

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**

**2024      Випуск 139**

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

**Засновано 1999 року**

**Київ — 2024**

УДК 781.0+78.071.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139>

**НАУКОВИЙ ВІСНИК  
НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО  
2024. Випуск 139. 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)**

Згідно з рішенням Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення від 31 серпня 2023 року за No. 801 «Науковому віснику Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського»

присвоєно ідентифікатор медіа: **R30-01237**

Збірник наукових праць «Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського»

zarejestrowano i proindeksowano w 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.

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

**Чекан Ю. І.**, доктор мистецтвознавства, професор (Український католицький університет), Львів, 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 № 6 від 29 лютого 2024 року).

За достовірність інформації, зміст статей і посилань відповідають автори.

Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакції.

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**

**2024      ISSUE 139**

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

**Founded in 1999**

**Kyiv — 2024**

UDC 781.0+78.071.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139>

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

**2024. Issue 139. 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)**

By the decision of The National Council of Television and Radio Broadcasting No. 801 of 31.08.2023 the scientific journal “Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine” has been assigned a media identifier: **R30-01237** “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:**

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

**Kohanyk 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).

**Redia 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 Catholic University), Lviv, 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 Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (protocol number 6 from the 29 of February 2024).

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.

© UNTAM, 2024

## З М І С Т

Від упорядників.....	7
<b>Проблеми.....</b>	<b>8</b>
С ю т а Б. О. Трансформація змістів у музичних творах як феномен актуалізації явища прецедентності («Гімн /Вічний революціонер/» Івана Франка — Миколи Лисенка).....	8
Ж а р к о в а В. Б. Клод Дебюссі й Хазрат Інаят Хан: звук як Всесвіт.....	22
В а с и л е н к о О. В. Принципи музичної меморіалізації трагедії Голодомору в опері Вірка Балея «Червона земля. Голод».....	39
Д у б р о в н и й Т. М. Категорія «грас-рутс» та українська музика ХІХ століття.....	54
<b>Процеси.....</b>	<b>65</b>
Р ж е в с ь к а М. Ю. Музичний театр у мережі Internet: формотворчий та комунікативний аспекти.....	65
С о л о м о н о в а О. Б. Українська музика з єврейським акцентом: «Шість єврейських мелодій» Юрія Іщенка, «Carpe diem» Олега Безбородька.....	75
Б а ц а к К. Ю. Репрезентації італійської культури та мистецтва в Одесі в умовах політики романізації (1941–1944 рр.).....	92
Ф і л а т о в а Т. В. Байао як складова звукових ландшафтів Бразилії: гітарні реконструкції жанру.....	112
D o u c h e S. 1873–2023: 150 years of Colonne Concerts.....	134
<b>Персональний вимір історії музики.....</b>	<b>143</b>
Д р а ч І. С. Феномен Каллас.....	143
А р т е м ' є в а В. Б. «Кадм і Герміона» Жана-Батиста Люллі як перший зразок жанру ліричної трагедії.....	158
А н т о н о в а О. Г. Варіації «I got rhythm» Джорджа Гершвіна: концертне перетворення пісенної теми.....	170
С і к о р с ь к а І. М. Симфонічна поема Левка Колодуба «Великий каменярь»: контексти музичного втілення.....	183
<b>Дослідження молодих науковців.....</b>	<b>194</b>
Д е о б а С. А. Рецепція дебюссізму в історії європейського музичного модернізму (на прикладі нотної збірки «Tombeau de Claude Debussy»).....	194
О в ч а р е н к о - П е ш к о в а О. С. Піанізм Володимира Горовиця: співвідношення концертності та камерності виконавського стилю.....	211
З а д о р о ж н а В.-В. М. Інструментальний цикл для бандури соло «Перший зошит подорожей» Людмили Федорової-Коханської: виконавський аспект.....	222
<b>Книжковий огляд.....</b>	<b>233</b>
К о п о т ь І. Є. Новаторство авторів дивує, захоплює, спонукає (Рецензія на видання: «Українська книга про Ріхарда Вагнера» / за заг. наук. ред. Марини Черкашиної-Губаренко й Олександра Клековкіна. Ніжин: ПП «Лисенко М. М.», 2022. 400 с.).....	233

## C O N T E N T S

From the compilers.....	7
<b>Problems .....</b>	<b>8</b>
Siuta B. Transformation of the content in music compositions as a factor of actualization of precedent phenomena («Anthem /The Eternal Revolutionary/» by Ivan Franko — Mykola Lysenko).....	8
Zharkova V. Claude Debussy and Hazrat Inayat Khan: sound like the universe .....	22
Vasylenko O. Principles of musical memorialization the tragedy of the Holodomor in the Virka Baley's opera «Red Earth. Famine».....	39
Dubrovnyi T. Category «grass-roots» and Ukrainian music of the 19th century .....	54
<b>Processes .....</b>	<b>65</b>
Rzhavska M. Musical theater in internet: aspects of form creation and communication. ....	65
Solomonova O. Ukrainian music with a jewish accent: «Six jewish melodies» by Yuri Ishchenko and «Carpe diem» by Oleg Bezborodko.....	75
Batsak K. Italian Culture and Art Representations in Odesa under the Policy of Romanization Conditions (1941–1944).....	92
Filatova T. Baiiao as a component of soundscapes of Brazil: guitar reconstructions of the genre .....	112
Douche S. 1873–2023: 150 years of Colonne Concerts.....	134
<b>Personal dimension of music history .....</b>	<b>143</b>
Drach I. Callas phenomenon.....	143
Artemieva V. «Admus and Hermione» by Jean-Baptiste Lully as the first sample of the lyrical tragedy genre.....	158
Antonova O. «Variations on “I got rhythm”» by George Gershwin: concert transformation of the song theme .....	170
Sikorska I. The Symphonic Poem of Levko Kolodub «Velykyi Kameniar» («The Big Stonemason»): Contexts of Musical Embodiment.....	183
<b>Research of young scientists .....</b>	<b>194</b>
Deoba S. The reception of debussism in the history of European musical modernism (on the example of the sheet music collection «Tombeau de Claude Debussy»).....	194
Ovcharenko-Pieshkova O. Pianism of Volodymyr Horovits: the relationship of concertness and chamberity of the performing style.....	211
Zadorozhna V.-V. Instrumental cycle for bandura solo «The first notebook of travels» by Lyudmyla Fedorova-Kohanska: performance trend .....	222
<b>Book review .....</b>	<b>233</b>
Kopot I. The innovation of the authors surprises, fascinates and motivates. (Review of the publication: «Ukrainian book about Richard Wagner». Nizhin: PP "Lysenko M.M.", 2022) .....	233

## ВІД УПОРЯДНИКІВ

Черговий випуск Наукового вісника НМАУ ім. П. І. Чайковського продовжує лінію збірок з традиційною рубрикацією «Проблеми — Процеси — Персони».

На цей раз, дотримуючись заявленого концептуально-тематичного поділу, Вісник пропонує читачам оновлений, суголосний викликам сучасної культури принцип організації матеріалу.

Зауважимо два ключових моменти формування збірника.

Перше. У кожному тематичному розділі органічно поєднуються теми, пов'язані з вітчизняною та світовою музикою. Так, «Проблеми» торкаються творчості Миколи Лисенка та Клода Дебюссі, Вірко Балея та українських музикантів ХІХ століття. «Процеси» пов'язані з українським, єврейським, італійським, бразильським, французьким та глобальним (Інтернет) вимірами музичної культури. «Персони» фокусуються на творчих постатях, народжених Грецією, Італією, Україною — і зреалізованих у Європі та США. Таке поєднання, на наш погляд, наочно демонструє включеність української музики у світовий процес та її органічну належність європейській культурі.

Друге. Сегментований основними рубриками зміст статей випуску виходить за межі пропонованої формальної рубрикації. Між текстами вчених, котрі належать до різних наукових шкіл та поколінь (окрема рубрика віддана роботам молодих дослідників), виникають істотні сенсові резонанси. Ці резонанси зумовлюються не стільки подібністю аналізованого матеріалу чи дослідницького підходу, скільки спільним відчуттям складності та багатовимірності звукового світу, що являє нам сьогодні не впорядковано-стабільний Космос, а динамічно-рухому, а отже, життєдайну Мозаїку. Це відчуття, що важко піддається чіткому окресленню, завдяки зазначеним резонансам поступово стає більш визначеним — і, сподіваємося, невдовзі стане об'єктом наукових рефлексій.

*Валентина Редя,  
Юрій Чекан*

# ПРОБЛЕМИ

---

УДК 78.072:78.071.1[Лисенко](477)(045)  
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.300953

**СЮТА Б. О.**

**Сюта Богдан Омелянович** — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4986-3451>

boobus101@gmail.com

© Сюта Б. О., 2024

## **ТРАНСФОРМАЦІЯ ЗМІСТІВ У МУЗИЧНИХ ТВОРАХ ЯК ФЕНОМЕН АКТУАЛІЗАЦІЇ ЯВИЩА ПРЕЦЕДЕНТНОСТІ («ГІМН /ВІЧНИЙ РЕВОЛЮЦІОНЕР/» ІВАНА ФРАНКА — МИКОЛИ ЛИСЕНКА)**

Досліджено питання трансформації змістів як вияву прецедентної природи музичних творів. Доведено, що змінювання змістів здебільшого є наслідком багатьох причин. До таких передусім належать: 1) складність використаних у творі мовно-виразових засобів; 2) недостатня культурна компетентність та непоінформованість реципієнта; 3) наставлення на доступність для реципієнта базових змістів і зрозумілість значень при сприйманні мистецьких творів; 4) поверхова ознайомленість реципієнта з ідейно-художнім змістом і «приблизне» його усвідомлення; 5) цілеспрямований вплив на реципієнта чинників ідеологічного впливу. На матеріалі пісні «Гімн /Вічний революціонер/» І. Франка — М. Лисенка детально схарактеризовано статус актуалізованих при сприйманні твору прецедентних феноменів — імен, ситуацій, текстів. Із цією метою залучено низку джерелознавчих, історичних, суспільно-світоглядних та семантичних дискурсів міждисциплінарного і кроскультурного характеру. Продемонстровано важливість урахування трансформації змістів у результаті історичних та соціокультурних змін, доведено необхідність коригування процесів змістоутворення з огляду на такі трансформації. Показано також вплив на сприймання творів мимовільних хибних уявлень про ті чи інші історичні реалії соціокультурного характеру («Вічний революціонер» якимсь чином дотичний до жовтневого перевороту в Росії; «вершини і низини» — елементи гірського пейзажу Карпат; Іван Франко був атеїстом; вислів «Вічний революціонер» належить І. Франкові; Дух є емоційно маркованим настроєм певних груп людей, а не вищою божественною силою, що походить від Ісуса і св. Трійці і ін.). Доведено дієві можливості музично-виразових засобів підсилювати / послаблювати міру емотивного насичення значень, змінювати та переформатовувати їх, виводячи на перший план первісні прецеденти.

