detection of debussism: compositional, social, and epochal. Therefore, in the proposed study, debussism is defined as a personal musical and stylistic phenomenon of the modernist era, which is based on the synthesis of general signs of symbolism and impressionism and the individual innovations of Claude Debussy.

Having reviewed the forms of existence, stages of history, and levels of functioning of the phenomenon of debussism, we can state that it delicately balances between personal and general musical trends of the time, as a result of which it appears as a vivid expression of modernist patterns.

**Keywords:** debussism, the era of modernism, style, personal-stylistic phenomenon, musical modernism, the work of Claude Debussy.

УДК 78.03:785.6:780.616.432]:78.071.1МакДауелл(73)(045)  
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276573>

**АНТОНОВА О. Г.**

**Антонова Олена Григорівна** — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6253-8138>

[antonova.elenagr@gmail.com](mailto:antonova.elenagr@gmail.com)

© Антонова О. Г., 2023

## **ПЕРШИЙ ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ ЕДВАРДА МАКДАУЕЛЛА: БІЛЯ ВИТОКІВ АМЕРИКАНСЬКОЇ ІСТОРІЇ ЖАНРУ**

Фортеп'яний концерт оп. 15 Едварда МакДауелла розглянуто як початок історії американської гілки розвитку концертного жанру. Підкреслено, що цей твір виник під впливом європейських традицій, засвоєних молодим композитором в роки його перебування у Франції та Німеччині. Детально простежено перипетії навчання МакДауелла, вказано прізвища педагогів та музикантів, з якими він безпосередньо спілкувався та чиєю творчістю захоплювався, наведено його репертуар як піаніста. Проаналізовано композиційну і тематичну організацію Першого фортеп'яного концерту, акцентовано увагу на образних та стильових витоках цієї музики, на жанрових моделях, що слугували орієнтиром в роботі МакДауелла. Окремо висвітлено співвідношення інструментальних партій та способи солюювання. Зроблено висновок, що при написанні Концерту композитор-початківець міцно спирався на розвинену європейську традицію трактування жанру. Зокрема, відзначено паралелі у будові циклу з концертами Шумана та Гріга, виявлено впливи лістівського піанізму на характер сольної партії, підкреслено прагнення урівноважити звучання фортеп'яно та оркестру переважно шляхом їх почергового зіставлення. Вказано на певну еклектичність образно-стилістичного забарвлення концерту МакДауелла (скерцозність Сен-Санса, умиротвореність Мендельсона, імпазантність Ліста, дієвість Бетховена), зафіксовано схожість деяких гармонічних зворотів з манерою письма Ліста та Вагнера, обґрунтовано спадкоємність мотивної та контрапунктичної роботи МакДауелла по відношенню до настанов його вчителя Й. Раффа. Наголошено, що попри добре відчутні впливи та запозичення цілком конкретних композиційно-драматургічних прийомів, у музиці Першого фортеп'яного концерту МакДауелла вже виразно проступає індивідуальне авторське начало, що дається взнаки в низці піаністичних прийомів, у майстерному поєднанні контрастних образів, у балансуванні між простотою і вишуканістю, пафосом і поетичністю. Розглянутий твір свідчить про безумовний композиторський талант та самостійність мислення майбутнього фундатора американської музики.

**Ключові слова:** музична культура США, творчість Е. МакДауелла, жанрові моделі, інструментальний концерт, європейські традиції.

**Вступ.** Едвард МакДауелл (*Edward MacDowell*) — американський композитор кінця XIX — початку XX століття, якого довгий час вважали основоположником на-

ціональної композиторської школи. Ще за життя він набув широкого визнання в США та Європі, а після смерті в очах публіки та критики став уособленням справжнього американського митця<sup>1</sup>. Тим не менш, попри значну популярність музики МакДауелла<sup>2</sup>, після Першої світової війни інтерес до його постаті поступово згасає, причиною чого стають фактори як внутрішнього, так і зовнішнього плану. Перший з них — незалежна позиція МакДауелла, його небажання приєднуватися до будь-яких груп і наполегливе прагнення йти своїм шляхом. Саме індивідуальність творчого методу композитора, на думку Аарона Копленда, завадила йому стати засновником американської школи: «Така людина як МакДауелл (була тільки одна така), яка мала власну особистість, пізнавану в його музиці, виявилася дуже рідкісною і, здавалося, не вирішувала наших проблем» [Bomberger, 2013, p. 291]. З іншого боку, популярність творів МакДауелла у післявоєнний період зменшувалася через стрімку еволюцію естетичних ідеалів та смаків у США. Дуглас Бомбергер (*Douglas Bomberger*) зазначає: «Коли МакДауелл помер у 1908 році, музичний світ уже змінювався. Протягом десятиріччя почесне місце МакДауелла на попівтрах американських салонних фортепіано зайняли Скотт Джоуплін та Ірвін Берлін; ще через десять років домашні піаніно Америки поступилися своїм почесним місцем консольним радіоприймачам <...> У той час як мідні ритми регтайму та джазу витісняли в будинку ніжні мелодії салонної музики, у концертному залі діяли інші сили. Жорсткий, холодний модернізм, що висміює “сентименти”, витіснив романтизм, що лежить в основі стилю МакДауелла» [Bomberger, 2013, p. 289–290]. У світлі цих тенденцій стає зрозумілим ставлення до МакДауелла молодших сучасників та наступників, які вважали його музику застарілою і використовували як фон, «на якому вимірювалося, як далеко вони просунулися» [Bomberger, 2013, p. 290].

Однак дискусії стосовно місця МакДауелла в історії музичної культури США та ступеня його художніх новацій не спростовують той факт, що саме він є автором першого фортепіанного концерту, створеного композитором-американцем. Концерт ор. 15 був написаний за два тижні навесні 1882 року<sup>3</sup> і надрукований видавництвом

---

<sup>1</sup>М. Саффл і Е. МакЛейн пишуть про міф, який склався навколо імені МакДауелла: «На додаток до того, що він був білим чоловіком, протестантом — не жінкою, не афроамериканцем і ймовірно не католиком ... МакДауелл був симпатичним, зовні скромним, працьовитим і цілком респектабельним. Він одягався консервативно, насолоджувався бейсболом та відкритим повітрям і писав музику про свою власну націю, наповнюючи томи фортепіанних п'єс відсиленнями до Новоанглійської пуританської історії та чарівності сільського життя <...> МакДауелл був найбільш незвичайним створінням Нового Світу кінця XIX століття: художником, який міг зійти за банкіра, але твердо стояв на ногах і змушував музику приносити дохід» [Saffle, McLain, 2019, p. 249].

<sup>2</sup>Прямим свідомством цієї популярності можуть слугувати музичні клуби його імені, кількість яких у середині XX століття сягала 400. Ці клуби проводили концерти, конкурси та лекції, організовували хори, вокальні ансамблі і навіть оркестри, популяризуючи творчість МакДауелла та фінансово підтримуючи Колонію художників в Пітерборо, засновану композитором і його дружиною.

<sup>3</sup>Кумедну історію виникнення цього твору розповідає Лоуренс Гілман (*Lawrence Gilman*) зі слів самого МакДауелла: «Одного разу, коли він безцільно сидів перед своїм піаніно, у його двері постукали і, на його здивування, увійшов його майстер, Рафф, перед яким Макдауелл відчував безмежний трепет. “Честь, — розповідає він, — мене просто приголомшила. Він досить запитливо озирнувся на мою неприбрану кімнату й сказав щось про англійський переклад його ораторії *Welt-Ende* (на жаль, я дізнався, що він хотів, щоб я скопіював це для нього в партитуру; але своєю незрозумілою сором'язливістю він лише натякнув на це, а я, зі свого боку, був повністю й по-ідіотськи приголомшений, щоб уловити його значення); тоді він різко запитав мене, що я написав. Я, ледве усвідомивши,

«Брайткопф і Хертель» (*Breitkopf & Härtel*) у версії для двох фортепіано наприкінці зими 1884-го<sup>1</sup>. Відомо, що перше виконання Концерту, хоча і не публічне, відбулося 18 червня 1882 року. За порадою свого вчителя, Й. Раффа, МакДауелл поїхав до Ф. Ліста у Веймар та у його будинку зіграв разом з Еженом д'Альбером, який випадково знаходився там, свій твір. Надалі концерт неодноразово звучав у США та Європі і, згідно думки Д. Бомбергера, разом із Другим концертом й досі «вважається одним із найважливіших творів у цьому жанрі американського композитора, крім Гершвіна» [Bomberger, 2013, p. 291]<sup>2</sup>.

**Аналіз публікацій.** У музикознавчій літературі Перший фортепіанний концерт МакДауелла (втім як і Другий) висвітлюється не дуже активно, переважно через те, що належить до раннього періоду творчості композитора і поступається за самобутністю більш зрілим його опусам. Так, в монографії Лоуренса Гілмана (*Lawrence Gilman*) [Gilman, 2004], написаній ще за життя композитора і відкоригованій після його смерті, міститься інформація щодо історії виникнення Першого концерту, хоча відсутні будь-які аналітичні спостереження. В монографії Джона Порте (*John F. Porte*) [Porte, 1922] характеризуються усі твори МакДауелла, однак детальність та глибина аналітичного опису ранніх та зрілих опусів значно різняться: якщо, наприклад, «Індіанській сюїті» ор. 48 присвячено 14 сторінок, то концертам — не лише Першому, але й Другому — лише по дві сторінки<sup>3</sup>. У найсучаснішій монографії Дугласа Бомбергера [Bomberger, 2013] Перший концерт МакДауелла отримує досить стислу характеристику, в межах якої, однак, зроблені влучні зауваження щодо впливів віртуозної манери Ф. Ліста та використання мотивної роботи бетховенського зразка. Лаконічний опис Першого концерту наявний і в дослідженні Ніколаса Тава (*Nicholas Tawa*), який називає цей твір «сміливою і привабливою композицією», звертаючи увагу на «конфлікт та конфронтацію між фортепіано та оркестром» у зоні головної партії першої частини [Tawa, 2001, с. 190–191].

Безпосередньо концертам МакДауелла присвячено дві роботи. У дисертації Крістін Кефферстан (*Christine Kefferstan*) [Kefferstan, 1984] докладному аналізу твору передуює обговорення питань, пов'язаних із навчанням МакДауелла в Європі, з впливом на нього тамтешніх вчителів гри на фортепіано, з композиторами та творами, якими він захоплювався. У доповіді Охран Нох (*Ohran Noh*) на конференції Міжнародного Грігівського товариства [Noh, 2007] увагу зосереджено на паралелях між *ля-мінорними* концертами норвежця Гріга та американця МакДауелла — композиторів, які будували свою музичну кар'єру після довгих років навчання у Німеччині, але

---

що я говорю, затинаючись, сказав, що в мене є концерт. Він вийшов на сходовий майданчик і повернувся, сказавши мені принести його йому наступної неділі. У розпачі, не маючи жодного уявлення, як я міг досягти такого завдання, я працював, не покладаючи рук і розвиваючи музику з деяких ідей, на яких я колись планував створити концерт. Настала неділя, а я мав лише першу частину. Я написав йому записку, виправдовуючись жалюгідно, і він відклав це до наступної неділі. Тоді щось сталося, і він відклав ще на два дні; на той час у мене був готовий концерт»» [Gilman].

<sup>1</sup> Повна партитура була надрукована тим самим лейпцизьким видавництвом лише 1911 року.

<sup>2</sup> Роджер Детмер (*Roger Dettmer*) додає до творів, статус яких можна порівняти з концертами МакДауелла, фортепіанні концерти Аарона Копленда та Семюела Барбера [Dettmer].

<sup>3</sup> Пояснення такої нерівності криється у ставленні дослідника до ранніх творів, в тому числі й концертів, як до учнівських, які не можуть повноцінно представляти МакДауелла: «...слід завжди пам'ятати, що двосторінкова п'єса з “Морських п'єс” (тв. 55) або “Ідилій Нової Англії” (тв. 62) або будь-який зрілий твір МакДауелла представляє більшу художню цінність, ніж увесь обговорюваний концерт», — пише Дж. Порте стосовно Першого концерту [Porte, 1922, p. 48].

увійшли до історії як засновники національних композиторських шкіл. Однак в усіх перелічених дослідженнях фортепіанні концерти МакДауелла, в тому числі концерт ор. 15, розглядаються у контексті художньої еволюції автора, в той час як важливим є також їх значення як відправної точки історії американського гілки концертного жанру.

**Мета статті** — виявити жанрові моделі, за якими створювався Перший концерт Едварда МакДауелла, та позначити намічені композитором перспективи подальшого розвитку американського фортепіанного концерту.

**Наукова новизна.** Фортепіанний концерт ор. 15 Мак-Дауелла вперше проаналізовано в аспекті впливів на молодого композитора європейських попередників і сучасників, що обумовлені фактами його біографії та віддзеркалюються у трактуванні жанру.

**Методологічне підґрунтя дослідження** складають наступні методи: біографічний (для з'ясування обставин життя та навчання МакДауелла у європейський період), компаративний (для виявлення спадкоємності розглянутого Концерту по відношенню до попередніх зразків жанру), а також структурно-функціональний, жанрово-стильовий та інтонаційно-драматургічний методи (для всебічного аналізу твору).

#### **Результати дослідження.**

У концертах Едварда МакДауелла, незважаючи на те, що по факту вони є першими зразками американського фортепіанного концерту, немає нічого «американського». Інтерес композитора до національної тематики та музики корінних народів США проявився значно пізніше, ніж були написані обидва концерти: його перший і найвідоміший «індіанський» твір — Друга сюїта для оркестру ор. 48<sup>1</sup> — датований 1896 роком<sup>2</sup>. Надалі композитор використовуватиме фольклорні наспіви у творах не лише національного спрямування (таких як п'єси «З індіанської хатинки» ор. 51 чи «Індіанська ідилія» ор. 62), але й у сонатах, «Морських п'єсах» ор. 55, «Казках біля каміна» ор. 61. При цьому, як вказує Ф. Бранкалеоне, МакДауелл зазвичай брав лише ті теми і мотиви, що були сумісними з його композиційною технікою, і використовував їх так, як він би використовував власний музичний матеріал. З цієї причини багато мотивних посилок у його творах тривалий час залишалися невідомими, що, своєю чергою, свідчить про те, що «МакДауелл увібрав і переформулював матеріал у дійсне особисте висловлення і мистецтво» [Brancaleone, 1989, p. 363].

Однак навіть після звернення до індіанського матеріалу МакДауелл не вважав цитування народних мелодій запорукою створення національної музики. Ф. Бранкалеоне наводить слова, сказані МакДауеллом у розмові з Хемліном Гарландом<sup>3</sup>: «Я не вірю, що можна “підняти” тему навахо, перетворити її на якусь музичну

---

1 В основу сюїти покладено справжні народні мелодії, запозичені з дисертації Теодора Бейкера «Про музику північноамериканських індіанців» (*Über die Musik der nordamerikanischen Wilden*), захищеної 1882 року у Лейпцизькому університеті.

2 Френсіс Бранкалеоне (Francis Brancaleone), посилаючись на дисертацію Марджері Лавенс, доводить, що зацікавлення МакДауелла американською темою проявилось раніше та вказує на зроблені композитором у 1887 році начерки симфонічної поеми «Гайявата і Міннехаха» за мотивами поеми Генрі Лонгфелло [Brancaleone, 1989].

3 Хемлін Гарланд (Hamlin Garland) — американський письменник і поет, відомий своїми творами про фермерів Середнього Заходу США. Деякий час він жив у Бостоні, але познайомився з МакДауеллом у 1894 році під час візиту композитора в Чикаго, коли останній висловив зацікавленість у зустрічі з письменником, чиею книгою «Ідоли, що руйнуються» захоплювався. Після переїзду МакДауелла до Нью-Йорк вони стали спілкуватися частіше.



композицію і назвати це американською музикою. Наша проблема не така вже й проста» [Brancaleone, 1989, p. 359]. Д. Бомбергер наполягає на тому, що МакДауелла взагалі не приваблював «фольклорний націоналізм», він прагнув створювати музику в інтернаціональному стилі, хотів, щоб його судили як особистість, а не як представника свого народу [Bomberger, 2013, p. 183–184] — невипадково МакДауелл завжди негативно ставився до так званих «американських композиторських концертів». У листі до Карла Лахмуда від 22.12.1887 року він написав: «"американські" концерти наводять на думку, що люди хочуть, щоб американська музика стояла сама по собі і мала свій власний стандарт критики, все, чого бажає і чого потребує американське мистецтво, це справедлива критика, якій слід піддавати твори інших націй» [Bomberger, 2013, p. 118]. Тож, «європейське» звучання фортепіанних концертів МакДауелла обумовлене не тільки надмірною залежністю молодого автора від традиції, але й свідомою позицією людини, яка завжди надаватиме перевагу власному баченню і слідуватиме своїм принципам<sup>1</sup>.

Які ж саме європейські традиції визначають підхід молодого композитора до концертного жанру, які конкретні моделі слугують йому орієнтиром в роботі? Ці питання є суттєвими для виявлення витоків американського концерту.

У музикознавчій літературі постійно підкреслюються впливи на музику молодого МакДауелла європейських композиторів, особливо романтиків. Дослідники вказують імена Ф. Ліста, Р. Вагнера, Е. Гріга, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, К. Сен-Санса, А. Дворжака, А. Рубінштейна. Так, у монографії Л. Гілмана є окремий розділ, присвячений ставленню МакДауелла до тих або інших музикантів. Спираючись на письмові чи усні висловлювання самого композитора, автор пише: «Його уподобання в музиці визначалися незалежністю, яка характеризувала його інтелектуальні судження. Із сучасників він обожнював Вагнера; безмежно захоплювався Лістом, хоча й бачив у ньому шоумена, простого жонглера; був сильно зворушений Чайковським; Брамс, як правило, не приносив йому задоволення ... Від Гріга він був у захваті» [Gilman]. Д. Бомбергер акцентує увагу на захопленні МакДауелла музикою Ліста і Вагнера, підкреслюючи прихильність молодого американця до прогресивного крила романтизму, представленого творчістю цих митців. «Класична ясність і витонченість були йому менш важливі, ніж пристрасть, вогонь і колорит», — зауважує дослідник [Bomberger, 2013, p. 130]. У доповіді О. Ноу відзначено вплив на творчість МакДауелла Роберта Шумана, хоча, на думку музикознавиці, здійснюється цей вплив опосередковано — через творчість Едварда Гріга. Знахідки ж норвезького майстра відбиваються в музиці МакДауелла у двох напрямках: «по-перше, прийняттям європейського романтизму, особливо німецького; по-друге, ідентичністю власного націоналізму» [Noh, 2007].

Спробуємо знайти підтвердження згаданих, а можливо й інших впливів на молодого МакДауелла — спочатку у фактах його біографії, а потім шляхом аналізу фортепіанного концерту.

Як відомо, Едвард МакДауелл покинув рідну домівку у 15 років, поїхавши отримувати європейську музичну освіту — спочатку у Францію, потім — в Німеччину. Д. Бомбергер пише: «Європейське навчання змінило його життя.

---

<sup>1</sup> Наведемо лише два приклади вчинків МакДауелла, що характеризують зазначену рису його характеру: у 18 років він пішов із Паризької консерваторії на знак солідарності з другом, якого несправедливо відрахували, а у 43 роки полишив посаду професора в Колумбійському університеті через незгоду з адміністрацією стосовно напрямку розвитку департаменту музики.

Впродовж наступних дванадцяти років він повністю поринув у європейський спосіб життя, і музичні настанови, прищеплені його європейськими вчителями, становитимуть основу його естетичних поглядів протягом усього життя» [Bomberger, 2013, р. 23]. Вчителями МакДауелла у Паризькій консерваторії, де він перебував два роки, були Антуан-Франсуа Мармонтель (клас фортепіано) та Огюстен Савар (клас теорії музики). У Штутгартську консерваторію він поїхав восени 1878 року з метою навчатися гри на фортепіано у Зігмунда Леберта, однак, розчарований, покинув її через місяць. Наступною зупинкою у європейській подорожі юного американця став Вісбаден, куди він потрапив задля зустрічі з Карлом Хейманном — одним із найкращих піаністів того часу. В очікуванні початку занять з Хейманном<sup>1</sup> МакДауелл впродовж кількох місяців брав уроки у Луї Елерта — піаніста і композитора, випускника Лейпцизької консерваторії, учня Ф. Мендельсона і Р. Шумана. Нарешті, в травні 1879 року МакДауелл опинився у Франкфурті, де почав навчатися не тільки по класу фортепіано у К. Хейманна, але й, за пропозицією тодішнього директора Й. Раффа, по класу композиції.