**Ключові слова:** змістоутворення, трансформація змістів, значення, топік, прецедентний феномен, українська пісня, гімн, хор, мовно-виразові засоби, культурна компетентність, реценція.



**Вступ.** Сприймання і розуміння творів культури та мистецтва, формування їх змістів і надалі залишається одним із найактуальніших питань функціонування художньої культури у суспільстві. Це зумовлено значною кількістю причин, серед яких вирізняються кілька показових. Передусім назвемо істотну складність мовно-виразових засобів, що їх використовують композитори упродовж XIX–XXI століть. Дієвою причиною вважаємо також недостатню культурну компетентність значної кількості читачів / слухачів, спричинену в першу чергу недостатністю досвіду сприймання складних мистецьких творів. Відзначимо також наперед спрямоване наставлення на доступність усереднених змістів і зрозумілість значень при сприйманні мистецьких творів. Цілеспрямоване дослідження процесу формування змістів рецептованих творів мистецтва вимагає уважного вивчення статусу задіюваних у ньому прецедентів. Проблема вивчення особливостей таких механізмів сприймання і розуміння мистецтва, що використовуються авторами й інтерпретаторами, розроблена також мінімально і вимагає ґрунтовного осмислення і переосмислення. На нашу думку, вирішення цих питань важливе також для цілої групи гуманітарних наук, що задіюють при опрацюванні парамузичні і кроскультурні реалії. Ряд важливих питань такого опрацювання власне стали предметом нашого розгляду.

**Аналіз останніх досліджень.** Незважаючи на істотну перспективність розробки заторкуваних у статті питань, на сьогодні у працях, присвячених розробці проблем прецедентності у об'єктах художньої культури, ця проблематика фактично не представлена. Важливим внеском можна вважати публікації Богдана Сюти [Сюта Б., 2015; 2018; 2019a; 2019b; 2023; Siuta, 2021], безпосередньо присвячені розробці різних аспектів теорій прецедентності та інтермедіальності в музиці, а також пов'язаної з ними теорії мовленнєвих жанрів у музичній комунікації. Цінними є також розробки проблем прецедентності та впізнаваності текстів у публікаціях Олени Маленко [Маленко, 2014; 2017; 2021] та Галини Сюти [Сюта Г., 2017a; 2017b; 2017c; 2020]. Можна згадати також добре знані публікації докторів Наталії Кузьміної [Кузьміна, 2011] і Геннадія Слишкіна [Слышкин, 2000], у яких автори принагідно висвітлювали питання функціонування прецедентних феноменів у художній культурі. Серед них — використання в літературних і мистецьких творах засобів інтермедіальної та парамистецької природи, залучення до художніх текстів прихованих вказівок на різні прецедентні феномени.

**Мета статті** — з'ясувати на прикладі музичного твору «Гімн (Вічний революціонер)» Івана Франка — Миколи Лисенка неявні чи приховані джерела змістоутворення в музичних творах, тематика яких базована на використанні широкого поля соціокультурних реалій; виявити у пісні реактуалізовані прецедентні феномени, що, з одного боку, збагачують змістовий ресурс твору, а з іншого — є основною причиною трансформації та змінювання його первісних змістів.

**Методологія дослідження.** Використано джерелознавчий та біографічний методи (для з'ясування залучених фактів та культурно-історичного контексту), метод стилістичного аналізу (для висвітлення особливостей творчих пріоритетів, стилю та змістоутворення у творах І. Франка, Ю. Словацького та М. Лисенка), а також структурно-функціональний метод та метод прецедентного аналізу.

**Результати дослідження.** Заміщення і змінювання значень, що їх несуть прецедентні феномени у процесі історичного розвитку суспільства, є в культурі частотним явищем. Воно практично завжди супроводжує сприймання тих мистецьких

творів, які виникли у попередні соціокультурні епохи і зберегли актуальність сьогодні. Такі твори переважно насичені цитатами та алюзіями і несуть у собі приховані вказівки на використання як прецедентів численних фактів, явищ і особливостей культурного й інтелектуального спадку суспільства. Це стосується не тільки літературних творів, але й інших художніх явищ і артефактів, які стали нині показовими текстами культури.

Презентативною є рецепція творів, що походять з XIX століття, а також способів вибудовування змістів, представлених у цих творах у згорнутому вигляді. Розгляньмо у цьому ракурсі загальновідомий український пісенний твір, що став у XX столітті народною піснею літературного походження і зберігає популярність досьогодні.

Показовою для розгляду нашого питання слугує пісня літературного походження (слова І. Франка, музика М. Лисенка) «Гімн /Вічний революціонер/» і прецедентні тексти, імена та ситуації, використані при її творенні. Особливо один текст культури, дуже важливий для читача цієї поезії чи слухача пісні, яким була дуже популярна у XIX столітті у середовищі європейської інтелігенції легенда про Вічного Жида. Адже Іван Франко як один із найавторитетніших фахівців на теренах Східної Європи у галузях апокрифіки й агіографії був добре знайомий із цією легендою та її головним героєм — *Iudaeus Vagans* (лат. блукаючий єврей), *Żyd Wieczny Tułacz* (польськ. вічний блукаючий жид) чи *Der ewige Jude* (нім. вічний жид). Але важливим є не тільки цей текст, тому варто зупинитися детальніше на передісторії змістів текстів, що стали прецедентними для поета під час написання «Гімну».

Один з найпоширеніших варіантів легенди звучить так: якийсь юдей зневажив Господа, відіпхнувши Ісуса з хрестом на плечі, коли той прямував на Голгофу і спинився на хвилину біля помешкання цього юдея, щоб перепочити. Начебто сказав: «Чого зупинився? Іди далі». Ісус відповів: «Іду, як було написано. Незабаром спочину. Але ти будеш блукати аж до другого мого пришествя». Так цей чоловік, зневаживши Ісуса, був приречений на вічну мандрівку, споглядання турбот і радостей інших людей і очікування кінця світу, щоб скінчити свою вічну мандрівку, але й водночас мандрівку свого життя. У першому відомому варіанті легенди із манускрипта *Flores Historiarum*, Роджер з Вендоверу оприлюднив інформацію за 1228 рік; згідно цієї інформації тим негідником був римлянин Картафіл (різні перекази про Вічного Жида фіксують ще дев'ять його різних імен). Подібну версію викладено тоді ж у латинській хроніці з Болоньї. В скорому часі легенду про Вічного Жида включив до «Великої хроніки» монах-бенедиктинець Матвій Паризький (1252). Вона була відома також видавцю римованої хроніки (розпочата 1245 і доведена до 1242 року), єпископу Турне Філіпу Мускесу з Фландрії. Згодом у переказах як головний герой з'явився купець-іудей, а навіть сторож маєтку Понтія Пілата. Астролог Гвідо Бонатті повідомив, що вічного мандрівника зустрічали 1267 року в Форлі в Італії. В наступному столітті повідомив про те саме хроніст Тіціан із Сієни.

Із XVII століття ним став уже юдейський швець на ім'я Агасфер, який підбурював іудеїв до знущань над Ісусом і який мешкав поблизу дороги, що нею ішов на Голгофу Господь, несучи хрест. Ісус спинився біля дверей цього шевця і промовив: «Я зупинюся і відпочину, але ти маєш іти!». Згодом цього шевця бачили у більшості країн Європи і про його появу начебто засвідчував німецький єпископ, суперінтендант Шлезвіга Пауль фон Айтцен, який замолоду ніби зустрів Агасфера проповідуючим у церкві в Гамбургу і розмовляв із ним після меси (1542). 1599 року Агасфер завітав до Данцига. Уже із 1602-го почалося швидко розповсюдження останньої версії

легенди про Агасфера як історії про страждання, вину та її спокуту. У ній з'явився також абзац про те, що цей швець, досягнувши віку 100 років, знову ставав молодим тридцятирічним чоловіком, яким був у час останньої зустрічі з Ісусом на Голгофі. З того часу існує чимало свідчень про зустрічі з Агасфером упродовж XVII, XVIII і XIX століть. Останній, хто начебто зустрів Агасфера десь у 1868 році, був американський мормон із Солт Лейк Сіті. Легенда про Вічного Жида завдяки своєму глибокому символізму була однією із найпопулярніших апокрифічних легенд періоду романтизму.

Символічний образ Вічного Жида постійно приваблював митців-просвітителів і романтиків. Наведемо хоча б найвідоміші імена письменників, які віддали данину оспівуванню і осмисленню цього персонажа: Й. В. фон Гете (1774), Х. Ф. Д. Шубарт (1787), Я. Потоцький (1815), Г. Гейне (1826)... І далі Ч. Р. Матурін, В. Жуковський, А. фон Арнім, Б. Ауербах, Е. Кіне, Е. Сю, Л. Бехштайн А. фон Шаміссо, К. Брентано, В. Гауфф, Й. Л. В. Мюллер, Н. Ленау, Л. Кьоллер, А. Штіфтер, К. Тільє, У. Вордсворт, П. Шеллі, Ф. Х. Горн, Р. В. Вагнер, П. Беранже, О. Дюма-батько, Г. Х. Андерсен, В. Йенс, В. Б. Ібаньєс, Марк Твен, О. Генрі, А. Ю. Г. Аполлінер, Р. Кіплінг, Н. Сакс, С. Гейм, Ф. Верфель, П. Лагерквіст, М. Л. Кашніц, Г. Г. Маркес та ін.