Протягом трьох семестрів навчання в Носх-консерваторії МакДауелл мав уроки з композиції та оркестровки у Йоахіма Раффа (Joachim Raff), а потім ще два роки займався з ним у приватний спосіб. Саме відносини з Раффом виявилися визначальними у подальшій кар'єрі МакДауелла. Л. Гілман підкреслює роль Раффа в остаточному виборі майбутнім композитором подальшої кар'єри: «Коли він вперше приїхав до Парижа і впродовж наступних років у Німеччині, ані він, ані його сім'я не думали серйозно про композицію; очевидний талант до гри на фортепіано постійно затьмарював його творчі здібності та створював враження неминучості кар'єри віртуоза. Як він писав через роки: “З раннього дитинства я засвоїв, що маю стати піаністом, і кожну мить, проведену в “писанині”, здавалося, було вкрадено у більш законної роботи фортепіанної практики”. Це Рафф — Рафф, який одного разу сказав йому “Твоя музика гратиметься, коли моя забудеться”, — відкрив йому очі» [Gilman].

В молодості Рафф, достатньо відомий німецько-швейцарський композитор<sup>2</sup>, тісно співпрацював з Лістом: спочатку гастролював з ним Німеччиною, а у 1850–1853 роках був його асистентом у Веймарі, допомагаючи з оркестровкою творів, перекладами та виконуючи секретарські обов'язки. Тоді ж він приєднався до веймарської школи музики, а у 1854 році в журналі «Neue Zeitschrift für Musik» опублікував відому роботу «Вагнерівська проблема». Разом з тим, як вказує Д. Бомбергер, «схильність до суперечок утримувала Раффа на відстані витягнутої руки від школи Ліста/Вагнера. Його власні твори прагнули знайти золоту середину між прогресивною естетичною орієнтацією табору Ліста і консервативною орієнтацією Брамса та його послідовників» [Bomberger, 2013, р. 48]. Саме таким, поміркованим за стилістикою і трактуванням жанру, слід вважати фортепіанний концерт *до мінор* ор. 185, який відразу після прем'єри у 1873 році був підхоплений віртуозами і широко виконувався в різних європейських містах.

<sup>1</sup> К. Хейман планував обійняти нову посаду викладача гри на фортепіано у консерваторії Хоха (*Dr. Hoch's Konservatorium*) у Франкфурті.

<sup>2</sup> З численних творів Й. Раффа слід виокремити одинадцять симфоній, оркестрові сюїти й увертюри, концерти для фортепіано, для скрипки та для віолончелі, різноманітні камерно-інструментальні ансамблі, фортепіанні, хорові та камерно-вокальні твори, а також шість опер.

Й. Рафф познайомив МакДауелла з Ференцем Лістом, коли той приїхав до Франкфурта відвідати старого друга: 9 червня 1879 року американський студент грав перед видатним угорцем уривки з транскрипції його симфонічної поеми «Тас-со», а роком пізніше, за аналогічних обставин, виконав «Угорську рапсодію» № 14 та дві частини з «Угорської коронаційної меси» у перекладенні для скрипки і фортепіано<sup>1</sup>. Наступна зустріч відбулася в червні 1882 року у Веймарі, куди МакДауелл поїхав спеціально, щоб показати маестро свій Перший фортепіанний концерт. Ліст підтримав молодого американця і запросив його виступити на щорічному з'їзді «Загальної німецької музичної асоціації» (Allgemeiner Deutscher Musik-Verein)<sup>2</sup> в Цюріху, а потім допоміг надрукувати ноти двох фортепіанних сюїт у видавництві «Брайткопф і Хертель».

Говорячи про європейських композиторів, з ким ще безпосередньо спілкувався МакДауелл<sup>3</sup>, слід назвати Едварда Гріга, однак це спілкування розпочалося вже в американський період його життя. 10 жовтня 1899 року МакДауелл написав норвезькому композитору листа, в якому попросив дозволу присвятити йому свою Третю фортепіанну сонату. З рядків цього листа можна зрозуміти, що його автор давно знайомий з музикою норвезького майстра (що не дивно, враховуючи популярність грігівських творів в Європі і, зокрема, в Німеччині, починаючи з 1870-х років): «Ваша музика ближче до мого серця, ніж я можу сказати. Я багато присвятив Вам у своїх думках, і це буде привід для того, щоб надіслати Вам частину своєї музики. Якщо я не отримаю Вашого дозволу на присвяту, я принаймні розповім Вам про свою любов і відданість Ед. Грігу» [Vomberger, 2013, p. 229].

Уявлення про коло художніх орієнтирів МакДауелла у період перебування в Європі може дати його репертуар як піаніста. З монографії Д. Бомбергера дізнаємося про твори, які він грав у навчальних класах і публічних концертах. Так, у Паризькій консерваторії це Концерт К. Райнеке, соната Р. Шумана оп. 22, соната К. Вебера, в консерваторії Хоха — «Колискова» Ф. Шопена, сюїта для скрипки і фортепіано К. Гольдмарка, фортепіанний квінтет Р. Шумана оп. 44, Концерт № 2 К. Сен-Санса, вже згадані вище твори Ф. Ліста. Та й пізніше, у США, програми його концертів зазвичай складалися з двох частин: перша була присвячена класико-романтичній музиці, друга — власним творам, причому найчастіше у першій половині звучали твори Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Е. Гріга [Gilman]. Додамо до наведеного переліку імена композиторів, кому МакДауелл присвятив свої ранні твори: Ф. Ліст (Перший фортепіанний концерт оп. 15) і К. Сен-Санс (Друга сучасна сюїта для фортепіано оп. 14). Прізвище

<sup>1</sup> Партію скрипки виконав викладач Нох-консерваторії Фріц Бассерман.

<sup>2</sup> Allgemeiner Deutscher Musik-Verein (скорочено — ADMV) було засноване Ф. Лістом у 1861 році як товариство, що мало на меті просування «новонімецьких» ідеалів шляхом виконання творів однодумців на фестивалях у різних країнах. Едвард МакДауелл приєднався до ADMV взимку 1881 року.

<sup>3</sup> У Паризькій консерваторії МакДауелл вчився одночасно з К. Дебюссі, причому обидва вони належали до класу А. Мармонтеля. Але про творчі впливи тоді не йшлося, хоча у пізніх фортепіанних п'єсах МакДауелла дослідники відзначають риси імпресіоністичності. Також двічі МакДауелл перетинався з К. Сен-Сансом: на конкурсі в Паризькій консерваторії, де той був членом журі, та на з'їзді ADMV у Цюріху, де Сен-Санс привітав МакДауелла після успішного виступу. Опосередкований зв'язок наявний і з Р. Шуманом: за часів перебування американця у Франкфуртській консерваторії там викладала Клара Шуман.

Ф. Ліста знаходимо й серед авторів творів, перекладення або редакції яких належать МакДауеллу.

Тож, можна сказати, що в ранній період життя МакДауелл глибоко занурився в європейську культуру, слухав, грав і аналізував твори, різноманітні за національним походженням та естетико-стильовим спрямуванням. Щодо першого параметру, то німецька традиція, безсумнівно, була переважною, однак і зв'язок з французькою музикою також наявний, про що свідчить, наприклад, авторська характеристика п'єс ор. 19 як «французьких» [Bomberger, 2013, p. 87]. Другий параметр також демонструє широкий спектр інтересів, хоча беззаперечною видається схильність до ідеалів прогресивної на той час новонімецької школи.

Перейдемо тепер до аналізу Першого фортепіанного концерту, звертаючи увагу не лише на образні та стильові витоки цієї музики, але й на жанрові моделі, що слугують орієнтиром в роботі МакДауелла.

**Концерт № 1 для фортепіано з оркестром ор. 15, ля мінор** має типову для класичних та ранньоромантичних зразків жанру тричастинну будову зі швидкими крайніми та повільною середньою частинами.

Перша частина *Maestoso* — *Allegro con fuoco* — написана у концертно-сонатній формі з характерними для неї оркестровими тутті між композиційними розділами та каденцією соліста, розташованою між репризою і кодою. Помітною особливістю цієї форми у МакДауелла є наявність вступної фортепіанної каденції (*Maestoso*), що виконує подвійну функцію: презентує слухачеві соліста та слугує інтонаційним джерелом подальшого розвитку усієї частини. Експозиція (*Allegro con fuoco*) містить дві теми. Тема головної партії є похідною від вступного матеріалу, її енергійний характер визначається висхідними квартовими ходами та ямбічним ритмом. Побічна тема втілює ліричний образ: наспівні фрази широкого дихання розвиваються переважно секвенційно, а фігураційні хвилі супроводу нагадують шопенівську фактуру. Розробка — значна за обсягом, тут здійснюється досить інтенсивний розвиток обох експозиційних тем, пов'язаний в тому числі з їх образною трансформацією: героїчна головна тема ліризується завдяки фактурному «пом'якшенню», а побічна, навпаки, набуває драматичності та потужності через тембр мідних інструментів, динаміку *ff* та артикуляцію *marcatissimo*. Короткий епізод скерцозного плану, що викликає асоціації з ельфійськими образами Ф. Мендельсона, підводить до репризи. Реприза — доволі лаконічна, адже основні теми викладаються одночасно: головна — в оркестровій партії, побічна — у фортепіанній. Сольна каденція, що розпочинається відразу після цього, побудована на матеріалі побічної теми, однак наприкінці з'являється акордова фраза із фортепіанного вступу (ремарка *risoluto*), повертаючи розвиток до коди, у якій остаточно стверджується енергійний мотив головної партії.

Друга частина — *Andante tranquillo* — являє собою ліричне інтермецо, що контрастує крайнім частинам за багатьма параметрами. Воно значно скромніше за своїми масштабами, ніж крайні частини, не містить контрастів (адже базується лише на одній темі), протиставляється першій та фіналу за ладовим нахилом (мажор) та метром (розмір  $\frac{3}{4}$ ). Форма *Andante tranquillo* поєднує ознаки варіаційності та тричастинності. Варіаційний розвиток здійснюється темброво-фактурними засобами, що регулюються взаємодією оркестру і соліста. Тональний контраст виступає фактором, що вибудовує форму другого плану: оркестрова тема та три її варіювані повторення проводяться в тональності Мі мажор, наступні дві варіації стверджують До мажор і остання повертає рух до основної тональності.

Межі тричастинної форми маркуються оркестровими тутті: початкове викладення теми, скорочене п'яте проведення на початку середнього розділу, зв'язка на новому матеріалі між серединою і репризою. Лірика *Andante tranquillo* інакша, ніж у першій частині — умиротворена, споглядальна, мрійлива. Джеймс Лайонс вважає, що тут міститься «натяк на напіввтонований ландшафт, який повинен стати його [МакДауелла — О. А.] візитівкою» [Lyons, 1953.]. Основна тема заокругленим мелодичним малюнком та неспішним розгортанням нагадує «Пісні без слів» Мендельсона або навіть *Lied* Брамса, хоча деякі гармонічні звороти й енгармонічні модуляції на межах композиційних розділів свідчать про захоплення МакДауелла музикою Ліста та Вагнера. Дещо вибиваються із загального звучання тривожні пунктирні мотиви наприкінці теми та несподіване драматичне загострення в середньому розділі (т. 5 після *reh. C*), але пояснення цих «проривів», можливо, криється у побоюванні композитора-початківця занадто довго залишатися в рамках одного образу.

Третя частина — *Presto* — написана у формі п'ятичастинного рондо. Викладенню рефрену передуює вступ, побудований на зіставленні тремоло литавр і пасажів фортепіано — саме він слугує головним аргументом у виявленні схожості між *ля-мінорними* концертами Гріга та МакДауелла<sup>1</sup>. Однак у МакДауелла зіставлення литавр і фортепіано, завдяки триразовому повторенню, набуває ознак суто концертного діалогу між партнерами, до того ж, суттєво відрізняється інтонаційний малюнок фортепіанних пасажів у порівнюваних епізодах. Набагато більше спільного виявляється між основними темами фіналів двох концертів: стрімкий темп, дводольний метр, пружна танцювальна ритміка з акцентуванням сильних долей такту, скупий акомпанемент в умовно «народному» дусі. Однак якщо прообразом грігівської теми, за думкою дослідників, є грубуватий норвезький халлінг, то у МакДауелла звучання вирізняється легкістю і скерцозністю, що змушує пригадати, скоріше, аналогічні образи Сен-Санса (зокрема у другій частині та у фіналі його фортепіанного концерту № 2).

Перший епізод трохи заспокоює рух, наспівність тут доповнюється маршовістю. Другий епізод має урочистий характер: квартові кличі духових, що пронизують звучання, не лише наслідують німецьким романтикам, але й передвіщають героїчні мотиви симфоній А. Дворжака. Квартовий мотив стає перехідною ланкою до головної теми першої частини концерту: повертаючись, вона набуває пасторального відтінку, не в останню чергу завдяки тембрам дерев'яних духових інструментів. Загалом МакДауелл демонструє успішне опанування методу мотивної роботи, характерної для Ліста і успадкованої останнім від Бетховена. Це доводиться не лише перетворенням теми другого епізоду фінального рондо на тему головної партії першої частини, але й інкрустацією мотивів останньої в тему першого епізоду, що також повертається в рамках згаданого розділу форми (*reh. P*). Третє проведення рефрену (втім, як і друге) ніби виливається з попереднього розвитку, динамізує рух і сприяє подоланню класичних обрисів рондо.

Розглядаючи особливості трактування концертного жанру, важливо висвітлити такі питання як співвідношення інструментальних партій та способи солювання. Щодо першого, то МакДауелл прагне урівноважити звучання фортепіано і оркестру — переважно шляхом почергового зіставлення їх звучання. У першій ча-

<sup>1</sup> О. Ноу, порівнюючи початок першої частини концерту Гріга та фінал концерту МакДауелла, зауважує: «важко розрізнити дві частини, лише слухаючи ефект литавр» [Noh, 2007, p. 12].

стині це робиться послідовно, причому передача тембрового лідерства супроводжується, як правило, тематичними змінами. Більше того, тут можна говорити про диференціацію тематизму на оркестровий та сольний, адже тема головної партії майже завжди проводиться в оркестрі, а побічної — в сольній партії<sup>1</sup>. В другій частині, враховуючи її однотемність, баланс оркестрового і фортепіанного звучання досягається не почерговою боротьбою за лідерство, а єдністю та взаємодоповненням партій. Цю особливість відзначає і Д. Бомбергер, коли пише, що фортепіано відіграє тут в першу чергу колористичну роль [Bomberger, 2013, p. 66]. У фіналі суто оркестрових епізодів налічується усього чотири: три з них — проведення теми рефрену оркестром після експонування у фортепіанній партії, один — вступ до першого епізоду. Однак при одночасному звучанні оркестру та соліста один з партнерів завжди домінує, частіше — соліст. Окремо слід сказати про діалоги як такі, тобто чергування різномібрних реплік на синтаксичному рівні. Вони є в кожній з частин циклу. Так, на початку розробки першої частини спостерігаються два діалоги: перший — диктумного типу<sup>2</sup>, де мотиву головної теми відповідають спадні октавні пасажі фортепіано (reh. E), другий — модусного типу, з перегуками на висхідних гамоподібних мотивах (т. 5 перед reh. F). В середньому розділі *Andante tranquillo* діалог побудований на зіставленні пунктирного оркестрового мотиву та злітаючих фортепіанних пасажів, а в другому епізоді фіналу — на емоційному перефарбуванні титульної теми концерту при її передачі від однієї групи оркестру до іншої. Тож, жанроутворювальний принцип діалогу в Концерті МакДауелла реалізується активно і послідовно, хоча поки частіше у горизонтальному вимірі, ніж у вертикальному.

Фортепіано в Першому концерті МакДауелла трактується як віртуозний інструмент, здатний конкурувати з потужним різнобарвним оркестром. У сольній партії відчувається, насамперед, вплив лістівського піанізму, що проявляється у широкому використанні крупної техніки — октавної і акордової, — яка застосовується і для викладення тем, і у пасажах, і у мелізматичних фігурах (тремоло та трелі). Від угорського майстра йде і прагнення до розширення регістрових горизонтів інструмента, до повноти звучання, як от, наприклад, у вступній каденції першої частини, де композитору знадобилося три нотні рядки для фіксації насиченої акордової фактури у майже шестиоктавному діапазоні. Загалом, гами, арпеджіо, мелодичні та гармонічні фігурації слугують у МакДауелла, як і у Ліста, засобом охоплення усього звукового поля фортепіано. Разом з тим, у Концерті можна знайти епізоди, що відсилають до інших фактурних моделей, однак також романтичних: ноктюрнові фігурації в акомпанементі, шопенівські мелодичні мікрокаденції, що випливають з тривалої трелі, шуманівське приховування мелодичної лінії у фігураційній тканині тощо. Схильність до тих чи інших технічних прийомів певною мірою може бути обумовлена і виконавською манерою самого автора. Зокрема, безупинний рух шістнадцяток в темпі *Presto* в рефрені третьої частини віддзеркалює властиву МакДауеллу швидкість пальців, яка була його візитівкою як піаніста. Л. Гілман зі слів Т. Каррієра (*T. P. Currier*), друга та учня МакДауелла, пише про його гру наступне: «Насправді

<sup>1</sup> Виключенням є два розділи розробки, де головна тема викладається фортепіано (reh. H), а побічна — оркестром (reh. I), однак в обох випадках має місце образне переосмислення тем: ліризація головної та драматизація побічної.

<sup>2</sup> Обґрунтування розподілу «діалогів» на диктумні та модусні запропоновано в дисертації О. Г. Антонової [Антонова, 1989].

йому було легше грати швидко, ніж повільно. Одним із його постійних страхів було те, що під час виконання його пальці втечуть разом із ним. І багато годин було витрачено на спроби приборкати цю ганебну схильність. Ця надзвичайна швидкість, набута в Паризькій консерваторії та від його друга і вчителя Карла Хейманна з Франкфурта, незмінно дивувала його слухачів і завжди був однією з головних сенсацій на його концертах» [Gilman].

**Висновки.** Аналіз Першого фортепіанного концерту МакДауелла дав змогу виявити образно-стильові витоки цієї музики, а також жанрові моделі, на які спирається композитор. Маємо тут ті самі прізвища, що фігурували в біографії МакДауелла, хоча впливи проявляються на різних рівнях та різною мірою. Так, у традиційній будові тричастинного циклу складно вказати конкретне джерело, хоча скромне за масштабами *Andante tranquillo* нагадує *Intermezzo* шуманівського концерту, а танцювальне *Presto* на 2/4 — фінал концерту Гріга. Образно-стилістичне забарвлення концерту доволі еkleктичне: тут відчутні паралелі зі скерцозністю Сен-Санса (рефрен III ч.), умиротвореною лірикою «пісень без слів» Мендельсона (II ч.), імпазантними образами Ліста (вступ I ч.), дієвими мотивами бетховенського зразку на кшталт тих, що пронизують концерт Раффа (головна партія I ч.). Деякі гармонічні звороти вказують на беззаперечні впливи Ліста і Вагнера (побічна партія I ч., основна тема II ч.), а окремі темброві прийоми апелюють до Гріга (вступ III ч.). Сольна партія несе в собі відбиток лістівського піанізму з властивим йому пануванням крупної техніки, фактурною насиченістю звучання, граничним розширенням діапазону інструмента, хоча деякі прийоми, зокрема, наявність у крайніх частинах і особливо у фіналі епізодів в дусі *perpetuum mobile*, обумовлена виконавськими інтенціями самого автора. Щодо співвідношення фортепіано й оркестру, то прагнення урівноважити їхнє звучання реалізується поки що переважно шляхом почергового зіставлення. Послідовне застосування цього прийому обумовлене наслідуванням досвіду вчителя — Йоахіма Раффа, впливами якого обумовлена також прискіплива увага до мотивної роботи і звернення до контрапункту.

Отже, створюючи Перший фортепіанний концерт, Едвард МакДауелл міцно спирався на розвинену європейську традицію трактування жанру, опановану ним у теоретичних класах та у виконавській практиці. Однак, попри добре відчутні стилістичні впливи і запозичення цілком конкретних композиційно-драматургічних прийомів, у музиці цього твору вже виразно проступає індивідуальне авторське начало, що дається взнаки в низці піаністичних прийомів, у майстерному поєднанні контрастних образів, балансуванні між простотою і вишуканістю, пафосом і поетичністю. Все це свідчить про безумовний композиторський талант та самостійність мислення майбутнього фундатора американської музики.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонова О. Г. Жанрові ознаки інструментального концерту та їх втілення у передкласичний період : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 — Музичне мистецтво / Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1989. 19 с.
2. Bomberger E. D. MacDowell. New York : Oxford University Press, 2013. 349 p.
3. Brancalone F. Edward MacDowell and Indian Motives. *American Music*. 1989. Vol. 7, No. 4. P. 359–381. URL: <https://www.jstor.org/stable/3051911?read-now=1&refreqid=excelsior%3A7a7693efdd08ef12071318b8f181e995&seq=1> (дата звернення: 15.07.2022).

4. Dettmer R. Edward MacDowell — Piano Concerto No. 2 in D minor, Op. 23 : [Annotation/Note to] Naxos recording; Stephen Prutsman, piano and the National Symphony Orchestra of Ireland conducted by Arthur Fagen. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=BOh\\_Scht\\_9M&t=321s](https://www.youtube.com/watch?v=BOh_Scht_9M&t=321s) (дата звернення: 22.10.2022).

5. Gilman L. Edward MacDowell (E-text prepared by David Newman and the Project Gutenberg Online Distributed Proofreading Team). URL: <https://gutenberg.org/files/14109/14109-h/14109-h.htm> (дата звернення: 05.01.2023).

6. Kefferstan Ch. B. The Piano Concertos of Edward MacDowell. DMA thesis. University of Cincinnati, 1984. 146 p.

7. Lyons J. Program notes. New York : Westminster, 1953. URL: <https://ia800904.us.archive.org/0/items/concertono1forpi00macd/concertono1forpi00macd.pdf> (дата звернення: 07.08.2022).

8. Noh O. Edvard Grieg's Influence on American Music: The Case of the Piano Concertos in A-Minor from the Pen of Edvard Grieg and Edward MacDowell : Paper presented at The International Edvard Grieg Society Conference in Bergen, Norway, 30 May 2007. URL: <http://griegsociety.com/wp-content/uploads/2015/09/Ohran-Noh-paper-2007.pdf> (дата звернення: 08.07.2022).

9. Page E. F. Edward MacDowell his works and ideals. New-York, 1910. 93 p. URL: <https://archive.org/details/edwardmacdowellh00page/page/n11/mode/2up?view=theater> (дата звернення: 12.09.2022).

10. Porte J. F. A great American tone poet: His life and music. London : Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd. 1922. 180 p.

11. Saffle M., McLain E. Edward MacDowell's letters to Templeton Strong in the library of congress. *Fontes Artis Musicae*. Vol. 66, No. 3 (July–September 2019). P. 239–251.

12. Scherer B. L. A history of American classical music. Hong Kong : Naxos Books, 2007. 237 p.

13. Tawa N. From Psalm to Symphony: A History of Music in New England. Boston : Northeastern University Press, 2001. 466 p.

#### REFERENCES

1. Antonova, O. G. (1989). Zhanrovi oznaky instrumentalnoho kontsertu ta yikh vtilennia u peredklasychnyi period [Genre features of the instrumental concerto and their implementation in the pre-classical period]: The Author's dissertation abstract for gaining the degree of Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Kyiv P. I. Tchaikovsky State Conservatory. Kyiv, 19 p. [in Ukrainian].

2. Bomberger, E. D. (2013). MacDowell. New York : Oxford University Press, 349 p. [in English].

3. Brancaleone, F. (1989). Edward MacDowell and Indian Motives. In: *American Music*. 1989. Vol. 7, No. 4. P. 359–381. URL: <https://www.jstor.org/stable/3051911?read-now=1&refreqid=excelsior%3A7a7693efdd08ef12071318b8f181e995&seq=1> (accessed: 15.07.2022) [in English].

4. Dettmer, R. (2000). Edward MacDowell — Piano Concerto No. 2 in D minor, Op. 23 : [Annotation/Note to] Naxos recording; Stephen Prutsman, piano and the National Symphony Orchestra of Ireland conducted by Arthur Fagen. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=BOh\\_Scht\\_9M&t=321s](https://www.youtube.com/watch?v=BOh_Scht_9M&t=321s) (accessed: 22.10.2022) [in English].



5. Gilman, L. (2004). Edward MacDowell (E-text prepared by David Newman and the Project Gutenberg Online Distributed Proofreading Team). URL : <https://gutenberg.org/files/14109/14109-h/14109-h.htm> (accessed: 05.01.2023) [in English].
6. Kefferstan, Ch. B. (1984). The Piano Concertos of Edward MacDowell. DMA thesis. University of Cincinnati, 146 p. [in English].
7. Lyons, J. (1953). Program notes. New York : Westminster. URL : <https://ia800904.us.archive.org/0/items/concertono1forpi00mad/concertono1forpi00mac.pdf> (accessed: 07.08.2022) [in English].
8. Noh, O. (2007). Edvard Grieg's Influence on American Music: The Case of the Piano Concertos in A-Minor from the Pen of Edvard Grieg and Edward MacDowell : Paper presented at The International Edvard Grieg Society Conference in Bergen, Norway. URL : <http://griegsociety.com/wp-content/uploads/2015/09/Ohran-Noh-paper-2007.pdf> (accessed: 08.07.2022) [in English].
9. Page, E. F. (1910). Edward MacDowell his works and ideals. New-York, 93 p. URL : <https://archive.org/details/edwardmacdowellh00page/page/n11/mode/2up?view=theater> (accessed: 12.09.2022) [in English].
10. Porte, J. F. (1922). A great American tone poet: His life and music. London : Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd, 180 p. [in English].
11. Saffle M., McLain E. (2019). Edward MacDowell's letters to Templeton Strong in the library of congress. In: *Fontes Artis Musicae*. Vol. 66, No. 3, pp. 239–251 [in English].
12. Scherer, B. L. (2007). A history of American classical music. Hong Kong : Naxos Books, 237 p. [in English].
13. Tawa, N. (2001). From Psalm to Symphony: A History of Music in New England. Boston : Northeastern University Press, 466 p.

## **OLENA ANTONOVA**

**Antonova, Olena** — Doctor of Philosophy in Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of the World Music History at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6253-8138>

[antonova.elenagr@gmail.com](mailto:antonova.elenagr@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276573>

### **EDWARD MACDOWELL'S FIRST PIANO CONCERTO: AT THE ORIGINS OF AMERICAN GENRE HISTORY**

**The relevance of the study.** It consists in considering the concerto in A minor op. 15 by Edward MacDowell not only in the context of the author's artistic evolution, but also as the beginning of the history of the American branch of the genre. Written in 1882, it became the composer's first large-scale work and, at the same time, the first piano concerto composed by an American.

**The main objective of the study** is to identify the genre models by which MacDowell created his First Concerto, and to mark the composer's intended prospects for the further development of the American piano concerto.

**The methodology** includes biographical (to find out the circumstances of MacDowell's life and education in the European period), comparative (to reveal the continuity of the concert in question in relation to previous samples of the genre), as well as structural-functional, genre-stylistic and intonational-dramatic methods (for a comprehensive analysis of the work).

**Results and conclusions.** It is emphasized that MacDowell's First piano concert was influenced by the European traditions learned by the young composer during his years in France and Germany. The vicissitudes of MacDowell's education are traced in detail, the names of his teachers and musicians with whom he communicated directly and whose work he admired are indicated, and his repertoire as a pianist is given. The compositional and thematic organization of the First piano concert is analyzed, attention is focused on the figurative and stylistic origins of this music, on the genre models that served as a reference point in MacDowell's work. The ratio of instrumental parts and methods of soloing are highlighted separately. It is concluded that when writing the concert, the novice composer strongly relied on the developed European tradition of interpretation of the genre. In particular, the investigation noted the parallels in the structure of the cycle with the Schumann's and Grieg's concertos, revealed the influence of Liszt's pianism on the features of the solo part, and emphasized the striving to balance the sound of the piano and the orchestra, mainly through their alternate juxtaposition. A certain eclecticism of the figurative and stylistic coloring of MacDowell's concerto is indicated (Saint-Saëns's scherzo traits, Mendelssohn's peacefulness, Liszt's imposingness, Beethoven's effectiveness), the similarity of some harmonic turns with Liszt's and Wagner's writing styles is noted, the continuity of MacDowell's motivic and contrapuntal work in relation to the instructions from his teacher Raff is substantiated. These findings highlight that, despite the well-perceived influences and the borrowing of quite specific compositional and dramaturgical techniques, the music of MacDowell's First piano concerto already clearly shows an individual authorial principle, which manifests itself in a number of pianistic techniques, in a masterful combination of contrasting images, in the balancing between simplicity and sophistication, pathos and poetics. The considered work testifies to the unconditional composer's talent and independent thinking of the future founder of American music.

**Keywords:** musical culture of the USA, E. McDowell's creativity, genre models, instrumental concert, European traditions.

УДК 780.614.131:78.03](84)(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276574>

**ФІЛАТОВА Т. В.**

**Філатова Тетяна Володимирівна** — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>

[filatova.tanya@gmail.com](mailto:filatova.tanya@gmail.com)

© Філатова Т. В., 2023

## **БОЛІВІЙСЬКА «МУЗИКА ВІТРУ» В ГІТАРНІЙ ТВОРЧОСТІ: АСПЕКТИ ХУДОЖНЬОГО ВТІЛЕННЯ**

Розглянуто болівійську гітарну музику як вагому складову сучасного південноамериканського репертуару. На прикладі творів відомих композиторів та виконавців Альфредо Домінгеса, Фернандо Ардуса, Хільберто Рохаса виявлено зв'язки з фольклорними традиціями країни, поетикою болівійської «музики вітру», її тембровою специфікою. Методологія дослідження спирається на методи історичного, компаративного, феноменологічного, структурно-функціонального аналізу для визначення жанрово-стильових елементів болівійської народної музики індіанського та креольського походження в академічній гітарній творчості, розкриття органології традиційних інструментів і тембрових характеристик звуку. У проаналізованих композиціях («Ярмарок», «Через ущелину» А. Домінгеса, «Прощання з Лос Чунчос» Ф. Ардуса, «Гвадалквівір» Х. Рохаса) висвітлено різноманітні ресурси виконавської гітарної техніки, що використовуються для імітації голосів природи, аутентичних тембрів стародавніх болівійських аерофонів кени, ерке, канья, мембранофонів каха, місцевих хордофонів чаранго, актуальних у сучасних умовах колективної ритуальної практики музикування. Звукові та образні конотації співвіднесено з голосами болівійських народних інструментів, декораціями ритуалу, пластикою танцювальних рухів, візуалізацією природних ландшафтів та атрибуцією тотемічних культур. У процесі визначення жанрових складових продемонстровано контрасти співставлень: такіраї, тонади і андського уайно, обрядових індіанських церемоній та танцю сардани іберійського походження, метричних коливань креольських й індіанських ритмів, мелодичних рухів пентатонної природи з мелізматичними орнаментами андського типу. Мовні і жанрові ознаки гітарних творів досліджено з урахуванням антропологічного досвіду вивчення болівійськими вченими своєї музично-обрядової культури, що зокрема обумовило пошук історичного коріння музичних явищ серед експонатів археологічних музеїв, експозицій музичних інструментів, артефактів побуту корінних народів.

**Ключові слова:** болівійське гітарне мистецтво, «музика вітру», гітарна творчість Альфредо Домінгеса, жанрово-стильові ознаки, органологія традиційних інструментів, прийоми звуковидобування

*«La música en Bolivia es el viento»  
Adolfo Costa du Rels*

**Вступ.** Актуальні наукові підходи до вивчення музичних культур, екзотичних для західного світу — зокрема болівійської — націлені на їхнє дослідження за допомогою «оптики» музичної антропології. Це передбачає міждисциплінарні зв'язки етнографії, музичної акустики, соціології, історії, археології, антропології та

музикознавства. При поєднанні кабінетної та польової наукової роботи, як вважає Річард Ангуло, генеруються «пошуки архаїчного матеріалу традиційної музики та музичних інструментів усіх культурних родових шарів, від первісних народів до цивілізованих націй, тобто племінна етнічна музика вивчається у соціальних аспектах її побутування, з урахуванням гібридних іноземних музичних впливів» [Angulo, 2014, p. 164]. Автор констатує, що у зазначених напрямках відзначається суттєвий науковий прогрес: «На початок 2000-х років понад 150 музичних інструментів Болівії увійшли до іспано-американського десяти томного музичного словника; 2010 року була опублікована органологічна праця Кавура Арамайо “Музичні інструменти Болівії”» [Angulo, 2014, p. 175]. Переважання в болівійській культурі фольклору корінних народностей продукує вивчення автохтонних зразків виконання, побутування сільських общинних жанрів як пріоритетних і міських (західних) жанрів як вторинних, гібридних. Комплексний підхід сприяє відхиленням від суто локальних «координат», зміщує аналіз у широке контекстне поле, «не обмежуючи його виключно корінними групами, інкапсульованими на певних територіях» [Angulo, 2014, p. 182], а навпаки, включає музику як одну із форм відображення міжкультурних процесів. Антропологічний акцент артикулює пов’язаність трьох дискурсів: історико-археологічного (органологія давніх інструментів); декоративно-візуального (костюми, ритуальна пластика, іконографія); аналітико-музикознавчого (фонографічний матеріал, нотні транскрипції).

**Аналіз останніх досліджень.** До актуальних наукових джерел висвітлення процесів розвитку болівійської музичної культури належать монографії та статті Річарда Ангуло (Richard Angulo), Альберто Вільяльпандо (Alberto Villalpando), Сесілії Кармен Рамалло Діас (Cecilia del Carmen Ramallo Díaz), Сюсани Сарфсон Глейсер (Susana Sarfson Gleizer), Карлоса Россо Ороско (Carlos Rosso Orosco), Раміро та Едвіна Гутієрес Кондори (Ramiro & Edwin Gutiérrez Condori), Генрі Стобарта (Henry Stobart) музикознавчого та виконавського напрямів, які артикулюють питання місцевих обрядів сікуріяди [Angulo, 2016]; афроамериканських похоронних звичаїв [Angulo, 2021]; андської танцювальної музики і болівійських ритуалів [Sarfson Gleizer, 2010], [Gutiérrez Condori, 2009]; антропології андської болівійської музики [Angulo, 2014]; тенденцій розвитку сучасної композиторської творчості [Villalpando, 2002, 2007], [Rosso Orozco, 2010], естетики андського звуку [Філатова, 2022], музичної поетики болівійських Анд [Stobart, 2002, 2006]; специфіки ритму уайньо [Ramallo Díaz, 2010]; класифікації сучасних гітарних прийомів звуковидобування [Ivannikov, 2022]. Аналітика статті спирається на нотне видання болівійської гітарної музики під редакцією відомого віртуоза Фернандо Ардуса (Fernando Arduz Ruiz) [Arduz, 1997]. До аналізу обраних матеріалів долучені посилання на виконання музики авторами творів та видатними болівійськими гітаристами.

**Мета статті** — виявити аспекти художнього втілення болівійської «музики вітру» в академічній гітарній творчості. *Наукова новизна* статті полягає у введенні до вітчизняного музикознавчого обігу матеріалів про болівійську музичну культуру та гітарну творчість зокрема.

**Методологія дослідження** включає методи історичного, компаративного, феноменологічного, структурно-функціонального аналізу для вивчення: жанрово-стильових елементів болівійської народної музики індіанського та креольського походження в академічній гітарній творчості; органології традиційних інструментів і тембрових характеристик звуку; явищ імітації голосів природи, тембрів болівійських духових, ударних, струнно-щипкових інструментів сучасними гітарними засоба-

ми звуковидобування; генеалогії ритмічних структур та їх проявів у досліджуваних творах; декоративно-візуальної ритуальної атрибуції; співвіднесення асоціативно-образних рядів із тембровими конотаціями, специфічними жанрами та інтонаційно-ладовими моделями; антропологічних зв'язків звукового простору «музики вітру» з навколишнім природно-ландшафтним середовищем і станом метафізичного діалогу людини з оточуючим світом.

### **Результати дослідження.**

За словами відомого болівійського письменника та інтелектуала минулого століття Адольфо Коста дю Релса, «музика в Болівії — це вітер». Наведена поетична метафора повною мірою відображає національні риси характеру самих болівійців — пристрасних, імпульсивних, схильних до необдуманих та нестримних поривів. Як спадкоємці загальної давньої історії країни, вони втілили в музичній творчості свою культурну ідентичність, що виростає з усвідомлення єдності ландшафту, звуку та ритуалу. Її невід'ємними атрибутами є музичні артефакти — стародавні духові інструменти, що зберігаються в археологічних музеях Ла-Паса та Кочабамби. Їхні сучасні модифікації досі актуальні в обрядовій тотемічній культурі народів болівійського плоскогір'я.

Для болівійців минуле не перестало бути сьогоденням: «Ми цілком можемо уявити звуковий світ Анд, який досі відчувається у вітрі, в горах, на нескінченних рівнинах Альтиплано, у нашому повсякденному середовищі, яке хоч і пронизане за сотні років історією різних цивілізацій, але не перестало бути для нас напрочуд знайомим» [Carlos Rosso Orosco, 2010, p. 174]. Автор наведеного тексту, болівійський дослідник Карлос Россо Ороско посилається на співзвучні думки фольклориста Хайме Мендоса: «Я вірю, що там, у музиці андської кам'яної свирілі сіку пульсує душа не тільки нинішньої раси аймара і кечуа Болівії, а й інших, що передували їй в Андському масиві. У цьому тоні далекий проблиск незрівнянної мелодії. У самій її простоті, здається, міститься неймовірна глибина. Більше того, вона видається мені не лише відлунням, а й самим людським голосом, що проростає із землі — пачамами — подібно до пісні зі скель...» [там само].

Своєрідною «візитівкою» для першого, доволі декоративного знайомства зі звуковою атмосферою андських тембрів болівійської «музики вітру» можуть слугувати сучасні аранжування мелодій андських флейт, що імітують голоси птахів на тлі колоритних пейзажів болівійського високогір'я (фото 1). Цей досвід сформує у слухача відчуття медитативної рефлексії під впливом певних аудіовізуальних конотацій<sup>1</sup>. Однак заздалегідь слід зазначити, що ніжні та глибокі медитативні стани, привабливі для споглядання краси болівійських пейзажів у супроводі комерційних обробок місцевих фольклорних мелодій, аж ніяк не є переважаючими у традиційній практиці, що значно динамічніше відображає «життя в суворому андському середовищі, яке тісно переплітає людей як мелодії парних флейт, що не існують одна без одної» [Stobart, 2002, p. 92].

Говорячи про містичний і пантеїстичний характер болівійської андської музики, Г. Стобарт визнає: «Ця музика була і залишається продуктом цивілізацій, що неминуче перетинаються ландшафтом, будь він безтурботним, холодним, незмірним або таємничим, таким як болівійський краєвид Анд. Цей ландшафт населяли тіванакота, аймара або кечуа, і їхня музика, створена за давніми місцевими традиціями, безумовно, продовжує звучати так, як звучала в давнину» [Stobart, 2002, p. 95]. Усним свідченням цього слугує андський фольклор, що зберігся, як втілення ангемітонної

<sup>1</sup>Див. : <https://m.youtube.com/watch?v=vgB0AqbdyDM>

музичної системи та обрядової тотемічної естетики інків. Поряд із культурами жителів андського високогір'я і центральних долин корінні народи, що жили на території низовин, кочові за своєю суттю, розвивалися в умовах набагато складнішої культурної ситуації (аккультурації), частково місіонерської, імпортованої з європейської барокової традиції, яка стала фундаментом креольської народної музики та жанрів куеки, байлечіто, інших танців, що виникли на її основі. Вони універсальні для багатьох обрядових традицій: сільськогосподарських, ігрових, карнавальних, поховальних. Згідно з давніми звичаями, болівійська музика не тільки містить імітацію музичними інструментами голосів природи (шуму дощу, джерела, річки, вітру, співу птахів), але є важливою частиною заклинального шаманського ритуалу.



Фото 1. Болівійські Анди<sup>1</sup>

Англійський антрополог і музикант Генрі Стобарт у статті «Переплетення світів: знання музики і музичне знання про болівійські Анди» наполягає на пріоритеті чуттєвого сприйняття автохтонної музики як своєрідного мосту, «здатного поєднати людей і місця як взаємопов'язані сфери, щоб людина відчула звук носієм інтуїтивного діалогу підсвідомості з культурним простором, цим діалогом артикульованим» [Stobart, 2002, с. 79–80]. Філософія «звуку як форми знання» поширюється не лише на саму людину, а й зустрічно, взаємно впливає на живу природу, ландшафти, гори, вітер — сховища знань про світ, не доступні людям. Розуміння середовища як живого організму і пейзажу як живого тіла, поширене в болівійській культурі, в публікаціях Стобарта, написаних як результат польових багаторічних досліджень в умовах три-

---

<sup>1</sup> Див.: <https://peakvisor.com/adm/bolivia.html>

вало проживання на андському високогір'ї, підводить автора до думки про цілющі властивості звуку, його всепроникну енергію. Довго перебуваючи всередині сільсько-го звукового середовища у віддалених куточках півночі Потосі, вчений вивчав «епістемологію звуку, що йде з переливу дзвонів на сусідній скелі, гортанних голосів лам, із завивань вітру, що дме від родових гробниць — до звуконаслідувальної фонетики та поезики кечуа — і вся ця музика виникає як частина андської семантики ландшафту, історії, мови» [Stobart, 2006, p. 7].