Згадаємо також «найромантичніше з мистецтв» (за висловленням Ф. В. Й. фон Шеллінга) — музику. Ось кілька найвідоміших зразків: мелодрама Л. А. Піччіні (1812) і опера Ф. Галеві (1852), балада К. Льове на вірші А. Шрайбера Ор. 36 №3 «Вічний Жид» (1834), мотив Вічного Жида у операх «Летючий голландець» (1843) Р. Вагнера та «Засіб Макропулоса» Л. Яначека (1926)...

У 1856 році виник цикл 12 дереворитів про Вічного Жида славетного Г. Доре... Також від 1920 до 2017 було показано сім кінофільмів і численні театральні-сценічні версії легенди про Вічного Жида.

Цей перелік не те що неповний, але й дуже обережно сформований. Увага зверталася лише на дуже прозорі опрацювання сюжету, які можуть слугувати прецедентними текстами і ситуаціями для сучасного сприймача поезії.

То який безпосередній стосунок має легенда до «Гімну» (1880) Івана Франка? Щоб з'ясувати це питання, мусимо звернути увагу на шляхи асиміляції основних ідейно-змістових засад цього сюжету у поезії «Гімн». Чимало ранніх творів письменника (а, зрештою, і багатьох зрілих також) переповнені алюзіями, або є прямими чи опосередкованими переспівами і переробками із сучасної польської, німецької та австрійської літератур (згадаймо хоча б такий непересічний опус, як цикл поезій «Зів'яле листя»). Як і більшість галицької молоді, Франко із «трьох китів» польської нової літератури й володарів дум патріотично налаштованої молоді більше захоплювався не «старосвітським» шляхетським А. Міцкевичем чи консервативним З. Красинським, а сучасним за ідеями творів Ю. Словацьким. Безумовно знав Франко також один із останніх поетичних творів суспільно-політичного звучання останнього під назвою «Відповідь на "Псалми майбутньому" Спірідіонові Правдзіцькому» (З. Красинському). Саме у цій поемі молодий поет уперше зустрівся із художнім образом Вічного Революціонера. Саме із цієї поеми до «Гімну» потрапили численні неточно цитовані чи перефразовані висловлення і сюжетні ходи.

Наведемо фрагмент із Словацького. У нього — Дух таки походить від Ісуса, як складова частина нероздільної Трійці. У Франка є виразні текстові аналоги, а також майже точні збіги в тонічній організації вірша і музичної ритміки. Ось фрагмент, який послугував безпосередньою основою для «Гімну»: «Z piersią czystą — choć samotną, // Choć ją sztyłe tam i rażą; // Z twarzą smętną — ale białą, // Chrystusow — choć zwiędniała, // A ciągnącą lud do siebie // Niesłuchanym Bożym czarem: // Takim Duchem

i sztandarem // Być na ziemi — to być w niebie». I далі: «Więc się bój — bo Duch się wdziera, // Już podnosi góry, wieże. // «Słaby, mówisz, rzeź wybiera» — // A czy wiesz, co On wybierze?.. ... A nikt z ruin nie korzysta, // Jeno wszczynający ruch, // Wieczny Rewolucjonista, // Pod męką ciał — leżący Duch. // Duch — Światło — Młodość Orla i żywa Niebo porywa, // Z Boga moc czerpie... // Nad nią — na sierpie // Z blasków księżycy, // Bogarodzica // W zorzy czerwonej, // Na wywróconej // Tęczy porannej». Бачимо сюжетні збіги про звертання Духа до людей, про гуртування їх довкола спільних ідей, про те, як Дух вривається до всіх і т.п. Не дивно, що уперше «Гімн» надрукували у польсько-мовній газеті «Prasa» латинкою: поляки схвалили таким чином ці альянзи на «свого» Словацького. Після першого слова вірш мав у назві також продовження зі Словацького: «Вічний революціонер». Не дивно, що згодом, готуючи поезію до друкування у своїй першій збірці, Іван Франко вилучив із назви «Вічного Революціонера», який був уже занадто «переспівно-словацьківським». Та й світоглядні засади поета на той час помітно змінилися: він виразно відходив від прямолінійного декларування месіаністично-соціалістичних ідей і усе більше тяжів до науково-філософського дискурсу.

Факт щирого і глибокого пошанування І. Франком упродовж усього життя творчого і людського генія Ю. Словацького давно відомий. Але звернемо увагу на міру цього захоплення поетом і ідеями Ю. Словацького. Уже в кінці свого життєвого шляху, будучи важко хворим, Франко працював і творив, не покладаючи рук. Згадуючи про своє спілкування з поетом у той найважчий період його життя, Михайло Грушевський, який підтримував Франка і його сім'ю до останніх днів свого перебування в Галичині, описав один цікавий епізод. Франко іноді у період загострення хвороби впадав у стан напівсну-напівмарення. Одного дня у час провідування поета М. Грушевський почув від нього розповідь про те, що до нього з'являвся сам Ю. Словацький, щоб повідомити свої невідомі й недописані поетичні рядки і попросити їх оприлюднити. Варто звернути увагу на те, що поет марив не власним дитинством, батьками, дітьми, як це зазвичай буває... Він марив чимсь не менш дорогим для себе — Ю. Словацьким і його ідеями та творчістю!.. Незважаючи на заперечення М. Грушевського, І. Франко записав «по пам'яті» невідому поетичну візію Ю. Словацького, приступив до її редагування і готував до видання. Словацький залишався кумиром Франка до останніх днів його життєвого шляху.

Цитована поема Ю. Словацького була написана у 1845–1846 роках. Формально — як відповідь авторів «Псалмів майбутньому». Але діялося це у переддень європейської революції 1848–1851 років, і поетичні рядки Словацького сприймалися як програмні постулати, стимул для дії. Тут накреслювався третій шлях для здобуття свободи (після А. Міцкевича і З. Красинського), якої так прагнуло молоде покоління поляків. Але також і німців, угорців, чехів, хорватів, українців та інших народів Австрійської імперії... Література єднала ці прагнення у великі інтелектуально забарвлені національно-визвольні рухи. І власне у цей час починають з'являтися численні філософські етично-революційного звучання художні (передусім літературні) твори. А також нав'язані ідеями численних національно-визвольних повстань післянаполеонівської епохи просоціалістичні творіння. Від середини XIX століття радикально налаштована молодь зачитувалася ними, наївно вірячи у всепереможну силу соціалістичних ідей. Якщо Н. Ленау, який навіть у приступі душевної недуги біг по вулиці Відня, вигукуючи: «Свобода! Повстання! Гуртуйтеся! Допмагайте!», в обидвох своїх «Агасферах» філософськи осмислює феномен віри і свободи, описує стійкість у прагненні знайти дорогу до щастя, то Ежен Сю у своєму однойменному романі і Людвіг

Кьоллер у поетичному «Новому Агасфері» виступають проповідниками соціалістичних ідей, свободи і радикальних кроків для її здобуття. Властиво ідеї цієї трійки із творів про Агасфера заповнили уми європейської молоді уже в середині XIX століття.

Ці ідеї були добре знайомі Ю. Словацькому у час написання згадуваної поеми. Але також — Іванові Франку, який знав про німецькомовну літературу практично все. Ідеї Людвіга Кьоллера були особливо співзвучними ідеям молодого Франка. Агасфер у нього — пророк свободи, який веде за собою людей, щоб дати їм краще життя. А так як він безсмертний, то і ідеї його не можуть померти, а мусять перемогти. Агасфер остаточно переродився у символ, Дух, який представляє і розносить ідеї. Ідеї свободи.

Ці прецедентні тексти і конкретні прецедентні висловлювання, що походять із текстів Л. Кьоллера і Ю. Словацького, були у час публікування «Гімну» добре зрозумілими читачам у тодішній Галичині. На той час пройшли прусько-австрійсько-данська, австрійсько-прусська, австрійсько-італійська, французько-німецька війни, Австрію відсунули від ролі гегемона німецької політики, на користь Пруссії та Італії були урізані землі Австрії, утворена Німецька імперія, немов епідемія розповзалися по Європі анархістська та соціалістична ідеології..., але простий люд жодних поліпшень свого становища від цих подій не відчував. На Сході Європи, оклигавши після поразки у Кримській війні, міцніла загроза усій європейській демократії і свободі — російська держава. Чимало радикально настроєних людей, не приймаючи ідеології і практики анархізму, почали захоплюватися соціалістичними ідеями, якими була переповнена література того часу. Постало чимало соціалістичних і просоціалістичних партій, а 1889 року був навіть створений 2-й — соціалістичний — Інтернаціонал... Така прецедентна ситуація — спільна для автора і читача — сприяла оспівуванню ідеї «Духа, що тіло рве до бою, // Рве за поступ, щастя й волю». Але «Вічний революціонер» — це «Дух, наука, думка, воля». Сам «Дух спішить туди, де дніє», адже «Розвалилась зла руїна, // Покотилася лавина, // І де в світі тая сила, // Щоб в бігу її спинала, // Щоб згасила мов огонь // Розвидняючийся день?». Остання строфа є знову-таки прямою алюзією на поезію Ю. Словацького. Власне рядки Франка: «Сила родиться й завзяття // Не ридать, а здобувати // Хоч синам, як не собі, // Кращу долю в боротьбі» — є безпосереднім відтворенням основної тези Ю. Словацького про національне звільнення і відродження народу, сформульованої ще раніше у славній поемі «Ангелі» (1837). І саме у цій поемі вперше з'являється узагальнений філософський образ «короля-духа». Але весь попередній сюжет франкового «Гімну» заснований на «агасферівській» символіці поезії Л. Кьоллера і роману Е. Сю. Вочевидь в уяві поета символічний зміст образу Агасфера найщільніше змикався із образом «короля-духа» з «Ангелі» Ю. Словацького.