Експонати, що зберігаються в наші дні в археологічних музеях Болівії, слугують вагомими аргументами для дослідження традицій музичної культури, що йде від витоків стародавніх шарів побутування інших культурних реліктів у середовищі корінних народностей болівійського плоскогір'я, що розширює пізнання про онтологію, антропологію, просторову локацію їхнього світу та метафізику його сприйняття. У столиці Ла-Пасі (Сукре) та інших містах країни існує безліч сховищ та центрів вивчення реліктових об'єктів: Національна музична академія Болівії (1908), Вища школа витончених мистецтв (1928), Національна академія історії (1929), Центр археологічних та антропологічних досліджень (1957), Національний музей археології (1960), Болівійський індеаністський інститут (1973), Національний інститут з вивчення фольклору (1976). Серед музичних експонатів можна зустріти стародавні болівійські аерофони: свирілі «sicu», поздовжні флейти «quepa», «tarka», вертикальні флейти «pinkilla»; шкіряні барабани, бронзові гонги, мідні дзвіночки. Атрибуція будь-якого з інструментів у живій практиці залежала від пори року, календарного циклу, стану природи, геолокації, функції общинно-племінних обрядів, духовних ритуалів, точніше — від переплетення цих світів. Болівійські хордофони заслуговують на особливу увагу.

Болівія, як і Перу, була «колискою» андського чаранго — індіанського струнно-щипкового інструменту, що нагадує маленьку гітару з корпусом з броненосця («quirquinchu» — броненосець у пер. з кечуа) або з дерева, — визнаного транскультурною іконою в Перу, Болівії, Еквадорі, Чилі та за межами андського високогір'я в західній частині Аргентини [Філатова, 2022a]. Симптоматично, що саме в Болівії традиція удосконалення, реконструкції інструменту та експериментування розвивалася найбільш інтенсивно і продовжує наростати у наші дні. Крім добре відомих старих болівійських моделей чаранго з грушоподібною формою корпусу та здвоєними металевими струнами, «hualaucho» мініатюрного розміру з коротким грифом, маленькою мензурою та високим пронизливим звуком, у ХХ столітті болівійські майстри винайшли великий чаранго «ronrroso» з кутастих дерев'яним корпусом, п'ятьма парами здвоєних нейлонових струн, строем значно нижчим за звичайний<sup>1</sup>, а розмірами значно більшими.

Експерименти проводяться також у напрямку пошуку гібридних форм інструментів: «charanguito» з двома грифами, розташованими поруч (наприклад, грифом гітари та бас-гітари; грифом гітари та чаранго з боків або з різних кінців корпусу). Один із відомих болівійських музикантів, експериментатор в галузі органології чаранго Ернесто Кавур Арамайо (Ernesto Savour Aramaio, 1940–2022), світовий лідер серед віртуозних виконавців на «індіанській» гітарі, знавець андської музики, винахідник модифікацій інструментів, — зібрав у особистій колекції понад 2000 різних експонатів і створив у 1962 році перший унікальний Музей чаранго. У 1984 році він

<sup>1</sup> Стрій «hualaucho»  $d^1 d^1 g^1 g^2 h^1 e^2 e^2 h^2 h^2$ ; стрій «ronrroso»  $a^1 a^2 c^1 e^1 e^1 a^1 a^1 e^1 e^1$ ; стрій «charangon» або «baritone charango»  $c^1 c^1 f^1 f^1 a^2 a^1 d^2 d^2 a^2 a^2$ ; стрій «ranka charango»  $d^1 d^1 a^1 a^1 g^1 g^1 c^2 c^2 g^2 g^3$ .

розширив експозиції величезним спектром інших національних реліктів і назвав його Музеєм музичних інструментів Болівії (фото 2, 3)<sup>1</sup>.



Фото 2. Різновиди андського чаранго



Фото 3. Музей музичних інструментів Болівії

---

<sup>1</sup>Див.: <https://bolivianthoughts.com/2019/08/06/the-charango-museum-one-of-the-best-works-of-ernesto-cavour/>



Сліди виявлених та описаних у документальних хроніках історичних експонатів перетиналися з легендами, міфічними персонажами, зображеними з головами-трофеями в руках на поліхромних керамічних посудинах у формі голів чи фігур людей. Для місцевих антропологів вони свідчили про ритуальне призначення та ареали обрядових практик. Поза архівами і музеями атмосфера давніх умов побутування корінного населення відчувається в архітектурі Тіуанако (в пер. «мертве місто»), на руїнах стародавньої цивілізації, серед останків будівель двох тисячолітньої давності: з пірамідою, підземним храмом, ритуальними воротами, кам'яними монолітами, унікальною геометрією прямокутних форм. Пам'ятник давньої болівійської архітектури застиг як символ колишньої могутності корінних народностей, які відкрили хронологію часочислення у своїх стародавніх «обсерваторіях» (фото 4)<sup>1</sup>.



Фото 4. Болівія, Тіуанако

Такою є панорама ізольованої і найбіднішої країни південноамериканського континенту, після війни з Чилі позбавленої виходу до узбережжя Тихого океану і водних торговельних артерій, але з давньою культурою, яка також зберегла сліди колишньої розкоші від видобутку срібла у вигляді майже сотні монастирів, церков, садів колоніальних часів.

Автохтонна музика в тотемічних культурах, заснованих на общинному укладі, родовому або племінному культі поклоніння тотему, — об'єкту, тварині, рослині чи явищу природи — є складовою первісного анімізму. У племінних звичаях та культурі індіанців аймара, які проживають в окремих регіонах (сую) департаментів Ла-Паса та західної частини Потосі, музика звучить залежно від календаря населення, зайнятого

<sup>1</sup> Див.: <https://vsegda-pomnim.com/religija/2777-hram-kalasaajja-75-foto.html>

вирощуванням картоплі, зернових, випасом лам, організацією язичницьких культів або сакральних святкових церемоній в обрядових центрах. З цим календарем узгоджується відбір музичних інструментів. Відповідно до чергування дощових і посушливих періодів народні інструменти поділяються на дві групи. Аерофони «pinkillu», «tarka», що звучать в дощовий час («jalluracha» з листопада по березень), передбачають у конструкції особливий ізоляційний канал (ковпачок) для відтворення звуку. У «siku» та «quepa», призначених для сухих сезонів («avtiracha» з квітня по жовтень), він відсутній. У звуковій концепції аймара органологічний акцент ставився саме на аерофонах<sup>1</sup>, хоча до них підключалися струнно-щипкові (чаранго, гітара) та ударні.

Музика корінних народів передавалася усно з покоління в покоління, була феноменом підсвідомих актів поза індивідуальною авторською волею, народженням у пориві співтворчості «метакультурної єдності всього одухотвореного, ритуального навколишнього простору, де кожен пагорб, річка, яр, рівнина має ім'я та духовну характеристику, з якою люди живуть у повазі та постійному діалозі» [Angulo, 2016, p. 9]. Культурною спадщиною Болівії, знаком самобутності, національної ідентичності слугують *сікуріади* — сільські обшинні свята, що включають музику і танці корінного населення, інтегровані в ритуальну практику мешканців департаментів Оруро, Росаріо: «Сікурі — релігійний танець з ритмом *баїно*, прикрасами з пір'я кондора та страуса — птахів, що символізують бурю та силу; цілепокладання танцю церемоніальне та цілюще для туземців. Танцюристи чоловіки в пончо, яким належала провідна роль, розташовувалися праворуч процесії; ліворуч співали та танцювали жінки у яскравому національному вбранні; у кожного ряду свій провідник; танцюристи та музиканти додавалися один за одним (музиканти — відповідно до порядку розмірів сіку: перший крупний розмір сіку «санья», потім середній сіку «мало», ще менший «тіпле»). У ритуалі витримується певний порядок ритмів: *баїно* використовується, коли група зупиняється по колу; *ragad* — для переміщення з одного місця до іншого; *cuschu* — ритуальний ритм у момент привітання священників та цнотливих дівчат біля дверей церкви; *diana* — в момент привітання важливих гостей» [Angulo, 2016, с. 14].

Сучасні обряди *сікуріада* та *сампоньяда* набули характеру фестивальних рухів, конкурсів, зосередилися у столичних центрах департаментів, місцях туристичного бізнесу і вже не завжди відповідають ритуальним циклам. Між тим, вони й досі несуть потужний комунікативний заряд. Мова спілкування із навколишнім світом, переважно вербальна, з артикуляцією смислів, у культурах архаїчних, екзотичних, тотемістичних та племінних врівноважується мовою руху тіл, візуальних символів, пейзажів, голосів природи та звуками священних ритуалів, що визначають національну ідентичність та культурний зв'язок обшин.

В академічній музиці болівійських композиторів міститься чимало свідчень творчого звернення до народних традицій для їхньої презентації світу. Пошлемося на низку найбільш показових фактів. Відомий композитор Едуардо Каба (Eduardo Caba, 1890–1953) втілив у своїй творчості андський звук як фундаментальну основу власної музичної естетики. На матеріалі індіанського фольклору створено симфонічну поему «Потосі», «Поему чаранго», «Дванадцять індіанських мелодій» для фортепіано. Хосе Марія Веласко Майдана (Jose Maria Velasco Maidana, 1900–1989), один із іменитих болівійських композиторів першої половини ХХ століття, привіз музику Болівії до Європи, поставивши у Берліні свій балет «Америндія» (1938). Після пове-

<sup>1</sup> У Болівії існує близько двадцяти різновидів аерофонів, відмінних за конструкцією та розмірами.

рнення до Болівії з початком Другої світової війни він мріяв про нові оригінальні сценарії та звукові світи, що виростають з «насіння» андської музики. Вільно володіючи європейськими авангардними техніками письма, композитор втілює у музиці поетизовані образи андської культури, її мови та тембрової палітри в симфонічній поемі «Танець вітру» (1936), увертюрі «Діти сонця» (1938), «Андській сюїті» (1956). Інший представник академічної болівійської музики — Віскарра Монхе (Viscarra Monje, 1898–1969) подавав андські традиції у стилістиці європейського романтизму та колористичного імпресіоністського письма. Композитор Густаво Наварре (Gustavo Navarre, 1936–2005), професор, ректор Національної музичної академії Болівії, поєднував андський звук із неоромантичними зразками європейського мислення у симфоніях, струнних квартетах та сонатах для фортепіано. Альберто Вільяльпандо (1940, Ла-Пас) переносив у твори зі «свого» андського світу «зловісну тишу, посилену вітром» (вислів самого композитора). Для цього він вдавався до використання прийомів алеаторного письма, засобів додекафонії, політональності у поєднанні з елементами музики Анд, наприклад, в опері «Манчапуїту» (1995). Набагато раніше, ще після повернення до Болівії (1965), він створив кафедру композиції в Національній музичній академії, а також став професором Болівійського католицького університету, де знайомив студентів з авангардною музичною естетикою, прагнучи одночасно поєднати її з автентичною звуковою атмосферою Болівії. У його електронно-акустичних композиціях, таких як «Болівія» (1973), чути уривки людських реплік на місцевих мовах і діалектах, наслідування природних шумів, криків тварин, співу птахів, немовби знаходишся всередині віртуальної оживаючої картини, її містичної рами. «У ній вітер присутній як іманентний атрибут, здатний сколихнути тишу андської музики Альтіплано, щоб потім віднести її в долини і перетворити на ностальгічний бриз», — ці слова, неодноразово вимовлені для учнів, Альберто Вільяльпандо опублікував в одній з наукових статей [Villalpando, 2002, p. 124].

Серед заявлених вище композиторів немає кількох імен, відомих у гітарному світі: авторів музики, віртуозів, які принесли своїй культурі визнання. Серед болівійських гітаристів фольклорного напрямку, міфологізованих у країні, виділяється Альфредо Домінгес Ромеро (Alfredo Dominguez Romero, 1938–1980). Концертуючий віртуоз, що від початку і аж до 1964 року виступав із сольними академічними програмами в країнах Латинської Америки, Європи, Азії та Близького Сходу, разом із ансамблем болівійських народних інструментів підкорив багато сцен світу. Болівійська гітарна традиція починається саме з Домінгеса: «Альфредо Домінгес підняв креольську гітару на подіум болівійської культури, втілює у творах ритми болівійської землі, створив твори величезної чуттєвості та глибини — з справжнім національним корінням... Нове покоління болівійських гітаристів ставиться до Домінгеса як до титана, на плечах якого національна гітарна традиція стала рівноправною серед інших південноамериканських шкіл» [Arduz, 2018, p. 13]. Він поєднував прийоми гри на класичній гітарі<sup>1</sup> і чаранго: звідси така велика кількість перкусійних прийомів звуковидобування, гра на відкритих струнах, перевага високих регістрів.

Змішання технік народно-побутового та концертно-академічного виконання викликане наслідуванням звуку національних інструментів гітарним тембром. Дося-

---

<sup>1</sup> Креольська гітара схожа на іспанську шестиструнну, але значно менша за розмірами і зі значно тоншою декою, стрій аналогічний до традиційного іспанського «E-a-d-g-h-e», виготовлялася у міському середовищі метисів. Не використовувалася в селянському побуті, мовою аймара називалася *tinqua*.

гнення ефекту звукової імітації атмосфери болівійської «музики вітру» відбувалося за рахунок добре відомих у практиці класичних гітаристів прийомів звуковидобування (флажолети, глісандо, тремоло, піццикато, удари по корпусу інструмента). Поряд з ними з'являються нові специфічні прийоми, частина з яких походить від архаїчних акустичних ефектів «гармонік» при звучанні монохордів, інші вважаються, на думку відомого болівійського гітариста Фернандо Ардуса (1958–2021), «внеском болівійської музики в гітарну техніку» [Arduz, 1997, p. 85]. Специфічні прийоми видобування звуку посилюють позамузичні асоціації, наприклад, з шумом вітру (скрегіт уздовж струни нігтями зі зміною висоти звуку) або, навпаки, з тембрами інших інструментів: дзвіночків «cow bells» або «tabalet» (перекручування двох струн на одному ладі); маленької арфи «harp sound» (гра за грифом на струнах у районі кілків); малого барабана (удари пальцями правої руки по підставці з варіюванням звуку долонею лівої руки на резонаторі) [Ivannikov, Filatova, 2022].

Специфічні прийоми звуковидобування імітують голоси дзвіночків, мембранофона каха<sup>1</sup>, чаранго, ерке та інших інструментів. Вони вписуються в середовище креольських жанрів тонади, вільянсіко, куети, такірапі, чакареро та жанрів індіанського походження. Найбільш виконувани п'єси Альфредо Домінгеса — «Смерть індіанця», «Агонія птаха», «Ностальгія» та ін. Частина з його творів у нотному розшифруванні представлена в ІХ томі видання «Болівійська музика для гітари»: «Ярмарок», «Процесія», «Коло», «Легенда», «Через ущелину», «Вільянсіко», поряд з наступними п'єсами — «Індіанське повітря», «Фольклорні мотиви Болівії» Едуардо Каби, композиціями Фернандо Ардуса та інших авторів.

«*Feria*» («Ярмарок») Альфредо Домінгеса — одна з п'єс, візуалізованих гравюра-ми автора музики. Згідно з місцевими фестивальними традиціями Болівії, цей веселий святковий звичай приурочений до ярмарків на честь бога родючості, достатку та багатства Екеко, з продажем мініатюрних фігурок, масок та амулетів із міфології аймара. Свято супроводжується танцями та співом під звуки андських флейт, чаранго та ударних. У виконавській версії найбільш відомого у світі болівійського гітариста Піраї Вака (Pirai Vaca, 1967) п'єса отримала програмний підзаголовок «З болівійських Анд». Слухаючи цю музику, легко уявити картину польоту над андським високогір'ям. У ній поєднуються елементи болівійської мелодики з рясною мелізматичною канвою, імпровізаційною свободою розгортання, одноголосним неспішним рухом з перших же тактів п'єси, де класична гітара наслідує флейтове звучання. Імпровізація швидко змінюється синхронним ритмізованим натиском бурдонних басів, октавно-квінтовым фактурним ущільненням мотивів, які зазвичай супроводжуються голосами місцевих хордофонів чаранго, в традиційному народному стилі «брязкання». Фігури настирливого андського дводольного ритму артикулюються несиметричними, «зворотними» пунктирами впереміш із внутрішньотактовими та міжтактовими синкопами. Енергія андських ритмів, ненадовго звільнена від прямого зв'язку з мелодичними фразами, перетворює середину

<sup>1</sup> Андський мембранофон каха чапака (саја шараса) у вигляді барабана з висотою дерев'яної обечайки 12 см та двома шкіряними мембранами діаметром 35 см, які прикріплені шнуром і оснащені аксесуарами з кишкових струн та кінського волосу для характерної вібрації звуку, — інструмент індіанців кечуа з різким сухим звуком, доповненим при ударі паличкою низькими обертонами; підвішується на руці за допомогою шкіряної петлі; підкреслює дводольний ритм уайньо; використовується в карнавальній практиці департаменту Таріха в сезон дощів разом зі співом і звучанням духових інструментів ерке (ерке, поздовжній «кларнет» з бичачого рогу, без отворів, з язичком і очеретяним мундштуком; звук хрипкий, яскравий) і камаченья (самашефа, тростинна флейта з чотирма отворами).

гітарної п'єси на перкусійну кульмінацію (прийом «*tablalet*»), нагадуючи про древні магічні ритуали корінних народів Болівії<sup>1</sup> (приклад 1).

Приклад 1.

Альфредо Домінгес. «*Feria*», тт. 40–63.

The image shows a musical score for guitar, measures 40 to 63. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Meno'. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and rhythmic patterns. There are several markings for 'Tablalet' and 'Percussion', along with 'pami' markings. The score is divided into four systems: measures 40-46, 47-51, 52-58, and 59-63. The first system starts with a 'CV' marking and ends with a 'Tablalet' marking. The second system starts with a 'Tablalet' marking and ends with a 'Percussion' marking. The third system starts with a 'Tablalet' marking and ends with a 'Percussion' marking. The fourth system starts with a 'Tablalet' marking and ends with a 'Percussion' marking.

У виконанні Піраї Вака класична гітарна техніка видобування звуку — витонченого, елегантного, чистого і глибокого — органічно поєднується з елементами болівійської музики, прийомами гри, запозиченими з практики андських хордофонів, а також із різноманітними звуконаслідувальними перкусійними способами виконання, флажолетами, акустичними резонансами відкритих струн «гармоніками» різного походження.

П'єса Альфредо Домінгеса «*Por la Quebrada*» («Через ущелину»)<sup>2</sup> містить не менший контраст злиття академічних прийомів гри, наприклад, протяжного тремоло в розділі *Lento* (очевидний вплив іспанського гітариста Франсіско Таррегі) і далі, у новому розділі *Moderato* — імітації ударного інструменту кахи зі складним поліритмічним малюнком (приклад 2), далі — наслідування акордового арпеджованого «брязкання» (*rasgado*) на чаранго в умовах чергового прискорення темпу *Vivace* (тт. 66–77).

Вивчаючи народну болівійську культуру та фольклор аргентинської півночі, Альфредо Домінгес прагнув створити справжню болівійську музику для гітари, з національними персонажами, ритмами та особливим «звуковим кліматом». У подібному напрямку рухалися й інші автори оригінальних композицій та аранжувальні традиційних мелодій.

<sup>1</sup> Це виконання можна почути за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=5P0xD3d74SI&ab\\_channel=Pira%C3%ADVaca](https://www.youtube.com/watch?v=5P0xD3d74SI&ab_channel=Pira%C3%ADVaca)

<sup>2</sup> В авторському виконанні п'єсу можна почути за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=sXMUyOLiWzo&ab\\_channel=EvasionMusic](https://www.youtube.com/watch?v=sXMUyOLiWzo&ab_channel=EvasionMusic)

## Альфредо Домінгес. «Por la Quebrada», тт. 27–52

«*Despedida de Los Chunchos*» («Прощання з Лос Чунчос») — аранжування Фернандо Ардуса традиційної обрядової народної музики<sup>1</sup>. *Despedida de Los Chunchos* — церемонія, що завершує релігійне свято Таріхи в долинах Болівії, коли нащадки племен індіанців *чунчо*, які здавна ворогували з племенами *колла*, у національних костюмах, масках та високих головних уборах з пір'я беруть участь у двотижневій фестивальній вуличній ході — величезній процесії, що йде двома рядами зустрічних колон приставним кроком. Учасники із мирною петицією на грудях під звуки музики реконструюють доколоніальні битви своїх народів. Автор п'єси розповідав своєму другові Піраї Вака, що в момент створення уявляв себе в певній точці міста, і з цієї фіксованої точки бачив, як процесія наближається та віддаляється, що і прагнув відобразити у своєму творі.