1887 року І. Франко включив «Гімн» у збірку «З вершин і низин» (йдеться не про гірські пейзажі, а про вершини і низини людського Духа, глибину духовного падіння народу. Але більш культурно компетентні читачі пригадають зміст 129 псалму *De profundis clamavi ad Te*, що виконується католиками як погребальна молитва, адресована Господеві з глибини усіх найбільших бід, і яка завершується очікуванням прощення гріхів, вчинених Ізраїлем, і вірою у настання такого дня, коли Бог позбавить народ від наслідків вчинених гріхопадінь. І отут ми знову приходимо до вже згадуваних «Псалмів майбутньому»!). 1887 року І. Франко свідомо вніс у текст вірша, написаного 1880 року (в ув'язненні «за соціалізм!»), одну дуже важливу і символічну зміну: висловлення просоціалістичного звучання «верстати робітницькі» було замінене на «верстати ремісницькі». Цей варіант автор зберіг і надалі. Вочевидь

поет почав поступово політично «прозрівати» і відходити від модної тоді авантюристично-популістської соціалістичної риторики й переходити до глибокого філософського трактування символів поступу, щастя і свободи. І тим самим ще більше зближати з філософською життєвою позицією Ю. Словацького. Але геть усе таки походить «із глибин», і це потрібно досягнути і осмислити належним чином. Тому перед словом-назвою «Гімн», який подано «Замість пролога», у другому виданні з'явилося символічне латинське окреслення поетичного циклу, що його відкриває «Гімн», — *De profundis*.

Дві ключові реалії формують основний змістовий посил поезії. Перша — це «Вічний революціонер», який є «Дух», що «спішить туди, де дніє». А кінцевою метою окреслено дуже узагальнена друга — «розвидняючийся день». Яким точно буде цей день, ми не знаємо. Але прямувати до нього необхідно. Ось і маємо один із варіантів романтично-філософського трактування образу Агасфера!..

Нині навіть у наукових працях, присвячених дослідженню «Гімну», бачимо затирання, трансформування аж до спотворення, чи й цілковите зникнення значень прецедентних феноменів, на актуалізацію яких при сприйманні поезії розраховував її автор. Оглянувши найчастотніші нині трактування змістів вірша, можемо констатувати, що майже усі початково запрограмовані автором для актуалізації змістів значення прецедентів затерлися, зникли чи трансформувалися. Переважна більшість його читачів не знають про існування текстового прецедента у вигляді строф із поеми Ю. Словацького «Відповідь на “Псалми майбутньому” Спірідіонові Правдзіцькому». Ті, що знають якусь децицію про цей прецедентний текст, ніколи із ним не знайомилися (навіть автор статті «Гімн», запланованої до «Франківської енциклопедії», В. Неборак плутає роки написання і назви творів [Неборак, 2010, с. 81–88]. Правда, про прецедент під назвою «Відповідь на “Псалми майбутньому” Спірідіонові Правдзіцькому» можна знайти згадки у деяких коментарях до тексту «Гімну» у підручниках давніших років видання. Про образ молодого збавителя Ангелі, що залишився неприйнятим народом, не згадує фактично ніхто... Як, зрештою, не йдеться і про символіку образу Вічного Жида. Таким чином спотворюється важлива символіка значень первісних текстів, які виступають як прецедентні у поезії І. Франка, і, відповідно, спотворюються та примітивізуються певні аспекти змісту його вірша<sup>1</sup>.

Мусимо констатувати, що трансформація, заміщення і вилучення прецедентних феноменів із процесу формування змістів читачем, приводить не тільки до втрати ряду значень, первісно закладених у твір автором, але й до надмірного спрощення чи ускладнення змісту, що спричиняє певні труднощі комунікації, аж до можливої девіації.

Так усі підручники наполегливо і безапеляційно переконують читачів, що І. Франко був атеїстом. Не буде зайвим нагадати також, що поета замолоду усі вважали також соціалістом і влада навіть ув'язнювала його за це. Але він ним ніколи не був, що завжди наголошував, а наприкінці життя навіть застерігав молодь від захоплення соціалізмом [Франко, 1897, с. 265–292; Франко, 1904, с. 134–152]. Про атеїзм Франка не говорив тільки лінивий. Але термінопоняття атеїзм у ХІХ столітті і століттям пізніше означало щось зовсім інше. Без глибокого розуміння певних аспектів те-

---

<sup>1</sup> Цікаво ознайомитися, наприклад, із викривленим тлумаченням змісту «Гімну» у статті Н. П. Варавкіної-Тарасової [Варавкіна-Тарасова, 2013], де актуалізації франкових прецедентних текстів і ситуацій немає взагалі, зате знайшлося місце для залучення до процесу формування змісту абсолютно недотичної до справи філософської теорії Артура Шопенгауера, а також, наприклад, ідей такої книги, як монографія «Атомна фізика...» Нільса Бора!

кстів культури, які заторкують це поняття, неможливо адекватно вибудувати змісти, що залучають його як складову. Вище ми згадували про зміну значення прецедентного висловлення «Дух» у Ю. Словацького, у авторів тлумачень символіки Агасферових мандрів, у І. Франка. Це поняття не виходило за межі семантичного поля «віра-релігія», просто переакцентувалися деякі аспекти значень. Але після монополізації 1956 року духовної спадщини І. Франка московсько-комуністичними чиновниками поняття «атеїст» поступово втрачало усю множину своїх попередніх значень, залишаючи тільки значення, акцептоване комуністичною доктриною. З часом усі інші значення, використовувані до цього як прецеденти, затерлися і зникли. Це, безумовно, призвело до викривлення змістів поезії. Ось висловлення В. Неборака із згадуваної статті: «“Дух” у розумінні атеїста-Франка — це ідеї, думки, почуття, воля» [Неборак, 2010, с. 81]. Тут маємо, по-перше, пересмикування франкового тексту із підміною деяких рис «вічного революціонера» на риси «Духа»: «Вічний революціонер // Дух, наука, думка, воля», — пише сам Франко. По-друге, у тексті вірша немає жодного натяку на атеїзм! «Попівській тортури» можуть свідчити про антиклерикалізм, але не атеїзм. Тим більше, що наступний рядок чітко дає зрозуміти: йдеться про реалії царської росії та загрозу з її боку (іншого царя в тогочасній Європі просто не було!), де, до того ж, адміністративні структури так званої російської православної церкви були міцно вбудовані у державний організм, ставши його частиною.

Затерлося також первісне значення слова-назви поезії — «Гімн». Слово «гімн» означає прославу пісню на честь якогось божества, Бога чи святого. Але у ХІХ столітті існувала також інша традиція, започаткована «Гімнами до ночі» Георга Фрідріха Філіппа фон Гарденберга (Новаліса). Тут прославляваним збірним божеством виступають моральні чесноти і здобутки людини. У Словацького і Франка спостерігаємо наслідування обидвох ліній гімністики. Але про це прецедентне ім'я також мінімум інформації... Із численних коментувань змісту поезії можна зробити висновок про те, що коментаторам не відомі ані амброзіанські, ані гуситські, ані протестантські гімни, ані англійські антеми і специфіка їх змісту...

Винести у заголовок поетичного твору цитату із псалми 129 (130): 1-2: De profundis clamavi ad Te разом зі всією її символікою (De profundis перекладається і як «З глибин», і як «З безодні») могла також лише віруюча людина, яка була глибоко обізнаною із Святим письмом але аж ніяк не атеїст.

Суто музична складова «Гімну» також становить предмет для обмірковування. 1898 року вірш був покладений на музику Станіславом Людкевичем, 1905 року — Миколою Лисенком. Критична «подяка» молодому двадцятилітньому композиторові С. Людкевичу, висловлена І. Франком, була просто декларацією власного розуміння «правильного» музичного трактування поезії. Але І. Франко не був музикантом і не говорив про музику, але *про власне бачення тієї музики*. Тому й розкритикував середню частину твору С. Людкевича... Ну а згадаймо, скільки музичних варіантів славетної «Пісні Мінйон» не прийняв великий Й. В. фон Гете. Але він також критикував не музику, а музичне озвучення *власної* поезії, вказуючи, що це мало б бути зроблене «не так». Франко, особливо у зрілий період, узагалі мав схильність до слухання вольової, маршевого характеру музичної продукції. Навіть викінчуючи свої поезії, він — за спогадами сучасників — завжди намагався бути в русі, ходити по приміщенні у обраному ритмі, бурмочучи собі під ніс поезію, що власне «шліфувалася». А ще можна згадати франкові маршові пісні, що стали народними: «Не пора, не пора, не пора», «Гей, Січ іде» та ін.

Музика Миколи Лисенка для хору до франкового «Гімну» стала тим чинником, який забезпечив цьому творові небувалу популярність. В інтерпретації М. Лисенка твір набув рис енергійного маршу, які, наклавшись на гімнічну основу вербального тексту, інкорпоровали її. Саме маршовість забезпечила цьому доволі складному з музичного погляду творові легкість сприймання і засвоєння разом із небувалою зрозумілістю частини змістів і популярністю. Головним виразовим засобом М. Лисенко обрав пружну крапковану ритміку, яка надала поезії максимальну експресію. Мелодія рухається по звуках тонічного тризвука, що забезпечує досягнення максимальних злетів із підкресленням кульмінаційних зон і передихів у необхідних місцях. Романтичне трактування реалій вербального тексту акцентується «розведенням» позитивних і негативних образів засобом співставлення мажору і одноїменного мінору.

Однак найбільшим досягненням композитора стала початкова фраза гімну, базована на октавному злеті мелодії з попереднім «нагромадженням енергії» через невеликий відкат по тризвуку униз (своєрідний футбольний «розбіг перед ударом») із кінцевим досягненням світлої і стійкої доміанти До мажору з ритмічною зупинкою на слові «Дух». Музиканти називають такі ритмоінтонаційні формули «топіками». Вони існують у музиці із кінця XVII століття і сприймаються абсолютно однозначно як носії усіх відомих значень. Тут М. Лисенко використав топик під умовною назвою «мангеймська ракета», що символізує енергійний злет до височини. Назва топика цілком суголосна нашим розмірковуванням. Ця виразна музично-мовленнева конструкція розвертає увагу слухача до початкових значень прецедентних текстів і висловлень, які лягли в основу тексту І. Франка, і однозначно забезпечує йому адекватне формування змістів навіть за повних трансформації чи затирання прецедентних значень, які могли статися при читанні тексту вірша на момент написання музики (початок XX століття).

Яким чином М. Лисенкові вдалося це зробити настільки ефективно? Він максимально посилює ілюкутивний компонент свого висловлювання шляхом «приєднання» до закінчення початкової фрази тексту — «Вічний революціонер» — початкового слова наступної фрази — «Дух». Це слово належить водночас обома фразам, слугуючи і вершинним досягненням, метою першої лаконічної фрази-топіка, що фактично є мовленнєвим актом-експресивом, і початком наступної фрази (акт-декларатив), що містить роз'яснення єдиної змістової сутності, сконцентрованої у музичній формулі топика, який властиво й поєднав дві фрази досягненням найвищої інтонаційної і значеннєвої точки. Завдяки цьому поєднанню слухач ідентифікує Вічного революціонера як Духа. Ці два поняття-символи є єдиною кінцевою метою і ідеалом, нерозривною сутністю, з якої виходить тлумачення усіх подальших актів-декларативів, що повною мірою роз'яснені у вербальній складовій тексту.

Саме ця геніально віднайдена композитором фраза із акцентуванням зупинки у момент найвищого злету мелодії аж до висотного рівня «соль» основної тональності До мажор і одночасним накладанням на це завершення першої початку другої фрази найчастіше відбивається у пам'яті слухача і стає носієм ядерної сутності основного художньо-емоційного змісту цього музично-хорового твору. Музика Лисенка компенсувала можливу втрату ряду прецедентних маркерів чи їх значеннєве переосмислення на інтелектуальному рівні емотивною складовою основної двоскладової мовленнєвої фрази, яка забезпечила найвище місце в ієрархії змістових значень головному збірному образів твору — «Духові».



**Висновки та перспективи дослідження.** Таким чином, на прикладі аналізу літературно-музичного твору бачимо, що затирання і трансформація первісних значень прецедентних текстів, імен і ситуацій є доволі частим явищем у художній культурі. Недооцінювання та нерозуміння таких чинників призводить до викривлення сформованих у процесі художньої комунікації змістів, часом — як добре показує аналіз прецедентів у процесі сприймання «Гімну» — таке викривлення перебуває на межі із спотворенням.

Дуже важливим чинником адекватного формування змісту виступає зокрема врахування значень, що їх надає аналіз і розуміння значень прецедентних текстів чи ситуацій. Цей чинник, що має зазвичай соціокультурну природу і щільно прив'язаний до конкретно-історичних реалій, як правило, «виноситься за дужки» у процесі сприймання. А це, на нашу думку, призводить до істотного трансформування змістів мистецького об'єкту, який рецептується.

Ще крихітним є результат зчитування значень прецедентних імен, які завжди пов'язані із прецедентними ситуаціями. Затирання первісних значень прецедентних імен, як бачимо, практично завжди призводить до викривлень чи спотворень сформованих змістів.

Частково «виправити ситуацію», що склалася із перцепцією вербального складника твору, можна, використавши музично-виразові засоби, що мають інші — більшою мірою емотивні способи впливу. Саме такі засоби можуть у певних межах зміщувати акценти значень перцептованих текстів: як у напрямку зближення змістів до їх розуміння автором вербального складника твору, так і в альтернативному

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Варавкіна-Тарасова Н. П. Духовне поле твору Івана Франка і Миколи Лисенка «Вічний революціонер». *Актуальні питання мистецької педагогіки*. Хмельницький, 2013. Вип. 2. С. 10–17.
2. Кузьміна Н. Интертекстуальность и прецедентность как базовые когнитивные категории дискурса. *Медиаскоп* : эл. журнал. 2011. Вип. 1. URL: [www.mediascope.ru/node/755](http://www.mediascope.ru/node/755) (дата звернення 20.02.2023).
3. Маленко О. Інтермедіальність як естетизація художнього дискурсу: мистецтво-читач. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. 2014. Серія 8. С. 42–50.
4. Маленко О. Політичний ресурс сучасної української мови у фокусі перифрастичності. *Наш край*. 2017. № 1. С. 157–167.
5. Маленко О., Соприкіна В. Псевонімікон української культурно-мистецької сфери початку ХХІ століття: лінгвістична інтерпретація. Харків: ХНПУ–ХІФТ, 2021. 264 с.
6. Неборак В. «Гімн». *Стереометрія тексту. Студії над поетичними творами Івана Франка* / Упор. та наук. ред. Богдан Тихолоз. Львів, 2010. «Франкознавча серія». Вип. 14. С. 81–88.
7. Слышкин Геннадий. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных феноменов в сознании и дискурсе. Москва: Academia, 2000. 128 с.
8. Сюта Б. Особливості мовних жанрів у сучасній музичній комунікації. *Лінгвостилістичні студії* : наук. журнал. Луцьк: Східноєвропейський нац. університет імені Лесі Українки, 2015. Вип. 3. С. 177–184.

9. Сюта Б. Взаємодія жанрів вербального і музичного мовлення в контексті інтермедіальних атракцій. *Intertextualita a intermedialita: v prostoru ukraïnského jazyka, literatury a kultury. Monografie / Alla Arkhangelska (Ed.). Olomouc': Univerzita Palackeho v Olomouci, 2018. S. 243–264.*
10. Сюта Б. Речевой жанр как фактор вариативности интерпретации прецедентных текстов в музыке. *Ars inter Culturas*. 2019a. Vol. 8. S. 75–88.
11. Сюта Б. Феномен гри в сучасній музичній творчості. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. статей. Ніжин: Лисенко, 2019b. Вип. 124 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. С. 8–17.
12. Сюта Б. Змінювання змістів мистецьких творів як результат заміщення та розмивання первісних значень прецедентних феноменів. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія і практика навчання* : зб. наук. праць. Вінниця, 2023. № 1. С. 43–51.
13. Сюта Г. М. Цитатний тезаурус української поетичної мови ХХ століття. Київ, 2017a. 384 с.
14. Сюта Г. М. Текст як об'єкт пізнання і стрижневе поняття рецептивної естетики та поезики. *Українська мова*. 2017b. № 3. С. 64–76.
15. Сюта Г. Текст як об'єкт пізнання і поняття теорії прецедентності. *Рідне слово в етнокультурному вимірі* : зб. наук. праць. Дрогобич, 2017c. С. 214–222.
16. Сюта Г. М. Типологія і прагматика прецедентних висловлень у текстах української реклами. *Мова і міжкультурна комунікація*: зб. наук. праць. Полтава, 2020. Вип. 2. С. 199–207.
17. Франко І. Соціалізм та соціал-демократизм. *Житє і слово*. 1897. Т. 6. Кн. 4. С. 265–292.
18. Франко Іван. До історії соціалістичного руху. *Літературно-науковий вістник*. 1904. Т. 25. Кн. 7. С. 134–152.
19. Siuta B. Precedent phenomenas in music interpretations. *Communicative — pragmatic, normative and functional parameters of the professional discourse: Collective monograph / ed. M. Mamych. Lviv–Toruń: Liha-Pres, 2021. P. 209–222.*

## REFERENCES

1. Varavkina-Tarasova, N. P. (2013). Dukhovne pole tvoriv Ivana Franka i Mykoly Lysenka "Vichnyj revoliucioner" [The spiritual field of the work of Ivan Franko and Mykola Lysenko "The Eternal Revolutionary"]. In: *Aktualni pytannia mystec' koji pedahohiky [Current issues of art pedagogy]*. Issue 2, pp. 10–17 [in Ukrainian].
2. Kuzmina, N. (2011). Intertextualnost' i precedentnost' kak bazovyje kognitivnyje kategoriji diskursa [Intertextuality and precedent as basic cognitive categories of discourse]. In: *Mediaskop [Mediascope]*. Issue 1. Available at: [www.mediascope.ru/node/755](http://www.mediascope.ru/node/755) (accessed: 20.02.2023) [in Russian].
3. Malenko, O. (2014). Intermedialnist' yak estetyzacija khudozhnioho dyskursu: mytec'-mystectvo-chytach [Intemediality as an aestheticization of artistic discourse: artist-art-reader]. In: *Naukovyj chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova [Scientific journal of the Dragomanov National Pedagogical University]*. Series 8, pp. 42–50 [in Ukrainian].
4. Malenko, O. (2017). Politychnyj resurs suchasnoyi ukrajins'koyi movy u fokusi peryfrastychnosti [The political resource of the modern Ukrainian language in the focus of Periphrasticity]. In: *Nash kraj [Our land]*, № 1, pp. 157–167 [in Ukrainian].