Театралізовані ритуальні елементи чути в імітації віддаленого перебору дзвонів, що символізує початок святкової ходи учасників біля виходу з католицького храму під звуки аерофонів ерке, камаченї та ударних. У реальній ході звуку хордофонів немає, але у концертній п'єсі в партії гітари відображено всі нюанси процесу: тихі флажолети наслідування звуку дзвонів; шумові ефекти імітації барабанів ударами по перекручених струнах, через що звук втрачає висотні характеристики і стає перкусійним; скрегіт і шум, що досягається шляхом заглушення басової струни нігтем лівої руки.

Атмосфера вуличного торжества підтримується знайомими кожному болівійцю цитатами народних мелодій, приуроченими до свята: одна з них лірична, у темпі

<sup>1</sup> П'єса у виконанні Піраї Вака за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=0-AsDE1BGzE&ab\\_channel=Pira%C3%ADVaca](https://www.youtube.com/watch?v=0-AsDE1BGzE&ab_channel=Pira%C3%ADVaca)

Moderato, з «креольським» відтінком завдяки дорійському ладу та метроритмічним коливанням між  $6/8$  і  $3/4$ , що походять від іберійського коріння; інша — гордовито-войовнича, у темпі Allegretto, традиційна пентатонна, з бінарним метром  $4/4$ , синкопованим малюнком ритму, додаванням пунктирів, форшлагів, як це прийнято в індіанській музиці. На їхньому чергуванні та розвитку будується музична форма п'єси (приклад 3). Контрастний розділ *Pio mosso* перед репрізою імітує колективну ходу.

Приклад 3.

Фернандо Ардус. «Despedida de Los Chunchos»

Риси, з одного боку, вольової, навіть героїчної маршоподібності, але в «ламаному» ритмі, що змушує процесію рухатися приставним кроком, з іншого боку — елементи ліричної поезики тонади, заявленої в жанровій назві п'єси, надають академічній гітарній версії цього давнього народного звичаю образ чуттєвого спогаду про рідну землю і своє національне коріння. Досвід порівняння обряду з його академічним втіленням підтверджує подібний висновок<sup>1</sup>.

Жанрові традиції болівійського танцю *takirari* представлені в гітарних композиціях Хільберто Рохаса Енрікеса (Gilberto Rojas Enríquez, 1916–1983), який поширив їх на національному та міжнародному рівнях. Для класичної гітари композитор створив *takirari* «Ojos Azules», «Gualdalquivir» (*Taquirari-Tonada*), «Viva Santa Cruz»<sup>2</sup> — зразки болівійського танцю, антропологічно пов'язаного з войовничими індіанськими етнічними племенами гуарані, які здавна проживали на північно-

<sup>1</sup> Для порівняння гітарного аранжування та автентичних болівійських мелодій, які цитуються у п'єсі, наводимо фрагмент ритуалу з Тапихи: [https://www.google.com/search?q=Chunchos&source=lmns&tbm=vid&bih=1303&biw=1570&rlz=1C1SQJL\\_ruUA856UA856&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEWij8J\\_zp-z8AhXIDRAIHcmeA0EQ\\_AUoAnoECAEQAg#fpstate=ive&vld=cid:167fb0eb,vid:wwwmhFsik20](https://www.google.com/search?q=Chunchos&source=lmns&tbm=vid&bih=1303&biw=1570&rlz=1C1SQJL_ruUA856UA856&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEWij8J_zp-z8AhXIDRAIHcmeA0EQ_AUoAnoECAEQAg#fpstate=ive&vld=cid:167fb0eb,vid:wwwmhFsik20)

<sup>2</sup> «Viva Santa Cruz» вважається другим гімном департаменту Санта-Крус.

східній території країни, серед густої рослинності джунглів болівійської Амазонії, в департаментах Санта-Крус, Бені, Пандо, Ла-Пас. Танець символізував «стрілу мохенъос» (mojeños), ритуал поклоніння богам полювання. Рухливий, активний характер музиці надає гітарний акомпанемент з арпеджованих акордів у ритмі такіарарі, а також характерний адаптований андський ритм huaño (уайньо). Відчутними є також сліди іспанських впливів традиційного кругового каталонського танцю сардани, відомого в креольській культурі. Болівійський такіарарі, на відміну від іспанської сардани, танець парний: тримаючись за руки, партнери здійснюють кругові рухи та стрибки з одночасним підняттям рук. Костюми типові для мешканців тропіків, з білої легкої тканини, з шийною хусткою та шарфом навколо пояса. Жінки — в індіанських туніках, з квітами у волоссі, заплетеному в коси, та прикрасами із намиста. Згідно зі звичаями, пари танцюють босоніж веселий танець з елементами залицяння, іноді його називають «піснею кохання». Гітарна п'єса Хільберто Рохаса «Gualdalquivir»<sup>1</sup> містить у нотах жанрове уточнення «такіарарі–тонада». Це розгорнута, рухлива, заснована на яскравих контрастах рондоподібна композиція. В основній темі поєднані ритми такіарарі в акомпанементі та уайньо в мелодії (приклад 4, тт. 11–14, 19–24).

Приклад 4.

## Хільберто Рохас. «Gualdalquivir»

6 en Re

**Allegretto**

VII.....

VII.....

II.....

pizz.....

VII.....

II.....

pizz.....

<sup>1</sup> П'єсу «Gualdalquivir» Х. Рохаса у виконанні П. Вака можна послухати за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=RUXXuDZ-z9I&ab\\_channel=Pira%C3%ADVaca](https://www.youtube.com/watch?v=RUXXuDZ-z9I&ab_channel=Pira%C3%ADVaca)



Композиційно експозиція є типовою для болівійської народної музики простою пісенною куплетною формою з коротким вступом, куплетом, інструментальним програвом (інтермедією, ритурнелем) та приспівом.

Лаконічний витончений розділ *Andante* реалізує контраст танцювальній мотриці, що протиставляється ліричній пісні «тонаді». Рух миттєво завмирає: розмір змінюється на тридольний, сповільнюється темп, виклад мелодії октавними флажолетами підкреслює її поетичність та ліричну крихкість. Замість звичної акордової тріади виникають хроматичні геміольні ходи в акомпанементі. У ніжній ліричній «серцевині» такірарі звучить тонада — «пісня кохання». Імпровізоване, у повній відповідності до народних звичаїв, нове проведення музики, що звучала раніше, повертає танець до чергового «колеса» ритуальних веселощів.

Новий контрастний епізод репрезентує церемоніальні батальні сцени. Основу складає діалог двох андських народних тембрів: ударного мембранофона каха та духового інструмента ерке (приклад 5).

Приклад 5.

Хільберто Рохас. «Gualdalquivir», тт. 95–113.

У гітарній фактурі об'єднано імітацію цих інструментів. Перший виражений пунктирним тридольним ритмічним патерном у басу, одноманітним остинатним малюнком протягом усього розділу. Шумовий ефект досягається нетривіальним способом: не внаслідок типового перекручування струн, а легким контактом усієї нігтьової пластини першого пальця із сусідньою басовою струною. При цьому виходить звук, аналогічний деренчанню шкіряної мембрани каха, стягнутої металевим шнуром, і прив'язаних до обичайки мотузок або пучків кінської волосини. Мелодія, що імітує ерке — одноголосна, остинатна, з елементами інструментальної сигнальності.

Надалі матеріал рефрену скорочується, і навпаки, укрупнюються епізоди. Щоразу розширюється тембровий арсенал гітари: вона то відтворює тембр чаранго, що дзвенить форшлагами і трелями у високому регістрі (*Allegro*), то голоси дуету каха і чаранго (тт. 177–215). У фінальному епізоді (*Andantino*) палітра звукообразності збагачується за рахунок нового ефекту — наслідування звуку болівійського ріжкового духового інструмента канья (саña), що звучить за густотою тембрового забарвлення як тромбон, при цьому складається з триметрової бамбукової порожнистої трубки з отвором, до якого кріпиться коров'ячий ріг або металевий розтруб. Видає різкий, гучний звук певної висоти з нетемперованими шумовими «домішками». Інструмент зазвичай застосовується не як солюючий, а розрахований на групу виконавців, які створюють колективне сонорне шумове звучання всього ансамблю. На гітарі для імі-

тації такого тембру використовується характерний прийом: нечітка температура звуку, густа вібрація з деренчанням досягається шляхом постановки пальця на поріжок між ладами з легким натисканням струни біля лівого краю ладу і сильного вібрата, що розгойдує не лише струни, а сам корпус інструмента.

Таким чином, на класичній гітарі можна відтворити цілий оркестр болівійських народних інструментів, відобразити особливу атмосферу високогірного андського звуку, музичні звичаї та танцювальні народні жанри індіанської та креольської етимології. Подібні художні втілення відображають поетику «музики вітру» в Болівії — «найбільш індіанської» з усіх південноамериканських країн.

**Висновки та перспективи.** Дослідження болівійської гітарної музики композиторів і виконавців Альфредо Домінгеса, Фернандо Ардуса, Хільберто Рохаса відкриває цікаві сторінки нового південноамериканського репертуару. Звучання цих творів на сучасних академічних сценах світу знайомить слухачів з фольклорними традиціями країни, поетикою болівійської «музики вітру», її тембровою специфікою. Висвітлені різноманітні ресурси виконавської гітарної техніки для втілення голосів природи, аутентичних тембрів стародавніх болівійських аерофонів кени, ерке, канья, мембранофона каха, місцевих хордофонів чаранго, актуальних у сучасних умовах колективної ритуальної практики музикування. Звукові та образні конотації досліджених творів виявляють зв'язки з органологією болівійських народних інструментів, декораціями ритуалу, пластикою танцювальних рухів, візуальною атрибуцією тотемічних культур. Жанрові складові демонструють контрасти співставлень: такірарі, тонади і андського уайно, обрядових індіанських церемоній та танцю сардани іберійського походження, метричних коливань креольських й індіанських ритмів, мелодичних рухів пентатонної природи з мелізматичними орнаментами андського типу. Мовні і жанрові ознаки гітарних творів було досліджено з урахуванням антропологічного досвіду вивчення болівійськими вченими своєї музично-обрядової культури, що зокрема обумовило пошук історичного коріння музичних явищ серед експонатів археологічних музеїв, експозицій музичних інструментів, артефактів побуту корінних народів. Перспективи дослідження вбачаються у подальшому розширенні контексту аналітичних розвідок гітарної музики південноамериканських культур.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Філатова Т. В. Андський чаранго як феномен південноамериканської музичної культури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне : РДГУ, 2022а. Вип. 40. С. 15–24.
2. Філатова Т. В. Андські мотиви в перуанській гітарній музиці. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне : РДГУ, 2022б. Вип. 42. С. 91–102.
3. Angulo R. M. Música, canto y sonoridades del Mauchi. Aproximación a la ceremonia fúnebre del Pueblo Afroboliviano. *Expresiones. Lenguajes y poéticas*. La Paz : MUSEF, 2021. P. 139–157.
4. Angulo R. M. Música, cultura y transformación: panorama de los estudios sobre antropología de la música y las tendencias en Bolivia en el siglo XX. *ArqueoAntropológicas*. Cochabamba, 2014. Año 4. N° 4. P. 161–194.
5. Angulo R. M. Patrimonialización de la música-danza de la Sikuriada: tensiones entre patrimonio cultural inmaterial, propiedad y desigualdad en localidades del altiplano boliviano.

Buenos Aires : CLACSO, 2016. P. 1–31. URL : [http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20160401024509/ARTICULO\\_Sikuriada\\_Desigualdades\\_Patrimonio\\_Mujica\\_v4.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20160401024509/ARTICULO_Sikuriada_Desigualdades_Patrimonio_Mujica_v4.pdf) (last access 05.01.2023).

6. Arduz F. Música boliviana para guitarra: recopilación y arreglos. Madrid : Música Mundana Maqueda Editorial, 1997. 93 p.

7. Gutiérrez Condori, R. & Gutiérrez Condori, I. Música, danza y ritual en Bolivia: una aproximación a la cultura musical de los Andes, Tarija y el Chaco Boliviano. La Paz : FAUTAPO, 2009. 341 p.

8. Ivannikov T., Filatova T. Specific sound production techniques in academic guitar music. *Studia UBB Musica*. Cluj-Napoca, 2022. LXVII, Special Issue 2. P. 111–125. DOI: 10.24193/subbmusica.2022.spiss2.08

9. Ramallo Díaz C. Análisis musical y especificidades del huayño de carnaval. *RAE. Cultura(s) Popular(es)*. 2010. Tomo II. P. 509–516.

10. Rosso Orozco C. Panorama de la música en Bolivia. Una primera aproximación. *Revista Ciencia y Cultura*. La Paz : Universidad Católica Boliviana, 2010. № 24. P. 153–173.

11. Sarfson Gleizer S. A. El patrimonio musical del Archivo Nacional de Bolivia (Sucre). Aportaciones al estudio de la música colonial latinoamericana. *1r Congrés Internacional Investigació en Música : Llibre d'actes*. València : ISEACV, 2010. P. 51–53.

12. Stobart H. Interlocking Realms: Knowing Music and Musical Knowing in the Bolivian Andes. *Stobart H. & Howard R. Knowledge and Learning in the Andes. Ethnographic Perspectives / Liverpool* : Liverpool university press, 2002. P. 77–106.

13. Stobart H. *Music and the poetics of production in the Bolivian Andes*. Aldershot : Ashgate, 2006. 336 p.

14. Villalpando A. En torno al carácter de la música en Bolivia. *Revista Ciencia y Cultura*. № 11. La Paz : Universidad Católica Boliviana, 2002. P. 124–128.

15. Villalpando A. Una reseña sobre la música contemporánea boliviana. *Nuestra America*. Porto, 2007. Enero-Julio. № 3. P. 163–173.

## REFERENCES

1. Filatova, T. V. (2022a). *Andskyi charanho yak fenomen pivdennoamerykanskoi muzychnoi kultury* [Andean motives in Peruvian guitar music]. In: *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* [Ukrainian culture: the past, modern, ways of development]. Rivne: RDGU. Issue 40. P. 15–24 [in Ukrainian].

2. Filatova, T. V. (2022b). *Andski motyvy v peruanskii hitarnii muzytsi* [Andean motives in Peruvian guitar music]. In: *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* [Ukrainian culture: the past, modern, ways of development]. Rivne: RDGU. Issue 42. P. 91–102 [in Ukrainian].

3. Angulo, R. M. (2021). Música, canto y sonoridades del Mauchi. Aproximación a la ceremonia fúnebre del Pueblo Afroboliviano. *Expresiones. Lenguajes y poéticas*. La Paz: MUSEF. P. 139–157 [in Spanish].

4. Angulo, R. M. (2014). Música, cultura y transformación: panorama de los estudios sobre antropología de la música y las tendencias en Bolivia en el siglo XX. *ArqueoAntropológicas*. Cochabamba. Año 4. Nº 4. P. 161–194 [in Spanish].

5. Angulo, R. M. (2016). Patrimonialización de la música-danza de la Sikuriada: tensiones entre patrimonio cultural inmaterial, propiedad y desigualdad en localidades del altiplano boliviano. Buenos Aires: CLACSO, P. 1–31. Available at : <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/>

20160401024509/ARTICULO\_Sikuriada\_Desigualdades\_Patrimonio\_Mujica\_v4.pdf (last access 05.01.2023) [in Spanish].

6. Arduz, F. (1997). *Música boliviana para guitarra: recopilación y arreglos*. Madrid: Música Mundana Maqueda Editorial. 93 p. [in Spanish].

7. Gutiérrez Condori, R. & Gutiérrez Condori, I. (2009). *Música, danza y ritual en Bolivia: una aproximación a la cultura musical de los Andes, Tarija y el Chaco Boliviano*. La Paz: FAUTAPO. 341 p. [in Spanish].

8. Ivannikov T., Filatova T. (2022). Specific sound production techniques in academic guitar music. *Studia UBB Musica*. Cluj-Napoca. LXVII, Special Issue 2. P. 111–125. DOI: 10.24193/subbmusica.2022.spiss2.08 [in English].

9. Ramallo Díaz C. (2010). Análisis musical y especificidades del huayño de carnaval. *RAE. Cultura(s) Popular(es)*. Tomo II. P. 509–516. [in Spanish].

10. Rosso Orozco C. (2010). Panorama de la música en Bolivia. Una primera aproximación. *Revista Ciencia y Cultura*. La Paz: Universidad Católica Boliviana. № 24. P. 153–173. [in Spanish].

11. Sarfson Gleizer S. A. (2010). El patrimonio musical del Archivo Nacional de Bolivia (Sucre). Aportaciones al estudio de la música colonial latinoamericana. *1r Congrés Internacional Investigació en Música : Llibre d'actes*. València : ISEACV. P. 51–53. [in Spanish].

12. Stobart H. (2002). Interlocking Realms: Knowing Music and Musical Knowing in the Bolivian Andes. In: *Stobart H. & Howard R. Knowledge and Learning in the Andes. Ethnographic Perspectives*. Liverpool: Liverpool university press. P. 77–106. [in English].

13. Stobart H. (2006). *Music and the poetics of production in the Bolivian Andes*. Aldershot: Ashgate. 336 p. [in English].

14. Villalpando A. (2002). En torno al carácter de la música en Bolivia. *Revista Ciencia y Cultura*. N 11. La Paz: Universidad Católica Boliviana. P. 124–128. [in Spanish].

15. Villalpando A. (2007). Una reseña sobre la música contemporánea boliviana. *Nuestra America*. Porto. Enero-Julio. № 3. P. 163–173. [in Spanish].

## TETIANA FILATOVA

**Filatova, Tetiana** — Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of Music Theory at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>  
filatova.tanya@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276574>

## BOLIVIAN “MUSIC OF THE WIND” IN GUITAR WORKS: ASPECTS OF ARTISTIC IMPLEMENTATION

**The relevance of the article** is to consider Bolivian guitar music as an important component of the modern South American repertoire. On the example of the works of famous composers and performers Alfredo Domínguez, Fernando Arduz, and Jilberto Rojas, connections with the folklore traditions of the country, the poetics of Bolivian "wind music", and its timbre specificity have been revealed.

**Main objective** of the study is to reveal aspects of the artistic embodiment of Bolivian «music of the wind» in academic guitar work. The scientific novelty of the article lies in the introduction of materials about Bolivian musical culture and guitar creativity into domestic musicological circulation.

**The methodology** includes methods of historical, comparative, phenomenological, structural and functional analysis to study: genre and style elements of Bolivian folk music of Indian and Creole origin in academic guitar work; organology of traditional instruments and timbre characteristics of sound; phenomena of imitation of the voices of nature, the timbres of Bolivian wind, percussion, and string-plucked instruments by modern guitar means of sound production; genealogy of rhythmic structures and their manifestations in the researched works; decorative and visual ritual attribution; correlation of associative-figurative series with timbre connotations, specific genres and intonation and chord patterns; anthropological connections of the sound space of «music of the wind» with the surrounding natural and landscape environment and the state of metaphysical dialogue of man with the surrounding world.

**Results and conclusions.** In the analyzed compositions («Feria», «Por la Quebrada» by A. Dominguez, «Despedida de Los Chunchos» by F. Arduz, «Guadalquivir» by J. Rojas) various resources of performing guitar technique used to imitate the voices of nature, authentic timbres of ancient Bolivian aerophones quena, erke, caña, membranophones caja, local chordophones charango, relevant in modern conditions of collective ritual music-making practice. Sound and image connotations are correlated with the voices of Bolivian folk instruments, ritual decorations, plasticity of dance movements, visualization of natural landscapes and attribution of totemic cultures. In the process of defining genre components, the contrasts of juxtapositions were demonstrated: takirari, tonada and Andean huayño, ceremonial Indian ceremonies and sardana dance of Iberian origin, metric fluctuations of Creole and Indian rhythms, melodic movements of pentatonic nature with melismatic ornaments of the Andean type. Linguistic and genre characteristics of guitar works were investigated taking into account the anthropological experience of Bolivian scientists studying their musical and ceremonial culture, which in particular determined the search for the historical roots of musical phenomena among the exhibits of archaeological museums, exhibits of musical instruments, and artifacts of the life of indigenous peoples.

**Keywords:** Bolivian guitar art, «music of the wind», guitar works of Alfredo Domínguez, genre and style features, organology of traditional instruments, techniques of sound production.