5. Malenko, O., Soprykina, V. (2021). Psevdonimikon ukrayins`koyi kulturno-mystec`koyi sfery pochatku XXI stolittya: lingvistychna interpretacija [*Pseudonymicon of the Ukrainian cultural and artistic sphere of the beginning of the 21st century: linguistic interpretation*]. KhNPU — KhIFT, Kharkiv, pp. 264 [in Ukrainian].
6. Neborak, V. (2010). «Hymn» [“Anthem”]. In: *Stereometriya textu. Studiji nad poetychnymy tvoramy Ivana Franka [Text stereometry. Studies on the poetic works of Ivan Franko]*. Compiler and Scientific Editor Bohdan Tikholoz. Issue 14, Lviv, pp. 81–88 [in Ukrainian].
7. Slyshkin, Gennadij (2000). Ot texta k simvolu: lingvokulturnyje koncepty precedentnykh fenomenov v soznanii i diskurse [*From text to symbol: linguistic and cultural concepts of precedent phenomena in consciousness and discourse*]. Academia, Moskva, 128 p. [in Russian].
8. Siuta, B. (2015). Osoblyvosti movnykh zhanriv u suchasnij muzychnij komunikaciyi [Peculiarities of language genres in modern musical communication]. In: *Lingvostylistychni studiyi: Naukovyj journal [Linguistic studies: scientific journal]*. Luck: Skhidnoyevropejs`kyi natsionalnyj universytet Lesi Ukrainky. Issue. 48, pp. 177–184 [in Ukrainian].
9. Siuta, B. (2018). Vzayemodiya zhanriv verbalnoho i muzychnoho movlennia v kontexti intermedialnykh atrakciy [Interaction of genres of verbal and musical communication in the context of intermedia attractions]. In: *Intertextualita a intermedialita: v prostoru ukrainskeho jazyka, literatury a kultury : monografie [Intertextuality and intermediality: in the space of Ukrainian language, literature and culture : monograph] / Alla Arkhangel'ska (Ed.)*. Univerzita Palackeho v Olomouci, Olomouc, pp. 243–264 [in Ukrainian].
10. Siuta, B. (2019a). Rechevoj zhanr kak factor variativnosti interpretaciyi precedentnykh textov v muzyke [Speech genre as a factor of variability in the interpretation of precedent texts in music]. In: *Ars inter Culturas [Art between Cultures]*, 2019. Vol. 8, pp. 75–88 [in Russian].
11. Siuta, B. (2019b). Fenomen hry v suchasnij muzycznij [The Phenomenon of playing in modern musical creativity] In: *Naukovyj visnyk Natsionalnoji muzychnoji akademiji Ukrainy imeni P. I. Chaikovs`koho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Vol. 15, pp. 8–17 [in Ukrainian].
12. Siuta, B. (2023). Zminiuvannia zmistiv mystic`kykh tvoriv yak rezultat zamishchennia ta rozmyvannia pervisnykh znachen` precedentnykh fenomeniv [Changing the Contents of works of art as a result of replacing and erasing the original meanings of Precedent Phenomena]. In: *Mystectvo v kulturi suchasnosti: teoriya i praktyka navchannya [Art in modern culture: theory and practice of teaching]*. Collection of scientific works, Vinnytsia, № 1, pp. 43–51 [in Ukrainian].
13. Siuta, G. M. (2017a). Cytatnyj tezaurus ukrajins`koyi poetychnoji movy XX stolittia. [*Quoted thesaurus of the Ukrainian poetic language of the 20th century*]. Kyiv, 384 p. [in Ukrainian].
14. Siuta, G. M. (2017b). Text yak ob`jekt piznannia i stryzhneve poniattia receptyvnoji estetyky i poetyky [The Text as an object of knowledge and the core concept of receptive aesthetics and poetics]. In: *Ukrajins`ka mova [Ukrainian language]*, № 3, pp. 64–76 [in Ukrainian].
15. Siuta, G. M. (2017c). Text yak object piznannia i poniattia teorii precedentnosti [The Text as an object of knowledge and the concept of the theory of precedent] In: *Ridne slovo v etnolulturnomu vymiri [The native word in the ethnocultural dimension]*: Collection of scientific works. Drohobych, pp. 214–222 [in Ukrainian].
16. Siuta, G. M. (2020). Typolohiya i pragmatyka precedentnykh vysloven` u textach ukrajins`koyi reklamy [Typology and pragmatics of precedent statements in Ukrainian advertising texts]. In: *Mova i mizhkulturna komunikacija [Language and intercultural communication]*: Collection of scientific works. Poltava, Issue. 48, pp. 199–207 [in Ukrainian].

17. Franko, I. (1897). Socializm ta social-demokratyzm [Socialism and social democracy]. In: *Zhyt'ye i slovo [Life and word]*, Vol 6. Book 4, pp. 265–292 [in Ukrainian].

18. Franko, Ivan (1904). Do istoriji socialistychnoho rukhu [To the History of the socialist movement] In: *Literaturno-Naukovyj vistnyk [Literary and scientific bulletin]*, Vol. 25. Book. 7, pp. 134–152 [in Ukrainian].

19. Siuta, B. (2021). Precedent Phenomenas in music interpretations. In: *Communicative — pragmatic, normative and functional parameters of the professional discourse: Collective monograph* / Ed. M. Mamych. Lviv–Toruń: Liha-Pres, pp. 209–222 [in English].

## **BOGDAN SIUTA**

**Siuta, Bogdan** — Doctor of Arts hab., Professor, Professor at the Department of the Music Theory at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: [https:// orcid.org/0000-0002-4986-3451](https://orcid.org/0000-0002-4986-3451)

boobus101@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.300953

### **TRANSFORMATION OF THE CONTENT IN MUSIC COMPOSITIONS AS A FACTOR OF ACTUALIZATION OF PRECEDENT PHENOMENA ("ANTHEM /THE ETERNAL REVOLUTIONARY/") BY IVAN FRANKO — MYKOLA LYSENKO)**

**The relevance of the study.** The perception and understanding of works of culture and art, the formation of their contents continue to be one of the most pressing issues of the functioning of artistic culture in society. This is due to a significant number of reasons, among which several demonstrative ones stand out. First of all, let's mention the significant complexity of language and expressive means used by composers during the 19th-21st centuries. We also consider the insufficient cultural competence of a significant number of readers/listeners to be the effective reason, caused primarily by the lack of experience in perceiving complex works of art. We should also note the forward-looking guidance on the availability of averaged contents and the clarity of meanings when perceiving works of art. A purposeful study of the process of forming the contents of prescribed works of art requires a careful study of the status of the precedents involved in it. The problem of studying the peculiarities of such mechanisms of perception and understanding of art, used by authors and interpreters, is also minimally developed and requires a thorough understanding and rethinking. In our opinion, the solution of these questions is also important for a whole group of humanitarian sciences, which use paramusical and cross-cultural realities in the processing. A number of important issues of such processing actually became the subject of our consideration.

**The main objective of the study** is to use the example of the musical piece "Anthem (The Eternal Revolutionary)" by Ivan Franko - Mykola Lysenko to find out the implicit or hidden sources of content creation in musical works, the subject of which is based on the use of a wide field of socio-cultural realities; to reveal reactualized precedent phenomena in the song, which, on the one hand, enrich the content resource of the work, and, on the other hand, are the main reason for the transformation and change of its original contents.

**The methodology** uses source studies and biographical methods (to clarify the involved facts and cultural-historical context), stylistic method (to highlight the peculiarities of creative pri-

orities, style and content creation in the works of I. Franko, J. Słowacki, and M. Lysenko), as well as structural-functional method and method of precedent analysis.

**Results and conclusions.** The issue of content transformation as a manifestation of the precedent nature of musical works has been investigated. It has been proven that content changes are mostly the result of many reasons. These primarily include: 1) the complexity of the language and expressive means used in the work; 2) insufficient cultural competence and ignorance of the recipient; 3) guidance on the recipient's accessibility of basic contents and clarity of meanings when perceiving works of art; 4) superficial acquaintance of the recipient with the ideological and artistic content and "approximate" awareness of it; 5) purposeful influence on the recipient of factors of ideological influence. On the material of the song "Anthem (The Eternal Revolutionary)" by I. Franko - M. Lysenko, the status of precedent phenomena actualized when perceiving the work has been characterized in detail - names, situations, texts. For this purpose, a number of source studies, historical, socio-worldview and semantic discourses of an interdisciplinary and cross-cultural nature have been involved. The importance of taking into account the transformation of contents as a result of historical and socio-cultural changes has been demonstrated, the necessity of adjusting the processes of content creation in view of such transformations has been proved. The influence on the perception of the works of involuntary misconceptions about certain historical realities of a socio-cultural nature has been also shown ("The Eternal Revolutionary" is somehow related to the October revolution in Russia; "peaks and lowlands" are elements of the Carpathian mountain landscape; Ivan Franko was an atheist; the expression "The Eternal Revolutionary" belongs to I. Franko; the Spirit is an emotionally marked mood of certain groups of people, and not a higher divine power originating from Jesus and the Holy Trinity, etc.). The effective possibilities of musical and expressive means to strengthen / weaken the degree of emotional saturation of values, to change and reformat them, bringing to the fore primary precedents, has been proved.

**Keywords:** content creation, meaning, transformation of meanings, topicality, precedent phenomenon, Ukrainian song, anthem, choir, lingual and expressive means, cultural competence, reception.

УДК 78.03(44)"19":78.071.1(44:540)](045)  
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.300957

**ЖАРКОВА В. Б.**

**Жаркова Валерія Борисівна** — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3706-3481>

zharkova\_valeriya@ukr.net

## **КЛОД ДЕБЮССІ Й ХАЗРАТ ІНАЯТ ХАН: ЗВУК ЯК ВСЕСВІТ**

Досліджено основні аспекти розуміння сутності звуку геніальними сучасниками — Клодом Дебюссі (1862–1918) й Хазратом Інаят Ханом (1882–1927). Означено, що нетрадиційні обрії музики Клода Дебюссі дивували слухачів від самих перших його творів і обумовили інерцію порівнянь творів композитора з картинами художників-імпресіоністів. Наголошено, що композитор постійно відмовлявся від титулу «імпресіоніста», який закріплював у слухачів хибну настанову «бачити» звукові події лише як майстерно відображений рух фізичних об'єктів (хвиль моря, забавок фавна, тощо). Підкреслено, що стиль Дебюссі обумовлювали: 1) поезія символістів; 2) музична культура Південної Азії й Далекого Сходу. Відзначено, що вивчення другої фундаментальної складової стилю Дебюссі є актуальним завданням вітчизняної науки і вимагає усвідомлення нової парадигми мислення європейського композитора, який прагнув розширити межі сприйняття звукових структур західної музики.

З'ясовано, що основою формування творчого кредо Дебюссі постає небувала увага до звуку. Підкреслено, що саме звук виступає фундаментом утворення «унікальної звукової реальності» (Ю. Дюфур) як особливого духовного виміру, що проявляє красу і безконечність Всесвіту. Доведено, що серед усіх параметрів музичної мови Дебюссі саме звук визначає логіку організації цілого як «тембрової композиції». Наголошено, що завдяки Дебюссі в європейській культурі затверджується нове розуміння музичного звуку. Підкреслено, що сутність перетворень в системі музичного мислення, що здійснював Дебюссі в контексті поширення східноазійських впливів на європейську культуру, рельєфно розкриває звернення до фундаментальної концепції звуку знаного індійського Суфія, музиканта і поета Хазрата Інаят Хана. Зазначено, що перетини поглядів на музику французького й індійського митців проявляють єднання прагнень відкрити джерела духовного світла і вічної краси як основи Всесвіту, а їхня спадщина дає сучасній людині ключ до розуміння його законів — звук, що проявляє зв'язки мікро- і макрокосмосу. Доведено, що вектори сприйняття творів Клода Дебюссі та музики Інаят Хана розгортаються настільки широко, наскільки дозволяє слуховий досвід, який веде слухача від «двовимірної звукової картинки» до безмежного просторового поля смислів, що утворюють власний Всесвіт звуку. Підкреслено, що композитори наступних поколінь продовжили цей шлях, трансформуючи музичний простір ХХ і ХХІ століття рухом в глибину, безкінечність, красу і метафізичну силу звуку.

**Ключові слова:** французька музика ХХ століття, музика Клода Дебюссі, стиль Дебюссі, музика Інаят Хана, звук як феномен, звук як Всесвіт, музична мова, Схід і Захід, орієнталізм, метафізика звуку, містицизм звуку, індійська музика, рага.

**Вступ.** «Унікальний у свою епоху, фундатор нової ери, Клод Дебюссі як ніхто інший змінив напрямок руху західної музики. У той час, коли музика Заходу послуговувалась загалом граматикою тяжінь, потрохи вона почала перетворюватись на мистецтво “звукової субстанції” (“substance sonore”)» [Debussy, 2012, p. 159]. Ці міркування Юга Дюфура (Hugues Dufourt) — видатного сучасного французького композитора, філософа, провідного представника особливої акустичної техніки «спектральної музики» — напрочуд рельєфно виявляють сутність творчої діяльності Клода Дебюссі. Саме небувала увага Дебюссі до всіх параметрів **звуку** докорінно трансформувала принципи музичного мислення, затверджені в європейській культурі протягом трьох століть Нового часу (XVII–XIX), і відкривала нову еру.

Нетрадиційні обрії музики Клода Дебюссі дивували слухачів від самих перших його творів. Вже рання кантата «Весна» (1887) викликала незадоволення академічного паризького середовища через «перебільшене відчуття кольору» і була затаврована як прояв в музиці «якогось імпресіонізму» [Яроцинський, 1978, с. 37]. Так з легкої руки чиновника Академії вишуканих мистецтв відкрилась «скринька Пандори» порівнянь музики Дебюссі з живописними полотнами сучасників-імпресіоністів.

Як відомо, композитор намагався змінити подібну інерцію сприйняття його творів й наполегливо відмовлявся від титулу «імпресіоніста». Зокрема, у 1908 році в листі Жаку Дюрану Дебюссі з прикрістю писав, що його «Образи» для оркестру критики недалекоглядно пов'язують з «музичним імпресіонізмом» і гірко зітхав: «Я ж намагаюся робити “*дещо інше*”, створити щось на кшталт *реальностей*, які всякі дурні (*les imbéciles*) називають “імпресіонізмом”» [Debussy, 2012, p. 26].

Звісно, паралелі між творчими пошуками Дебюссі і його геніальних співвітчизників — К. Моне, О. Ренуара, Е. Дега, К. Піссаро та ін. — виникали не випадково й маркували окремі точки перетину художніх пошуків. Однак вони значно звужували спектр безпрецедентних новацій композитора, закріплюючи настанову «бачити» звукові події у творах композитора як майстерно відображений рух фізичних об'єктів (хвиль моря, забавок грайливого фавна тощо) і *згортати метафізичний простір музики до мальовничих картинок*. Власне неповторні «звукові субстанції», сформовані силою духовного прозріння Дебюссі, критики, «загартовані» правилами академічної музичної освіти, були не в змозі почути.

Особливо зручним шлях викривлення смислового простору музики Дебюссі виявився для радянських ідеологів, які систематично викреслювали із духовного життя композитора всі метафізичні складові. Навіть сьогодні у вітчизняній музикознавчій літературі помітно відлуння тривалого ідеологічного спотворення художніх намірів митця (не говорячи вже про сучасний україномовний інтернет-простір, що продовжує зомбувати відвідувачів мантрою про «Дебюссі-імпресіоніста»). Механізм створення композитором музичної тканини й досі залишається не вивченим в усій повноті, а усвідомлення сутності звукової матерії часто замінюється загальними коментарями назв творів та виразності окремих прийомів.

Головною проблемою залишається те, що діяльність Дебюссі не вкладалась в матрицю активності європейського композитора, яку в XIX столітті традиційно визначали консерваторська освіта й уніфікація правил ремесла. Однак феномен Дебюссі як митця обумовлювали зовсім інші явища, що лякали сучасний йому академічний істеблїшмент: 1) *поезія символістів*; 2) *музична культура Південної Азії і Сходу*. І обидві фундаментальні складові стилю композитора до сьогодні кидають виклик слухачам і виконавцям.

Перша — вказує не просто на «зацікавлення» Дебюссі віршами сучасників, але на становлення мислення композитора через засвоєння ним новітньої поетичної системи і вимагає вивчення шляхів наслідування техніки культових представників паризького літературного авангарду Ш. Бодлера, П. Верлена, С. Малларме. Подібний парадоксальний шлях формування музичної мови відразу визначав розрив із тим арсеналом знань і правил, якого очікувала тогочасна музична спільнота від професійного композитора. Основним етапам цього процесу було приділено увагу у статті [Жаркова, 2021], що містить посилання на потужний шар робіт західних дослідників, які докладно вивчали це питання і наголошували на необхідності підходити до Дебюссі як до «композитора-символіста» (С. Яроцінський [Яроциньский, 1978], Е. Локспейзер і Г. Хальбрейк [Lockspeiser, Halbreich, 1989], Р. Ніколс [Nichols, 1998], Ж.-М. Некту [Nectoux, 2005], Ф. Лезюр [Lesure, 2003] та ін.).

Друга фундаментальна складова стилю Дебюссі — східноазійські музичні традиції — виявляє унікальність художньо-естетичного фундаменту творчості композитора й очікує не тільки реверансів дослідників у бік «екзотизму» чи «орієнталізму», але усвідомлення *принципово нової парадигми мислення європейського композитора*, який прагнув розширити межі сприйняття звукових структур західної музики. Проте цей вектор погляду на спадщину Дебюссі фактично відсутній в українському музикознавстві і тому обумовлює *актуальність* представленої розвідки.

Формування нової концепції звуку К. Дебюссі було обумовлене його знаннями музики Далекого Сходу й особливо Південної Азії, у тому числі завдяки особистому знайомству з її видатним представником — індійським музикантом, поетом, композитором, філософом Хазратом Інаят Ханом (1882–1927). Цей важливий зріз життя французького композитора зовсім не попадає у поле уваги українських науковців, а постать Хазрата Інаят Хана, який здобув надзвичайну популярність в Європі завдяки своїм концертам і лекціям, залишається не відомою музикальному загалу в нашій країні. Звісно, немає можливості проаналізувати всі аспекти містичної концепції музики і звуку Інаят Хана в межах однієї статті, однак видається важливим проакцентувати ті, що мають особливе значення для розуміння нової концепції звуку Дебюссі. Звернення до духовної спадщини знаного Суфія є тим більш своєчасним, що серед його думок міститься гірко твердження: «Можливо, якимось Західний світ прокинеється для індійської музики, як нині Захід прокидається для поезії Сходу і починає цінувати роботи таких майстрів як Рабіндранат Тагор. Настане час, коли люди шукатимуть музику цього типу, але не знайдуть її, — буде надто пізно» [Інаят Хан, 2007, с. 143].

Погляд на двох геніальних сучасників розкриває сутнісні спільні настанови сприйняття звукової матерії представниками протилежних ментальних світів, адже основна ідея містичної концепції Інаята Хана — «*той, хто знає таємницю звуку, знає таємницю усього Всесвітсесвіту*» [Інаят Хан, 2007, с. 274] — тонко резонувала із духовними переконаннями Дебюссі. Тож виявлення принципів розуміння звукової матерії, що затверджувались у європейській свідомості завдяки Клоду Дебюссі і Інаят Хану, обумовлює спрямованість і актуальність статті.

**Аналіз публікацій.** В українському гуманітарному просторі в роботах, пов'язаних з творчістю Дебюссі, ім'я Хазрата Інаят Хана фактично не згадується, тоді як в західній науці ця лінія творчого життя геніального французького митця окреслена більш рельєфно: це розвідки Дюрст Брітт [Dürst, 2013], Ховата Роя [Howat, 1994, 2009], Віндлберна Моріса [Windleburn, 2023]. В означених дослідженнях наголошується на необхідності детального вивчення всіх аспектів діяльності двох сучасників, що закріплювали в європейському музичному просторі нове ставлення до звуку. І хоча



вітчизняні автори останнім часом переконливо прояснюють сутнісні параметри стилю Дебюссі [Жарков, Коханик, 2022; Жаркова, 2021; Клімова, 2014 та ін.], феномен звуку як важлива складова мислення композитора очікує подальших спеціальних розвідок.