УДК [[784.4:78.03]:78.071.1Лорка](460)(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276575>

**МЕЛЬНИК В. Ю.**

**Мельник Вікторія Юрївна** — аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9730-1149>

[gloria.flamenco333@gmail.com](mailto:gloria.flamenco333@gmail.com)

© Мельник В. Ю., 2023

## **«ІСПАНСЬКІ СТАРОДАВНІ ПІСНІ» Ф. Г. ЛОРКИ: ДІАЛОГ ПОЕТА З ТРАДИЦІЄЮ ФЛАМЕНКО**

Актуалізовано проблему взаємодії авторської творчості з фольклорною традицією. Крізь призму художньої практики кінця XIX — перших десятиліть XX століття висвітлено вектор формування іспанської національної композиторської школи. Її своєрідність базується, передусім, на самобутній культурі фламенко, яку у той чи інший спосіб відтворювала творчість митців Іспанії, в тому числі Федеріко Гарсія Лорка. Музична збірка «Іспанські стародавні пісні» стала не лише результатом сухого документування архівних знахідок, але й втіленням живого сприйняття фольклору іспанських *gitanos*. Характерні ритми, інтонаційна структура та ладогармонічні особливості фольклорної традиції фламенко надихали поета, інспірували його композиторський азарт. Набувала подальшого розвитку дослідницька тема «Лорка — музикант»: зокрема, конкретизовані його фольклористична та композиторська діяльність; уточнені характеристики зафіксованого в аудіозапису (1931) та друкованому виданні (1961) музичного тексту в аспекті авторського і виконавського відтворення культури фламенко. У процесі вивчення збірки стало зрозуміло, що баланс автентичності та авторської активності у цьому випадку можливо з'ясувати, лише спираючись на знання загальних фольклорних парадигм, оскільки конкретні першоджерела, на які спирався Ф. Г. Лорка, невідомі. Нас зацікавило виявлення компонентів фламенко-коду, які залучав поет. Їх віднайдення посприяло встановленню історичних зв'язків авторського тексту із автентикою на рівні інтонаційних, ладових, гармонічних, метроритмічних, жанрових структур. Окрім того, у збірці виявлені ознаки циклічності, які розкриваються шляхом осмислення образно-поетичної сфери «Іспанських стародавніх пісень». Детальний коментар семантики конкретних номерів та музично-мовленнєва єдність дозволили встановити циклічність у побудові збірки, яка відтворює цілісний образ Іспанії та своєрідність іспанської ментальності.

**Ключові слова:** Ф. Г. Лорка-фольклорист, музика Іспанії, жанри фламенко, вокальний цикл, символізм.

**Вступ.** У сучасному побутуванні збірка *Canciones Españolas Antiguas* («Старовинні іспанські пісні») сприймається виконавцями як зразок оригінальної творчості поета. Про це свідчить поширена практика її виконання (як у «роздріб», так і разом) на знак пошани до великого митця. Втім на титульній сторінці видання недвозначно вказано, що вміщений у збірці матеріал лише «зібрано і гармонізовано Ф. Г. Лоркою» («*recogidas y armonizadas Federico Garcia Lorca*») [Lorca F. G., 1961].

Де саме, коли збирав Лорка ці зразки народного мистецтва, коли впорядковував та працював над гармонізацією пісень — на ці питання існують лише загальні відповіді. Сама підозра у містифікації достатня для того, щоб поставити її під сумнів як об'єкт вивчення сучасної етномузикології. Ф. Г. Лорка з дитинства був добре знайомий з традицією фламенко. Інтуїтивне відчуття пізніше поєдналося з науковим інтересом, поет часто стилізував знайдені у старих фоліантах матеріали. Як стверджував його сучасник, літературознавець Федеріко де Оніс, у цьому випадку Лорка «не використав, як у поезії, натхнення від популярної музики для створення власного музичного твору. Він обмежується тим, що співає своїм коханим лише пісні для власного задоволення, акомпануючи їм на піаніно» [Gibson, 1987, p. 88]. Творчість поета «для власного задоволення» водночас є показовою для іспанської музики, яка на початку ХХ століття переживала період ствердження власної самобутності. У цьому процесі особливу роль відіграла популяризація культури фламенко, що стрімко поширювалася далеко за межі первинного ареалу існування. На прикладі цієї збірки стає можливим зафіксувати важливий момент діалогу фольклорної практики і композиторської ініціативи, визначити співвідношення цих компонентів. В цьому полягає *актуальність* публікації.

**Мета статті** — виявити специфіку застосування коду традиційної культури фламенко модерним автором на прикладі музичної збірки Ф. Г. Лорки «Іспанські стародавні пісні».

**Наукова новизна** статті визначається введенням до наукового обігу музичного твору Ф. Г. Лорки, що є зразком наслідування культури фламенко у її символічних, поетичних, жанрово-інтонаційних параметрах. Розширені уявлення щодо фольклористичної та композиторської діяльності поета, уточнені характеристики музичного тексту в аспекті авторського та виконавського відтворення традиційної культури.

**Аналіз публікацій за темою дослідження.** Існує значний обсяг літератури, що фіксує зусилля, перед усім, професійних літературознавців у сфері створення деталізованої біографії Ф. Г. Лорки, еволюції його творчості, осмислення властивого йому комплексу генерації («покоління 27»). До такої категорії праць належать розвідки Eisenberg D. (1977), Suwa K. (2010), Maurer Ch. (2011) тощо. Окреме дослідницьке поле утворене вивченням поезики митця, усвідомленням реалізації його творчих настанов, вияву художньої індивідуальності у різних сферах мистецтва, в тому числі музичному. У цьому аспекті мають на увазі, насамперед, праці Gibson. I. (1987) та Ossa Martínez M. (2018). Серед багатьох оглядових праць привертає увагу дослідження, присвячене конкретній спробі Федеріко Гарсія Лорки опрацювати фольклорний матеріал [Israel, Katz, Tinnell, 1999]. Як правило, всі праці, що торкаються цієї проблеми, об'єднують спільне ставлення до роботи Ф. Г. Лорки з фольклорними першоджерелами, яка «була не систематичною та методичною роботою фахівця, а митця, який шукав задоволення від <...> відкриття та інтерпретації іншого мистецтва, сповненого оригінальності, досконалості та краси» [Lorca, 1986, p. 87]. Дійсно, зустріч із таким, сповненим оригінальності, досконалості та дивною красою мистецтвом, яким є фламенко, назавжди змінила художню оптику поета. Тому творчі наслідки цієї зустрічі привертають особливу увагу науковців [Bennahum, 2000; Suwa, 2010; Stanton, 2021]. У такому контексті прийнято побіжно згадувати збірку «Іспанські стародавні пісні», але об'єктом самостійного вивчення вона до сьогодні не стала. Причиною можна вважати складність для розуміння самого «коду фламенко», яким скористувався поет, тож для аналітичного опрацювання цієї унікальної фольклорної «колек-

ції» у статті залучені джерела, що узагальнюють музично-теоретичні засади фламенко [Fernández, 2004]. В сучасному українському музикознавстві іспанська музика, зокрема гітарна творчість, висвітлена в монографії та статтях Тимура Іваннікова [Іванніков, 2017, 2018].

**Методологічне підґрунтя статті** має комплексний характер. Застосовано історичний і джерелознавчий підходи до осмислення подій та артефактів минулого (зокрема, у з'ясуванні передумов і контексту створення збірки «Іспанські стародавні пісні»). У процесі дослідження були залучені наступні методи: *біографічний* (для уточнення обставин створення збірки, музичного середовища, яке обумовило специфіку поглядів поета на мистецтво фламенко), *компаративний* (для співставлення близьких фольклорних зразків та авторських «обробок»), *структурний* і *жанрово-стильовий* методи, що дозволяють у різних аспектах охарактеризувати збірку та довести її художню цілісність.

**Результати дослідження.** Сучасники називали поезію Федеріко Гарсія Лорки (1898–1936) найбагатшим скарбом популярної андалузької пісні. Сам митець вважав себе музикантом, а своє розуміння фольклору розкрив у вислові: «Фламенко — душа нашої душі, ті співочі русла, за якими йде з серця наш біль» [Lorca, 2010, p. 28]. Поет, музикант, фламенколог, драматург, художник, Ф. Г. Лорка відомий як один із найяскравіших представників «покоління 27». Житель півдня, який виріс в одному з найпрекрасніших центрів фламенко — на околицях Гранади. З одинадцяти років він брав уроки гри на фортепіано у місцевій консерваторії. Його вчитель Антоніо Сегура Меза переконував Федеріко стати піаністом, посилаючись на його визначні музичні здібності. Але Ф. Г. Лорка захоплюється гітарою (1916) і поринає у вивчення фламенко, залишивши фортепіано [Gibson, 1987, p. 81].

Інтерес до андалузької культури виявлявся не тільки у її пізнанні, а й у багаторазових спробах актуалізації. У 1922 році в Гранаді відбувся перший Конкурс автентичного співу фламенко — *cante jondo*. Завдяки спільним зусиллям Ф. Г. Лорки та Мануеля де Фальї вдалося не лише зібрати виконавців, а забезпечити вражаючий призовий фонд — 8000 песет [Calatrava, 2014, p. 133]. У ті часи сума дорівнювала близько 55\$ або вартості 100 кг цукру. Мабуть, фінансова мотивація важливим чином впливала на прояв активності не досить заможного народу *gitanas*.

Дослідницький інтерес до мистецтва *gitanas* Ф. Г. Лорка реалізував у своїх виступах на конференціях та лекторській діяльності. Декілька тез із тих зустрічей опубліковані за матеріалами конференції «*Arquitectura del cante jondo*» (1922), де поет доволі успішно досліджував на конкретних прикладах зв'язки автентичного фламенко з творчістю І. Альбеніса, М. де Фальї, навіть М. Римського-Корсакова і К. Дебюссі [Lorca, 2010, p. 37]. Цей досвід надихнув митця на виступ із публічною лекцією «*Teoría y juego del duende*» («Теорія та гра дуенде», 1933, Аргентина).

Процес формування іспанської національної композиторської школи, засновником якої вважають Феліпе Педреля (1841–1922), позначений високим інтересом до іспанського фольклору. Разом з тим герметичність культури фламенко породжувала побоювання і зневагу до цього мистецтва — вони були настільки укоріненими в тогочасному суспільстві, що зберегли свій вплив на мистецьку еліту аж до початку ХХ століття. Зверхнє ставлення виявлялося в упередженнях щодо неестетичності та неетичності фламенко. Революція у поглядах відбулася завдяки зусиллям Ф. Педреля, старшого сучасника Лорки. Захоплення маестро було підтримане лише у досить вузькому колі учнів (І. Альбеніс, Е. Гранадос, М. де Фалья, Х. Турино). Ф. Педрель стверджував, що



варто у творчості задіювати «безперервність традиції, стійкі загальні ознаки, використання певних органічних художніх форм, що відповідають духу народу, його темпераменту і звичаям» [Pedrell, 1891, p. 576]. Він був одним із перших, хто виявив особливу увагу до культури фламенко, що втілилась у 4-томному зібранні обробок народної музики Іспанії «*Cancionero musical popular Espanol*» (1922). Імовірно, саме ці перші зразки композиторського погляду на культуру *gitanas* стали своєрідним прикладом для Федеріко. Сальвадор Далі згадував: «Коли Федеріко Гарсія Лорка хапав пісенники Педреля, він ставав нестерпним, але так, своїм голосом і своєю грою він відкриває нам безліч коштовностей незрівнянної краси» [Halfiter, 1986, p. 38]

Структурний канон фольклорної традиції був на той час вже добре засвоєний поетом. Він часто використовує традиційні структури фламенко (*letras flamenca*), створює алузії на сольний традиційний вступ кантаора (вокаліста) — *templ*, наслідує інші атрибутивні знаки цієї культури. Однією з форм кристалізації поетом знань про закони фламенко стала Поема канте хондо (1921). У цьому поетичному циклі значною мірою реалізовані закономірності та особливі прийоми, притаманні лише цій культурі. Безсумнівно, обізнаність поета багато в чому була результатом його дослідницької активності. Повз увагу Федеріко не проминув жоден пісенний збірник, ані сучасний, ані авторства його попередників. Завдяки широкому колу спілкування поет отримав змогу познайомитися з рідкісним зразком пісенника 1556 року, зібраного Дж. Скотто «*Cancionero de Upsala*» («Пісенник із Упсали», збірка іспанських різдвяних гімнів епохи Відродження)<sup>1</sup>. Ф. Г. Лорка також вивчав «*Cancionero Palacio*» («Палацовий пісенник», 1470–1520). Його інша назва — «Збірка пісень Барб'єрі» — пов'язана з ім'ям Франсіско Асенхо Барб'єрі, який знайшов ці матеріали в бібліотеці Королівського палацу в Мадриді і вперше видав друком (1890). Федеріко де Оніс (*Federico de Onís*) підкреслював, що Лорка запам'ятав і популяризував значну кількість мелодій із згаданих пісенників: «Робота Федеріко Гарсія Лорки в галузі фольклорної музики була не систематичною та методичною роботою фахівця, а митця, який шукав задоволення від <...> відкриття та інтерпретації іншого мистецтва, сповненого оригінальності, досконалості і краси» [Onís, 1986, p. 87].

Можна припустити, що робота Ф. Г. Лорки над власною збіркою «*Cantes Espanoles Antiguas*» («Іспанські стародавні пісні», 1961, Мадрид) стала свого роду наслідуванням давніх зразків і спричинила занурення в традицію, вивчення законів її побутування. Праця набула широкої популярності: після її публікації поета часто запрошували виконати «Іспанські стародавні пісні» як на радіо, так і у приватних салонах не лише в Іспанії, але й за її межами. Один із таких випадків відбувся у США. Враження Федеріко від навчання у Колумбійському університеті (1929–1930 роки) частково віддзеркалені у поемі «Поет у Нью-Йорку» [Eisenberg, 2010, p. 233–250]. Залишилася згадка поета: «...була невелика вечірка, на якій мені неминуче доводилося співати і грати на фортепіано. Ви не уявляєте, як ці американці захоплюються піснями Іспанії» [Christopher, 2011, p. 260]<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Джіроламо Скотто (*Girolamo Scotto*, 1505–1572) — італійський композитор, книговидавець, один із найвпливовіших венеціанців доби Ренесансу. Імовірно, ним було зібрано та видано *Cancionero de Upsala* (збірку пісень з Упсали). Проте у інтернет ресурсах його часто плутають з математиком і магом, повним тезкою та молодшим сучасником Джіроламо Скотто (?–1597). Очевидно, що колекціонування пісень було поза межами інтересів другої постаті.

<sup>2</sup> Невідомо, виконувалися того разу пісні зі збірки Педреля чи вже імпровізувалися ті наспіви, що згодом увійдуть до циклу під назвою *Canciones Españolas Antiguas*.

Встановити достеменно дату завершення «Іспанських стародавніх пісень» не вдалося. Окремі номери ще до публікації Лорка залюбки виконував у дружньому колі. Як цілісна збірка вони були оприлюднені завдяки аудіозапису 1931 року (вокальну партію виконувала Аргентина (*La Argentina*), партію фортепіано автор)<sup>1</sup>. «Аргентина на ранніх етапах своєї кар'єри стала зіркою, яка своїм естетичним акцентом спонукала будь-якого іспанця задуматися про свою країну і можливо, про час, у якому він проживає», — пише Ніночка Беннахем (*Ninotchka Bennahum*) (*Bennahum*, 2000, р. 56) у монографії, присвяченій цій видатній особистості<sup>2</sup>.

Ймовірно, колекціонування та обробка фольклорних першоджерел проводилася Ф. Г. Лоркою з того часу, як він серйозно зацікавився культурою фламенко. Збірка «*Canciones Españolas Antiguas*» включає дванадцять обробок пісень, що базуються на автентичних стародавніх текстах фламенко (роки публікації достеменно не відомі)<sup>3</sup>. Жодної автентичної версії фольклорних першоджерел, які обрав Ф. Г. Лорка, знайти не вдалося. Їхні наступні виконавські версії створювалися завжди як данина іспанському співцю свободи. Характерні ритми, гармонії, тип фактури, зафіксовані Лоркою, підсвічувалися і доповнювалися наступниками. Виникають певні сумніви щодо ступеню втручання поета у автентичний текст. Бездоганий поетичний стиль Ф. Г. Лорки викристалізувався у складні рими, які часто важко відрізнити від справжнього андалузького фольклору. Тож з плином часу пісні почали сприйматися як продукт творчості самого поета. Лише нагадування на титульній сторінці «*recogidas y armonizadas Federico Garcia Lorca*» («зібрано і гармонізовано Федеріко Гарсія Лоркою») свідчить про істинні джерела матеріалу.

У першій половині циклу представлена світла частина доби. Побутові теми, соціальний контекст, фрагменти робочих процесів, притаманних *gitanas*, розкриваються у шести піснях. **Перша сцена «*Anda Jaleo*»** — дорога на полювання. Рядок «*Y vamos al tiroteo*» («ми йдемо на полювання») повторюється двічі в кінці кожного куплету і звучить як застереження. Другий куплет відкривають слова «*no salgas paloma al campo*» («не виходь, голубко, в поле»). З одного боку, цю пісню можна сприймати як марш мисливців, а з іншого — як застереження для тієї, хто буде вишивати накидку згодом, страждаючи від розбитого серця. Як і в «*Zorongo*», в «*Anda Jaleo*» явно виражений циганський колорит, але лише в «*Zorongo*» слухачі розуміють цей колорит персоналізовано, а не узагальнено. Застереження для циганки («голубки») підтримане вигуками «*Anda Jaleo*». Слово *Jaleo* виступає як назва автентичного жанру (різновид *bulerias* та як узагальнююча назва підбадьорливих вигуків, що традиційно використовують виконавці фламенко під час виступу. Серед них

<sup>1</sup> П'ять грамофонних платівок були записані компанією *La Voz de su Amo* [Ossa Martínez, 2018, р. 349].

<sup>2</sup> Аргентина (*La Argentina*), Антонія Мерсе (*Antonia Mercé*, 1890–1936) — танцівниця, «королева кастаньєт», одна із перших популяризаторів фламенко «за океаном», мала шалений успіх. З Ф. Г. Лоркою імовірно зустрілася у Колумбійському університеті 1931 року. Як кожна *bailaora* (танцівниця фламенко), *La Argentina* з легкістю могла проспівати будь-який куплет фламенко.

<sup>3</sup> Зміст збірки:

- |                                |                                  |                                   |
|--------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|
| 1. <i>Anda Jaleo</i>           | 5. <i>Las Morillas De Jaen</i>   | 9. <i>Los Pelegrinitos</i>        |
| 2. <i>Los Cuatro Muleros</i>   | 6. <i>Sevillanas Siglo XVIII</i> | 10. <i>Zorongo</i>                |
| 3. <i>LAS Tres Hojas</i>       | 7. <i>El Cafe Chinatas</i>       | 11. <i>Romance De Don Boyso</i>   |
| 4. <i>Los Mozos De Monleon</i> | 8. <i>Nana De Sevilla</i>        | 12. <i>Los Reyes De La Baraja</i> |

може бути добре відомий викрик «*Ole*», що зазвичай звучить на межі розділів або як реакція на ефектний поворот мелодійної або ритмічної лінії. Історично вигуки *Jaleo* виникли як спосіб привернення уваги в галасливому натовпі на майданах, де спочатку виступали *gitanas*. Цілком імовірно, що вигуки «*Anda Jaleo*» використані для привернення уваги «голубки» та уникнення подальшої трагедії.

Другий і третій номери — замальовки чоловічої та жіночої праці. У **другому номері «*Los cuatro muleros*»** («Чотири мірошники») дівчина ділиться з матір'ю своїми переживаннями («*me roba el alma*» / «він краде мою душу») та розповідає історію своєї зустрічі з одним із чотирьох мірошників. За жанром ця пісня походить на *villancicos* (різдвяні пісні, що співалися у Альбасіні). Музичне оформлення — стилізація пасторалі (образ мулів, які немовби ходять по колу біля млина). Ф. Г. Лорка не віддзеркалює кожне слово засобами музичної виразності, не деталізує численні події, що їх описує дівчина, а фіксує головне — цілісний безтурботний дух вражень від першої зустрічі.

**Третя композиція «*Las Tres Hojas*»** («Трилисник») — історія дівчат, які збирають трави (процес, майже завжди пов'язаний певною мірою з магією). В музиці містичний дух відсутній, тільки повторюваний приспів «*debajo, debajo de la hoja*» («підніму, підніму листочок») сприймається як замовляння. Звучання доволі легко-важне, відчуваються звабліві кокетливі мотиви. Дівчата (можливо, одна з них — та сама циганка з «блакитними очима») збирають трави для умовного хворого коханого. (Природно провести паралель і припустити, що парубкові потрібні ліки від любовної лихоманки, спасіння від одержимості коханням).

Корида як знак радості, народного свята відображена у **№4 «*Los Mozos de Monleon*»** («Цвіркуни з Монлеону»). Пісня-розповідь розгортається як оповідання в ідилічній манері. Ф. Г. Лорка уникає драматизму події, оминаючи кроваві подробиці, які у соціумі неприйнятно загострювати. Вперше з початку циклу в тексті з'являється ім'я: тореадор Мануаль Санчес, відомий як Манолете Матадор, жертвує своїм життям заради видовища. Згадка конкретної особистості викликає певні сумніви щодо фольклорного джерела текстів, але імовірно ці куплети можуть відноситись до різновиду *lettas personales* (авторських куплетів), що згодом, через багаторазове повторення, набувають всенародної популярності. У збірці пісень «*Ledesma cancionero salmantino*» (1907) текст цієї пісні наводиться у розділі романсів, де як автор згадується Рамон Ревес. Припускаємо, що саме ця збірка могла надихнути Ф. Г. Лорку на створення циклу «*Canciones Españolas Antiguas*», адже один із прикінцевих розділів присвячений фортепіанним варіантам акомпанементу фольклорних зразків.

**«*Tres morillas me enamoran en Jaén*»** («Три мавританки закохали мене у Хаен») — цими словами починається **№5**. Вперше відчувається екзотичний колорит музичного тексту: повільний темп, звабліві інтонації, андалузька каденція у вступі<sup>1</sup>, плагальні каданси — ці засоби музичної виразності віддзеркалюють своєрідність регіону, де відбуваються події, формуючи добре знаний мавританський колорит.

Робочий день добігає кінця, традиційний відпочинок іспанці знаходять на вечірках, де зазвичай лунають традиційні святкові жанри «*festeros*». Один із них — севільяни (*sevillanas*), соціальний танцювальний жанр. Традиційно він має куплетну форму та яскраво виражену стабільну пульсацію. Піднесений настрій севільяни під-

<sup>1</sup> Андалузька каденція — розповсюджений фрігійський басовий хід, що став певною мірою символом іспанської екзотики.

креслюється швидким темпом ( $\text{♩} = 180\text{--}212$ ), а його широка популярність, не тільки в межах Іспанії, а і далеко за її кордонами, набувається завдяки зрозумілій регулярній тридольній пульсації (6/8). Традиційні варіанти гармонізації *sevillanas* доволі розмаїті: гітарист може задіяти гармонізацію від простих звичних I–V–I ст. до колоритної андалузської каденції та *modo flamenco* (лад фламенко). Пісні охоплюють широкий спектр тем, але найчастіше звеличується місце їх народження та побутування — Севілья. **№6 «Sevillanas del Siglo XVIII»** («Севільяни XVIII століття») — жвавий, оптимістичний, динамічний. Вигуки «*Viva Sevilla!*» відкривають і завершують пісню, *сі-бемоль мажор*, форшлаги на кожную долю нагадують святкові дзвіночки, піднесений настрій пасує для завершення дня.

З уявним початком сутінок композитор переносить дію в таблао — кафе-кабаре з вечірньою концертною програмою. Назва **№7 «El cafe de Chinitas»** — пов'язана зі знаковим для іспанської культури місцем (одне з перших таблао, відкрито у 1857 році в Малазі на честь актора *Chinitas*). Символічно, що саме тут ми потрапляємо у задзеркалля, де всі «денні» образи відкривають свою тіньову сторону. *Bailaor* на сцені демонструє не лише велич, а і страждання тореро, його тяжкий шлях тонкою стежкою між життям і смертю. Свято кориди, представлене у просторі ідилії чистої радості у четвертому номері, змінюється належним драматизмом образів, згущеним колоритом, що зазвичай відтворюється в мистецтві. Ф. Г. Лорка вчергове підкреслює дуальну суть іспанського національного характеру — ціну денної радості життя зрозуміло тільки вночі. Перед нами символічний образ кориди, що традиційно створюють *bailaor*'и під час фламенко-вистави, розповідаючи всю правду: «*Este toro ha de morir*» («цей бик має померти»).

**№8** — трагічна севільська колискова «*Nana de Sevilla*». «*Este galapagito no tiene teta*» («цей малюк не має матері») — такими словами розпочинається пісня, а традиційні голосні на розспів «а» доповнюють драматичну картину. Крізь незмінну повторюваність куплетів проглядає безвихідь, трагізм самотності та бідності. Традиційні для колискової погойдування у басовій лінії збережені, єдине, що не дає остаточно впасти в медитативний стан, це зміна тридольності на двудольність та ритмічні фігурації, що дублюються партією фортепіано.

**№9** — «*Los pelegrinitos*» («Маленькі Паломники»). Герої — пара закоханих мандрівників. Мета їхньої подорожі — благословіння Папи. Пісня написана в *соль мажорі*, який у середньому розділі змінюється на однойменний мінор (сприймається як знак першого внутрішнього конфлікту). «*Cayo la novia*» («наречена впала») — недобрий знак, але закохані йдуть далі і досягають своєї мети. Благословіння отримано, весілля відбулося. Історія розказана у десяти куплетах, які умовно можна розділити на три частини 3+4+3, де середній розділ (мінорний) відображає безпосередньо розмову з Папою, розповідь історії та прохання про головне. Крайні частини — мандри: спочатку в Рим, потім — додому.

Кульмінаційний номер циклу — **№10 Zorongo**. Його назва тотожна популярному андалузському жанру фламенко. Цей виразний, сповнений деталей внутрішнього стану портрет героїні, узагальнений образ якої дає змогу кожному ототожнити себе з ним, — єдиний в циклі зразок. Певні риси зовнішності подані на початку пісні: «*...tengo los ojos azules*» («... в мене блакитні очі»). Незважаючи на душу, що стомилася плакати («*me harto de llorar*»), закохане серце героїні все ще схоже на гребінь вогню. Але кохання не взаємне, і це зводить її з розуму: «*Esta gitana loca <...> que*

*lo que sueña <...> quiere que sera verdad»* (вона б хотіла, щоб її сни щасливі стали правдою). У глибоко психологічному портреті проступає підсвідоме, емоційне, що особливо притаманне культурі фламенко. Основний нерв пісні — нерозділене кохання. Традиційно в музичному мистецтві такій тематиці відповідає жанр *lamento*, але не тут. Героїня не кориться долі, не визнає програш і саме це стає підставою для затьмарення свідомості. Спомини обіймів коханого минулою весною та монотонна праця над вишивкою сріблом і золотом походять скоріше на певний ритуал, створюють зловісний колорит. Імовірно вишита накидка є символічним образом, адже матеріали, згадані в тексті, занадто коштовні для простолюдина. Туман свідомості підкреслюються висловом «*la luna es un pozo chico*» («місяць — маленька криниця»). Калейдоскопічність минулого і теперішнього, погляд догори обертається вниз, «блакитні очі» — холод, а серце як вогонь, зворотна перспектива — підкреслюють дуальність сприйняття світу.

Психологічний образ зафіксовано у музиці не тільки словами, а і рвучкістю ритмічного малюнку, багаторазовою акцентуацією найвищого звуку мелодії *re* — все це підкреслює непоборне бажання, пристрась, що губить.

Виокремлення важливого місця віросповідання серед системи життєвих координат відбувається і в №11 «**Romance de Don Boyso**» («Романс Дона Бойсо»). Мандрівник, зустрівши дівчину, дізнається, що вона християнка. Розалінда підкреслює: вона «*no soy mora ni hija de judia*» («не мавританка, не донька єврея»). Очевидно, спільна релігія зближує героїв. Далі розгортається майже детективна історія — з'ясовується, що це його сестра, яку було колись викрадено. Чому таким важливим було віросповідання? Історично Іспанія зазнала сильного мавританського впливу (часи Ізабели Кастильської), тож строкатість релігій, особливо на півдні країни, певний час була чинником для укорінення та зміцнення католицької церкви.

Поетичний текст багатьох пісень циклу (зокрема і цього номеру) деякі літературознавці аналізують як продукт авторської творчості Ф. Г. Лорки. Вдалося знайти варіант «*Romance de Don Boyso*», виконаний у середньовічній манері, що спростовує авторство Ф. Г. Лорки. Наступні пошуки підтвердили існування реальної особистості, яка не лише є головним героєм твору, але й автором тексту — залежно від регіону прізвище *Boyso* інколи змінювалась на *Boeso*. Відомо, що у 1162 році він був губернатором Карійону. З часом ця постать стала напівлегендарною: поет Моралес перетворив портрет Дона на поетичний, а Лопе де Вега зробив його об'єктом пародії. Пісня з циклу Ф. Г. Лорки більше схожа на баладу, що занурює слухача в глибину століть.

Фінал — життєстверджуючий, жартівливий, дещо сатиричний №12 «**Los Reyes de la Baraja**» («Рейєси з Барахи») — звільнення циганки від любовної залежності, це немов нове коло життя, відродження. Чотири короля з колоди («*Rey de oros, rey de copas, rey de espadas, rey de bastos*») — образ можливостей, вибору. Іронія полягає в тому, що циганка шукала одного короля, у якому були б поєднані усі чесноти, але це неможливо. Сатиричний вигук головного героя «*Si tu madre quiere un rey, la baraja tiene cuatro*» («якщо твоя мати мріє про короля, їх в колоді аж чотири») звучить із присмаком гіркоти від мрій, що не здійснилися. Скоріше за все, *Don Boyso* отримав відмову: дівчина вирішила і далі шукаючи свого «короля».

Постає питання: чи поєднуються пісні збірки у єдину структуру? Наскільки справедливим є визначення *цикл* щодо цієї збірки? З одного боку, тут відчувається сюїтність, підкреслена відсутністю очевидного єдиного сюжету, калейдоскопічністю

образів та тем. Можна зустріти згадки топонімів від Кастилії до Андалусії, з півночі на південь Іспанії, назву таблао в Малазі, визначного для розвитку фламенко («*El Cafe de Chinitas*» в №7). Частими у назвах і текстах є згадки про робітничі професії: мірошник, орач та інші, що стосуються фермерської діяльності *gitanas*. Власлива для сюїти танцювальність проявилася в активному залученні жанрів фламенко (№1 *Anda Jaleo*<sup>1</sup>, №6 *Sevillanas*<sup>2</sup> *del Siglo XVIII*), що підкреслено назвами або прихованими атрибутивними ознаками на метроритмічному й інтонаційному рівні (причому, андалузська каденція та *compas Solea* у №5 *Las morillas de Jaen*).

Ідеї сюїтності відповідає і «строкатий» тональний план: співставлення *соль мінору* і *ля-бемоль мажору* у №1 та №2, або *сі-бемоль мажор* і *мі мінор* у №6 та №7 відповідно. Окрім того, номери зі збірки часто виконуються у вільному порядку — музиканти нехтують запропонованою автором послідовністю, орієнтуючись на власну виконавську концепцію.


З іншого боку, нечасті приклади повного виконання усіх дванадцяти пісень у незміненому порядку дають відчуття цілісності. В чому секрет такого ефекту? На нашу думку, цьому сприяє відсутність у збірці звичного для сюїти контрасту темпів, що могли б різко змінюватися від номера до номера. Цикл не «розпадається» завдяки наявності єдиної пульсації, автор явно спирався на єдину одиницю руху — восьму, на якій тримається вся метрична будова циклу. Відсутність композиторських ремарок стосовно темпу є викликом для виконавців, адже це передбачає певний рівень обізнаності у фольклорних жанрах Іспанії. До того, аналізуючи розмір пісень, вдалося знайти ознаки субциклів (Таблиця 1).


Таблиця 1

Номер	№1	№2	№3	№4	№5	№6	№7	№8	№9	№10	№11	№12
Розмір	6/8			3/4	3/8	3/4		3/8		3/4	4/4	3/4

Спираючись на схему, можемо зробити висновок щодо втілення структури *Canciones Españolas Antiguas* у двох актах (зошитах) по шість сцен (номерів), де фіналом відчувається №11 (якому передують №7, 8, 9 з концентрацією емоційного тиску), а №12 постає як післямова. Різноманітні варіанти тридольної пульсації один раз за весь цикл змінено на стійку дводольну: лише у №11 композитор використовує 4/4.

Характерною ознакою метричного компоненту культури фламенко є акцентуація «*ternarias y binarias*<sup>3</sup>» (Fernandez L. 2016, p. 31). Цей принцип був реалізований Ф. Г. Лоркою не тільки в рамках кожного номеру, а й проведений наскрізною єднальною лінією. Чергування акцентів на три і на два композитор підкреслює частою зміною розміру в рамках майже кожної пісні. У №5, №7, №8 розмір 6/8 часто змінюється на 2/4 та 4/4, а 3/8 чергується з 3/4 та 2/8. В інших фрагментах циклу

<sup>1</sup> *Jaleo* (від ісп. метушня) — жанр фламенко, що має розмір 3/4, схожий на фанданго, але швидший за темпом, ритмоформула . За інтонаційним складом та гармоніями близький до жанру *bulerias*.

<sup>2</sup> *Sevillanas* — один із найпопулярніших парних танців Андалусії, куплетна форма, розмір 6/8, ритмоформула .

<sup>3</sup> *Compas* — єдина метрична структура фламенко — постійно включає гру з акцентами, що чергуються через три або через дві долі.

автор використовує таку ж метричну закономірність, вуалюючи її синкопами, як у фрагменті з №1 «*Anda Jaleo*» (приклад 1):

Приклад 1.



Наскрізно принцип змінної пульсації Ф. Г. Лорка ховає на межі пісень, чергуючи розміри 6/8 (№1–3) та 3/4 (№4), 3/8 (№5; №7–9) та 3/4 (№6, №10).

Тональна карта циклу дещо ускладнена: у звичних для фламенко *мі мінор*, *ля мінор*, *ре мінор*, *сі-бемоль мажор* додані *фа мажор* та *ля-бемоль мажор*.

Для прояснення тонального плану наведемо таблицю 2.

Таблиця 2

Номер	№1	№2	№3	№4	№5	№6	№7	№8	№9	№10	№11	№12
Тональність	<i>g-moll</i>	<i>As-dur</i>	<i>F-dur</i>	<i>F-dur</i>	<i>d-moll</i>	<i>B-dur</i>	<i>e-moll</i>	<i>a-moll</i>	<i>G-dur</i>	<i>e-moll</i>	<i>d-moll</i>	<i>G-dur</i>

Якщо вибудувати звукоряд, залучаючи тоніки кожної пісні, отримаємо гексахорд з центром *соль* (приклад 2).

Приклад 2.



Переважає мінорний модус, з низькою II, високою VI ступенями, відсутньою субдомінантою. Композитор знову використовує скарби культури *gitanos*: цей звукоряд є мікстовим і формує лад фламенко (*modo flamenco*), для якого показовою є мажоро-мінорна гра (це також стає фактором об'єднання різного матеріалу в цілісність).

Окрім того, в кожній пісні мінорного нахилу широко використані мажоро-мінорні зв'язки (№1, №9), лад фламенко (№10), фрігійський (№7), андалузька каденція (№5) та інші специфічні прийоми запозичені у фольклорній сфері.

**Висновки і перспективи дослідження.** Як зазначалося раніше, ремарка на титульній сторінці «Зібрано та гармонізовано Ф. Г. Лоркою» виключала будь-який натяк на композиторські амбіції поета. Але його роль важко переоцінити. Композитору вдалося зберегти і відтворити у нотному записі пасіонарний дух автентичної іспанської культури. Невигадливість творів підкреслена простотою фактурного і композиційного рішення: вокальні мелодії дублюються в акомпанементі, а вступи та постлюдії є простими копіями основних розділів. Пісні часто розміщені на двох сторінках, мають обмежений діапазон вокальної партії і безліч повторів, що відповідає принципам розвитку музичної думки, властивим культурі фламенко. Збережена «східна» інтонаційна природа насичених мелізмами мелодій переважно танцювального характеру. Але усі ці характерні особливості композитор не пом'якшує, намагаючись привести їх до загальноєвропейського музичного стандарту, навпаки — посилює їх використанням дисонантних гармоній. Ритмічну витонченість автентичних

зразків він доводить до непередбачуваності завдяки частим використанням геміол, акцентів на слабких долях, синкоп. Поривчастість виконання і рубато, властиві для форми побутування *para cantar* (музика фламенко, орієнтована на співака), композитор передає за допомогою лаконічних ремарок щодо темпу, динаміки, артикуляції, штрихів. Тілесність присутня у повторюваних згадках про «руки», «серце», «очі». Але Ф. Г. Лорка посилює колорит, додавши у фактуру ритмічний рядок, який відповідає *zapateado*<sup>1</sup>. У десятому номері «*Zorongo*» після ремарки *taconeo* (скоріше за все мається на увазі *zapateado*) композитор виписує ритми без звуковисотності: повторювання куплету чергується з незмінним фортепіанним соло, завершеним *zapateado*. Ритмічний малюнок виконується соло в тиші, як відповідь фортепіано. Цей факт доповнює нашу думку щодо посилення фламенко-коду у музичному та вербальному текстах пластичним компонентом. Підтвердженням такого припущення є аудіозапис, де разом з «*taconeo*» використано кастаньєти. Сьогодні неможливо з'ясувати, кому саме належала ідея танцювального компоненту — композитору чи солістці *La Argentina*. Можливо, це була вдала пропозиція, що народилася під час їхніх спільних репетицій.

Безперечно, ця публікація не претендує на вичерпне розкриття заявленої проблеми, відкриваючи горизонти для подальшого її дослідження.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Іванніков Т. П. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості : монографія. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д. Г., 2018. 392 с.
2. Іванніков Т. П. Концерт «Аранхуес» для гітари з оркестром Х. Родріго як феномен іспанського неокласицизму. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць*. Київ : Міленіум, 2017. Вип. 31. С. 3–24.
3. Bennahum N. Antonia Mercé, “La Argentina”: Flamenco and the Spanish Avant Garde. Middletown: Wesleyan University Press, 2000. 257 p.
4. Calatrava J. Granada, 1922–1928: Un poeta, un músico y dos arquitectos. El Amor Brujo. Arquitectura y escenografía en espacios de la Alhambra. Ed. Emilio Cachorro. Francisco del Corral y Milagros Palma, Granada, 2014, Editorial Godel S. P. 63–68.
5. Eisenberg D. A chronology of Lorca's visit to New York and Cuba. *Kentucky Romance Quarterly*, 1977. №24 (3), p. 233–250.
6. Fernández L. Teoría Musical del Flamenco: Ritmo, Armonía, Melodía, Forma. Madrid: Acordes Concert, 2004. 133 p.
7. García Lorca, F. El cante jondo. Primitivo canto andaluz. Obras Completas (tomo III). Madrid: Aguilar, 1986. 486 p.
8. Gibson, I. Lorca y la música. La música en la generación del 27. En Homenaje a Lorca. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, pp. 81–83.
9. Israel J. KATZ and Roger D. Tinnell (1999). Federico Garcia Lorca as folklorist: the ibero-american romance de Don Gato. *Anuario Musical*, vol. 54, p. 253–311.
10. Ledesma D. Cancionero Salmantino. Madrid: Imprenta Alemana, 1907. 560 p.

---

<sup>1</sup>*Zapateado* — ритмічні малюнки, що виконуються за допомогою ударів різними частинами туфель об підлогу.



11. Lorca F. G. Cantes Espanoles Antiguas. 1931. URL: <https://youtu.be/Zl1wkl6SkFE> (accessed: 10.10.2022).
12. Lorca F. G. Cantes Espanoles Antiguas. 1931. URL: <https://youtu.be/J5u8sGSnbT8> (accessed: 10.10.2022).
13. Lorca F. G. Cantes Espanoles Antiguas. Madrid: Union Musical Española, 1961. 36 p.
14. Lorca F. G. Juego y Teoria del Duende. 2003. URL: <https://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf> (accessed: 12.11.2022).
15. Lorca F. G. Poema del Cante Jondo Romancero Gitano Conferencias y Poemas. Florida: Stockcero, 2010. 236 p.
16. Maurer Ch. Garcia Lorca and Spanish Music in New York. *Romance Quarterly* 58 (4), 2011, p. 258–275.
17. Ossa Martínez M. García Lorca, la música y las Canciones Populares Españolas. *Alpha (Osorno)* 39, 2014, p. 93–121.
18. Ossa Martínez M. Federico García Lorca y la música. *Cuadernos de Investigación Musical*, 6, 2018, p. 335–351.
19. Pedrell F. Los Pirineos. Por nuestra musica. Barcelona: MDCCCXCII, 1891. 320 p.
20. Stenton, E. F. The Tragic Myth: Lorca and Cante Jondo. University Press of Kentucky, 2021. 152 p.
21. Suwa K. Teoría y juego del duende de Federico García Lorca — Generación del 27 (4ª parte), 2010. URL: <https://www.kazu-classicalguitar.co.uk/es/ensayos/generacion-27/parte4-teoria-juego-duende-federico-garcia-lorca> (accessed: 9.12.2022).

#### REFERENCES

1. Ivannikov, T. P. (2018). *Hitarne mystetstvo XX stolittia yak fenomen tvorchosti* [Guitar art of the 20th century as a phenomenon of creativity]. Zvoilenko D. G., Kamianets-Podilskyi, 392 p. [in Ukrainian].
2. Ivannikov T. P. (2017). *Kontsert «Arankhues» dlia hitary z orkestrom Kh. Rodriho yak fenomen ispanskoho neoklasysizmu* [Concerto "Aranjuez" for guitar with orchestra by H. Rodrigo as a phenomenon of Spanish neoclassicism]. In: *Mystetstvoznachy zapysky : zb. nauk. prats.* [Musicology notes : scientific method. collection] Milenium, Kyiv, Issue 31, pp. 3–24. [in Ukrainian].
3. Bennahum N. (2000). *Antonia Mercé, "La Argentina": Flamenco and the Spanish Avant Garde*. Middletown: Wesleyan University Press, 257 p. [in English].
4. Calatrava J. (2014) *Granada, 1922–1928: Un poeta, un músico y dos arquitectos. El Amor Brujo. Arquitectura y escenografía en espacios de la Alhambra*. Ed. Emilio Cachorro. Francisco del Corral y Milagros Palma, Granada, Editorial Godel S. L. 63–68 [in Spanish].
5. Eisenberg D. (1977). A chronology of Lorca's visit to New York and Cuba. *Kentucky Romance Quarterly* 24 (3), p. 233–250 [in English].
6. Fernández L. (2004). *Teoria Musical del Flamenco: Ritmo, Armonia, Melodia, Forma*. Madrid: Acordes Concert, 133 p. [in Spanish].
7. García Lorca, F. (1986) *El cante jondo. Primitivo canto andaluz. Obras Completas(tomo III)*. Madrid: Aguilar, 486 p. [in Spanish].
8. Gibson, I. (1987). Lorca y la música. La música en la generación del 27. En *Homenaje a Lorca*, pp. 81–83. Madrid: Ministerio de Cultura [in Spanish].
9. Israel J. KATZ and Roger D. Tinnell (1999). Federico Garcia Lorca as folklorist: the ibero-american romance de Don Gato. *Anuario Musical*, vol. 54, p. 253–311[in Spanish].

10. Ledesma D. (1907). *Cancionero Salmantico*. Madrid: Imprenta Alemana, 560 p. [in Spanish].
11. Lorca F. G. (1931). *Cantes Espanoles Antiguas*. URL: <https://youtu.be/Zl1wk16SkFE>(accessed: 10.10.2022) [in Spanish].
12. Lorca F. G. (1931). *Cantes Espanoles Antiguas*. URL: <https://youtu.be/J5u8sGSnbT8>(accessed: 10.10.2022) [in Spanish].
13. Lorca F. G. (1961). *Cantes Espanoles Antiguas*. Madrid: Union Musical Española, 36 p. [in Spanish].
14. Lorca F. G. (2003). *Juego y Teoria del Duende*. URL: <https://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf> (accessed: 12.11.2022) [in Spanish].
15. Lorca F. G. (2010). *Poema del Cante Jondo Romancero Gitano Conferencias y Poemas*. Florida: Stockcero, 236 p. [in Spanish].
16. Maurer Ch. (2011). Garcia Lorca and Spanish Music in New York. *Romance Quarterly* 58 (4), p. 258–275 [in Spanish].
17. Ossa Martínez M. (2014). García Lorca, la música y las Canciones Populares Españolas. *Alpha (Osorno)* 39, p. 93–121 [in Spanish].
18. Ossa Martínez M. (2018). Federico García Lorca y la música. *Cuadernos de Investigación Musical*, 6, p. 335–351 [in Spanish].
19. Pedrell F. (1891). *Los Pirineos. Por nuestra musica*. Barcelona: MDCCCXCII. 320 p. [in Spanish].
20. Stenton, E. F. (2021). *The Tragic Myth: Lorca and Cante Jondo*. University Press of Kentucky, 152 p. [in English].
21. Suwa K. (2010). Teoría y juego del duende de Federico García Lorca– Generación del 27 (4ª parte). URL: <https://www.kazu-classicalguitar.co.uk/es/ensayos/generacion-27/parte4-teoria-juego-duende-federico-garcia-lorca> (accessed: 9.12.2022) [in Spanish].

## VICTORIA MELNYK

**Melnyk, Viktoriia** — Postgraduate Student, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (Kharkiv, Ukraine).

ORCID: 0000-0001-9730-1149

gloria.flamenca333@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276575>

### FEDERICO GARCIA LORCA'S «CANCIONES ESPAÑOLAS ANTIGUAS»: DIALOGUE OF THE POET WITH FLAMENCO TRADITION

**The relevance of the study** The author's interaction in his creative work with folklore is one of the main ways of shaping national composers' musical school. Spanish music culture is not an exception. There was discovering the uniqueness of flamenco culture through the searching of musical personal identity during the end of the XIX–first decades of the XX century. Original rhythms, modes and harmony specialty were inspiring for composers who searched the code of musical national composers' school. Federico Garcia Lorca was one of them. His work «Canciones Españolas Antiguas» became not only restrained documentation of folkloric finds. His scientific interest was realized there with his own well-known authored style what provoked us to have some doubts about song's origin. Was that songs stylization or authentic? How high

was composer's influence percent? The answer can be founded only through assesses the knowledge of flamenco tradition. We could find out real author's creative participation thanks determining authentic flamenco components in the songs. These are the reasons and became the basis of the proposed article.

**The main objective of the study** is to characterize the collection "Spanish ancient songs" by F. D. Lorca as creative project which arose at the intersection of the tradition of flamenco and author's style.

**The methodology of study** includes historical method (in searching of context and historical background creation of collection «Spanish ancient songs»), biographical method (for clarify details of creation the collection, musical environment what was connected with Lorca's views on the folk), comparative (for the comparing folkloric sources with author's variants) structural-functional, system analysis, genre-style what allows to give characteristic of collection and to prove it' artistic integrity as a song cycle.

**Results and conclusions.** In the process of studying «Canciones Españolas Antiguas», it became clear that the balance of authenticity and authorial activity in this case can be ascertained only by relying on the knowledge of general folklore paradigms. We found out genres as sources for building the collection which were taken from flamenco culture. The «oriental» intonation nature of melodies saturated with melismas, mostly of a dance nature, is preserved. But the composer does not soften all these characteristic features, trying to bring them to the pan-European musical standard, on the contrary, he strengthens them by using dissonant harmonies. He brings the rhythmic sophistication of authentic samples to the point of unpredictability thanks to the frequent use of hemiola, accents on weak parts, and syncopation. Impetuous performance and rubato, characteristic of the *para cantar* form of life (flamenco music focused on the singer), the composer conveys with the help of laconic remarks about tempo, dynamics, articulation, touches.

**Keywords:** Lorca as a folklorist, music of Spain, flamenco genres, song cycle, symbolism.

# РЕЦЕНЗІЇ

---

**ЧЕКАН Ю. І.**

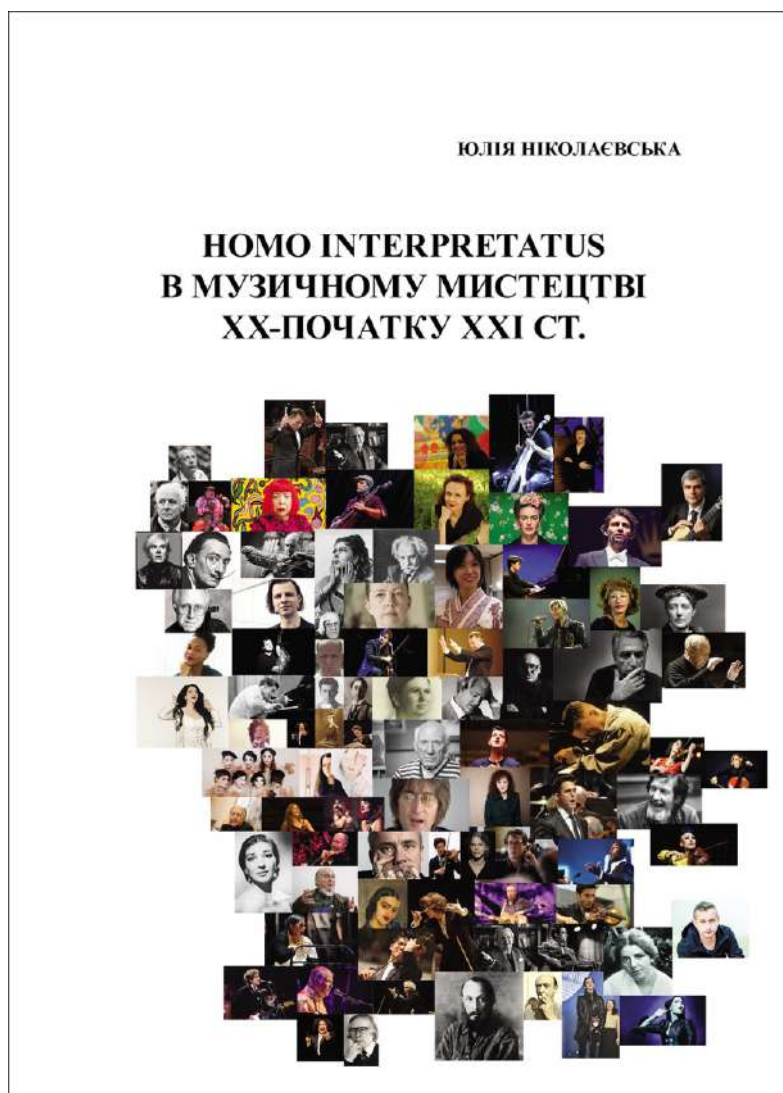
**Чекан Юрій Іванович** — доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1501-1592>

[y.chekan@gmail.com](mailto:y.chekan@gmail.com)

© Чекан Ю. І., 2023

**«НОМО ІNТЕРРЕТАТУС»  
(НІКОЛАЄВСЬКА Ю. В. НОМО ІNТЕРРЕТАТУС  
В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ: МОНОГРАФІЯ.  
ХАРКІВ : ФАКТ, 2020. 576 С.)**



Знайомство з монографією Юлії Ніколаєвської «Номо Interpretatus в музичному мистецтві ХХ — початку ХХІ століть», що вийшла у харківському видавництві «Факт», дає всі підстави для висновку про те, що українське музикознавство збагатилось масштабним, фундаментальним та інноваційним дослідженням.

**Масштабність** рецензованої монографії зумовлена, насамперед, обсягом опрацьованого матеріалу. У плані суто творчому це величезний корпус текстів різної природи — від композицій Володимира Рунчака та Валентина Бібіка — до музикування Енвера Ізмайлова та представників київського кобзарського цеху; від кіномузики Джона Вільямса — до авангардних опусів Джона Кейджа і Карлхайнца Штокгаузена; від інтерпретації віолончельного концерту Роберта Шумана Йо-Йо-Ма — до вистав П'єра Понеля та Ромео Кастелуччі etc, etc. У плані ж науковому 862 позиції списку використаної літератури говорять самі за себе.

Тільки залучення, аналіз та інтерпретація цього гігантського масиву творчих і дослідницьких джерел, що має безперечну евристичну цінність, саме по собі дозволяє говорити про масштаб роботи. Проте чесноти дослідження Юлії Ніколаєвської цим не обмежуються. Квантитативним характеристикам уповні відповідають квалітативні, огрому матеріалу — масштаб думки дослідниці. Це підводить нас до другої позитивної характеристики монографії — її **фундаментальності**.

Наріжні категорії музикознавства природно та міцно зв'язані тут з фундаментальними категоріями гуманітаристики, теорія інтерпретації — з теорією комунікації. В результаті маємо цілісну оригінальну концепцію, що у певному сенсі вичерпно пояснює обрані об'єкт та предмет дослідження (відповідно, комунікативну систему музичного мистецтва ХХ–ХХІ століть та музичну комунікацію як інтерпретативний феномен). При цьому в центрі уваги дослідниці знаходиться Номо Interpretatus, що виступає у кількох іпостасях. Ці іпостасі зумовлені, по-перше, позицією та функціями суб'єкта-учасника комунікації і, по-друге, комунікативною стратегією як способом реалізації інтерпретувального мислення у системі «композитор — виконавець — слухач — дослідник». Важливим моментом концепції є не тільки центральне положення такого суб'єкта, але й загальний процесуально-функціональний погляд на пропоновану систему. Як результат перед читачем постає конфігураційно мінлива модель; у різних розділах праці ті чи інші конфігурації (зумовлені, скажімо, стильовими факторами — у розділі 3 чи запропонованою авторкою типологією комунікаційних стратегій — у розділі 4) вичерпно описуються та конкретизуються на широкому матеріалі, набуваючи чітких обрисів і логічних пояснень.

Своєрідною опорною зоною цієї масштабної роботи, що також сприяє її фундаментальності, є прозора та вивірена термінологічна система. Коректність цього змістовного пласта монографії заслуговує на спеціальне схвалення. Прагматична цінність переосмислених та введених дослідницею до наукового обігу категорій безсумнівна. До першої групи віднесемо, зокрема, авторські визначення таких музикознавчих універсалій, як «виконавська драматургія», «музичний символ», «звуковий образ інструмента», «виконавська поетика», «стиль», «твір». До другої належать спеціальні, характерні саме для проблематики розглядуваної роботи категорії «контонанція», «Номо Interpretatus», «комунікативний стиль», «когнітивний стиль», «комунікативна стратегія», «інтерпретувальна стратегія», загальне визначення теорії музичної комунікації у світлі інтерпретативного підходу тощо.

Третя характеристика дослідження Юлії Ніколаєвської — її **інноваційність**. Вона полягає не лише у ключовому для авторської концепції креативному поєднанні комунікативістики та інтерпретології, домінуванні когнітивного підходу чи відчай-

душних зверненнях музикознавиці до артефактів засадничо різної природи (від авангарду — до джазу, від композиторської творчості — до історично інформованого виконавства, від чистої музики — до музики прикладної тощо). Інноваційність монографії базується також на введенні у дослідницьке поле музикознавства типології комунікативних стратегій, створенні багаторівневої та відкритої моделі музичної комунікації, обґрунтуванні концепції *Homo Interpretatus*. Але і це ще не все. Найінноваційнішими для рецензента постають сміливі висновки, що ґрунтуються на системному групофакторному аналізі реальної практики музикування у сучасному мистецтві, форм та способів його інтерпретування. Назву лише три з кільканадцяти висновків, які, на мою думку, є ключовими.

Перший — щодо *розуміння будь-якої музичної комунікації якінтерпретативного акту*.

Другий — щодо *принципової оберненості музичної комунікації*.

Третій — щодо *визначення сьогоднішньої ситуації в мистецтві як «культури/мистецтва-proto»*.

Думаю, що ці три положення заслуговують на всіляку підтримку та широке поширення в наступних дослідженнях. Потенційно вони можуть стати наріжними положеннями окремої наукової школи.

Така масштабна, фундаментальна й інноваційна робота, природно, викликає численні питання, провокує до дискусії — навіть за умови принципової солідарності з позицією дослідниці. Так, наприклад, викликає сумніви наявність підстав для диференціації таких суб'єктів комунікації, як «слухач» та «дослідник». Невже «дослідник» функціонально відрізняється від «слухача»? А отже — чи виступає він самостійним суб'єктом процесу комунікації?

Або ж інше дискусійне міркування. Починаючи з XIX століття, класичний комунікативний ланцюжок «композитор — виконавець — слухач», властивий Новоевропейській музичній культурі, починає зазнавати структурних змін. До нього долучаються інші суб'єкти — не завжди мистецької системи координат<sup>1</sup>. Так, у XIX сторіччі важливим суб'єктом, що уможлиблює (або ж унеможлиблює) саму екзистенцію комунікації, постає нотовидавець. У XX сторіччі невід'ємним учасником комунікації є звукорежисер (а в умовах деяких інтонаційних практик, проаналізованих у монографії, не просто невід'ємним, а ключовим). Водночас ці учасники комунікації у полі роздумів Авторки відсутні.

Назва дослідження Юлії Ніколаєвської резонує з назвою знаменитого трактату Йогана Хейзинги. Нідерландський історик і культуролог у першій половині XX століття запропонував концепцію *Homo Ludens*. Нові часи — глобалізаційні, інформаційно-революційні, катастрофічно-кризові — зумовили в наші дні кардинальні трансформації усієї культурної сфери. Очевидно, що *Homo Ludens* поступається місцем новим людським іпостасям. І одна з них, як переконливо доводить Юлія Ніколаєвська — *Homo Interpretatus*...

---

<sup>1</sup> Див.: Чекан Ю. І. Музична сфера сучасної культури: виміри та конфігурації. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2020. Вип. 129 : Сучасне музикознавство: методологія, теорія, історія. С. 81–91.

Наукове видання  
Міністерство культури та інформаційної політики України  
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**НАУКОВИЙ ВІСНИК НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ  
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

**2023. Випуск 136**

**ІСТОРІЯ МУЗИКИ: ПРОБЛЕМИ, ПРОЦЕСИ, ПЕРСОНИ**

Редактори-упорядники — *Валентина Редя, Юрій Чекан*  
Редактор — *Валентина Редя*  
Редактор анотацій англійською мовою — *Наталія Набокова*  
Верстка і макет — *Тимур Іванніков*  
Дизайн обкладинки — *Ігор Савчук*

Формат 60×90/8. Обл. вид. арк. 16,5  
Папір офсетний. Друк офсетний  
Гарнітура «Georgia», «Times»  
Наклад 300 примірників

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.  
Адреса web-сторінки збірника: <http://naukvisnyknmau.com>  
Телефон (044) 279-07-92. Факс (044) 279-35-30  
Свідоцтво про державну реєстрацію юридичної особи:  
Серія А01, № 260668 від 11.01.2008 р.  
Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації:  
Серія КВ, № 15129-3701 Р від 30.04.2009 р.

Віддруковано з оригінал-макетів замовника.

Видавець ПП Лисенко М. М.  
вул. Шевченка, 20, м. Ніжин Чернігівської області, 16600  
Тел.: (067) 4412124. E-mail: [vidavec.lisenko@gmail.com](mailto:vidavec.lisenko@gmail.com)  
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців,  
виговолювачів і розповсюджувачів видавничої продукції:  
серія ДК № 2776 від 26.02.2007 р.

Naukovij visnik Nacional'noї muzičnoї akademії Ukraїni imeni P.І. Čajkovs'kogo.  
Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського  
Scientific herald Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

ISSN 2522-4190 (print). ISSN 2522-4204 (online)

ISSN 2522-4190



Scientific journal  
Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine  
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

**SCIENTIFIC HERALD  
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**

**2023. Issue 136  
MUSIC HISTORY: PROBLEMS, PROCESSES, FIGURES**

Compiling editors — *Valentyna Redya, Yurii Chekan*  
Editor — *Valentyna Redya*  
Annotations' editor in English — *Nataliya Nabokova*  
Lay out design — *Tymur Ivannikov*  
Cover design — *Igor Savchuk*

Format 60×90/8 Reg. Publishing sheet 16,5  
Offset paper. Offset printing  
Typeface “Georgia”, “Times”  
300 copies

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music  
01001, Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3.  
The address of the web pages collection: <http://naukvisnyknmau.com.ua/>  
Telephone (044) 279-07-92. Fax: (044) 279-35-30  
Certificate of state registration of a legal entity series A01, № 260668 from 11.01.2008.  
The certificate of state registration print media series KB, № 15129-3701 P from 30.04.2009.

Printed from the original layouts of the customer.  
The publisher is Private Enterprise “Lysenko M. M”,  
Shevchenko street, 20, Nizhyn, Chernihiv region, 16600  
Tel.: +38 (067) 4412124. E-mail: [vidavec.lisenko@gmail.com](mailto:vidavec.lisenko@gmail.com)  
Certificate of registration in the State Register of Publishers,  
Manufacturers and Distributors of Publishing Products issued,  
series DK № 2776 dated February 26, 2007

Naukovij visnik Nacional'noï muzičnoï akademii Ukraïni imeni P.Ĭ. Čajkovs'kogo.  
Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського  
Scientific herald Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

ISSN 2522-4190 (print). ISSN 2522-4204 (online)