**Мета статті** — висвітлити основні джерела становлення нової концепції звуку Клода Дебюссі та її резонанси із вченням про «містицизм звуку» Хазрата Інаят Хана.

**Наукова новизна** статті визначається тим, що феномен звуку Клода Дебюссі розглядається як унікальний смисловий простір, обумовлений усвідомленням композитором традицій східноазійської музики. Вперше в українському музикознавстві спеціально розглядаються шляхи перетину мистецьких настанов Клода Дебюссі й видатного представника індійської культури — музиканта, поета, композитора й філософа Хазрата Інаят Хана, які докорінно змінювали перспективи подальшого розвитку європейської музичної свідомості.

**Методологічним підґрунтям** статті є використання історичного, компаративного, феноменологічного методів аналізу.

**Результати дослідження** основних принципів роботи зі звуком Клода Дебюссі і вектори розширення традиційних для європейської професійної музики засад організації музичної тканини викладемо у двох розділах статті: Витоки нової концепції звуку Клода Дебюссі; Клод Дебюссі й Хазрат Інаят Хан: перехрестя двох світів.

### Витоки нової концепції звуку Клода Дебюссі

У 2012 році французька спільнота урочисто святкувала 150-річчя з дня народження Клода Дебюссі. В Парижі була організована масштабна виставка «Дебюссі. Музика і мистецтва», яку готували провідні фахівці у всіх сферах культурного життя. Її матеріали увійшли в розкішне ілюстроване видання [Debussy, 2012], що зберігає головні маркери того незабутнього аудіовізуального простору, який, за метою його фундаторів, відкрив би сучасній людині найбільш значущі аспекти духовного життя композитора. Вкрай симптоматично, що титульна стаття, що розпочинає це видання, містить у назві слова Дебюссі «Я хочу записати моє *музичне сновидіння*» [Debussy, 2012, р. 15. Курсив мій. — В. Ж.], а її зміст фактично цілком присвячений впливам на композитора *неєвропейських* артефактів різного рівня. Якщо додати, що автором є один із головних представників французького музикознавства Жан-Мішель Некту (Jean-Michel Nectoux), то стає зрозумілим особливе значення заголовної статті, яка формує матрицю для сприйняття усієї спадщини Дебюссі. Зізнання композитора у бажанні віднайти звучання, що розгортається із самої глибини себе (із сновидіння) проясняє центральну ідею Виставки презентувати у просторі (фізичному й метафізичному) зв'язки композитора із символістськими та езотеричними сферами паризького життя кінця XIX — початку XX століття, а також його надзвичайне захоплення східноазійською культурою.

На зовнішньому плані інтерес Дебюссі до усього позаєвропейського фіксувало бажання наповнити своє життя «екзотичними» родзинками — вишуканими китайськими й японськими естампами, східними музичними інструментами й меблями, рафінованими порцеляновими й бронзовими дрібничками, які протягом життя склали величезну колекцію. Один із журналістів, який побував у квартирі композитора, писав у 1910 році: «вишуканий дім, атмосфера спокою і роботи, наповнена античною керамікою й східними предметами. Стіни декоровані білими дерев'яними панелями у найбільш простому колоніальному стилі. І розкішний густий східний килим, покладений на підлогу» [Debussy, 2012, р. 15]. Відома фотографія 1910 року у ві-

тальні Дебюссі, що представляє його та Еріка Саті біля статуї Будди, розташованої в самому центрі на каміні, доносить і до нас відображення вишуканого «східного» інтер'єру, в якому композитору було затишно (мал. 1).

Мал. 1



Клод Дебюссі і Ерік Саті. Вітальня Дебюссі. Avenue du Bois de Boulogne. 1910 рік

Проте ці свідчення бажання Дебюссі наповнити своє життя вібраціями далеких культур не були даниною моді і шаленому захопленню його сучасників усім «заморським». Від перших творчих кроків композитор відчував невичерпні *духовні* ресурси таємничого Іншого світу і намагався зазирнути в його глибину. Головним же поштовхом до змін у мисленні молодого композитора, який успішно опанував у Паризькій консерваторії академічні вимоги, була *Всесвітня універсальна виставка 1889 року*, що проходила в Парижі. Вона тривала півроку (з 6 травня до 31 жовтня) і стала головною подією не лише французького, але й загалом європейського життя, продовжуючи відкриття європейцями далеких культур Південної Азії і Сходу<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Зазначимо, що на попередній Виставці 1878 року вже можна було почути північно-африканську музику та автентичну музику угорських ромів, а виступи індійських танцівниць від їхніх перших приголомшливих концертів 1838 року у Парижі час від часу поновлювались у європейських залах, дивуючи глядачів і слухачів екзотичними ритмами, звучаннями і незвичною пластикою.

Всі експонати «Виставки» (включаючи концерти і театральні вистави) активно обговорював «весь-Париж». «Виставка не має реальності: це майже так, ніби ви гуляєте в *декораціях східної п'єси*», — писали Брати Гонкур [Goncourt, 1989, p. 271], блискуче вказуючи на трансформацію буденної реальності, яку кожного дня (а іноді й ночі, коли відбувались ефектні світові і музичні шоу) переживали відвідувачі (мал. 2). Чи не найбільш знаменитою частиною «Виставки» був «Кампонг» (Kompong) — реконструкція селища з острова Яви, що демонструвала сільськогосподарську діяльність і релігійні церемонії яванців, які продовжували в центрі Парижу вести звичний для них образ життя. Тут можна було почути знаменитий індонезійський гамелан — ансамбль традиційних ударних інструментів — незамінну складову яванського побуту. Ця музика стала сенсацією для європейських музикантів, руйнуючи їх уявлення про те, якою взагалі музика може бути.

Мал. 2



Павільйон Індії. Всесвітня універсальна виставка 1889 року.

Факт значного впливу на композитора Всесвітньої виставки 1889 року наводять усі біографи Дебюссі. За словами його друга Роберта Годе, композитор «провів багато плідних годин в яванському кампонгу, слухаючи ударні ритмічні візерунки гамелану з його невичерпними комбінаціями ефірних миготливих тембрів» [Lockspeiser, 1978, p. 113]. Але в результаті Дебюссі засвоїв не тільки виразні можливості екзотичних інструментів для відтворення «місцевого колориту» й оригінальні мелодико-ритмічні патерни, що обумовили використання ним нових ладів та оригінальних фактурних прийомів. Зустрівшись із східноазійською музикою, Дебюссі, за влас-

ним визнанням, відкрив для себе *новий музичний світ*, у якому «бачити схід сонця є більш корисним, ніж слухати “Пасторальну симфонію”» [Debussy, 2012, р. 23]. Англійський дослідник Рой Ховат вказує, що з-поміж багатьох композиторів, яких приваблював Схід, саме Дебюссі «зробив багато з його характеристик своєю мовою і навіть *ідентичністю*» (курсив мій. — В. Ж.) [Howat, 2009, р. 110].

Дебюссі і сам усвідомлював глибокі відмінності між західною — і музичними культурами, представленими на «Виставці». Описуючи музичні вистави в'єтнамського театру аннамів, він радіє: «ніяких слідів поганого смаку! Чи не означає це, що цивілізовані країни зіпсовані професіоналами?» [Яроциньский, 1978, с. 142]. Симптоматично його зізнання: «Були і навіть зараз існують чарівні маленькі народи, які, незважаючи на зміни, що вносить цивілізація, вчилися музиці так само просто, як вчишся дихати. Їхня консерваторія — *вічний ритм моря, шелест листя на вітру й тисячі маленьких шумів*, до яких вони старанно прислухалися, ніколи не заглядаючи в написані трактати. ... яванська музика дотримується такого контрапункту, поруч з яким контрапункт Палестрини усього лише дитяча гра» (курсив мій. — В. Ж.) [Яроциньский, 1978, с. 141].

Можливо для когось ці рядки Дебюссі є приводом уявити образ композитора, який стоїть на березі моря і вслуховується в його шум, щоб потім додати свіжі фарби у свої твори, побудовані на сталих національних традиціях. Насправді ж Дебюссі декларує розрив власних творчих устремлінь із традиційними критеріями європейського музичного професіоналізму. Смысловий акцент у цьому зізнанні композитора варто зробити на слові «консерваторія»: море як консерваторія... шелест листя як консерваторія... А згадка про Палестрину виявляє розуміння Дебюссі специфіки східно-азійської практики музикування, коли музичні миттєвості мають самостійне значення, але при цьому примхливо об'єднуються особливими часовими і просторовими чинниками організації цілого, віддзеркалюючи у такий спосіб вищий природний порядок.

У «голосі вітру», що «єдиний здатний розказувати історію світу» [Debussy, 2012, р. 23], композитор відкриває нові смислові виміри, невідомі європейській музиці. Вони ставали «диханням», яке композитор прагнув передати знаками музичного письма. Пізніше Дебюссі скаже: «Хто може знати секрет музичної композиції? Шум моря, вигин обр'ю, вітер у листях, крики птахів викликають в нас численні враження. І врешті-решт, усвідомлюємо ми чи ні, ці спогади оформлюються в музичну мову» [Debussy, 2012, р. 29]. У 1903-му він ще більш чітко формулює своє кредо: «Музика — це *утаємничена математика*, елементи якої беруть участь у Безкінечності. Вона є відповідальною за рух вод, гру хвиль, що її утворює примхливий вітер; нічого немає більш музичного ніж захід сонця! Для того, хто вміє дивитись, це найкращий урок, записаний в цій книзі, яку *не так часто відвідують музиканти*, я маю на увазі: *Природу*» (курсив мій. — В. Ж.) [Debussy, 2012, р. 24].

І ще один важливий наслідок знайомства з музикою яванського кампунгу характеризував творчий почерк Дебюссі після 1889 року. Велике враження на нього справили виступи яванських танцівниць під звуки індонезійського гамелану (мал. 3). Їх ритуальний танець, що історично наслідував традиції індійських храмових церемоній, вражав тим, що був зовсім не подібним на динамічні рухи європейських балерин. Невимовна «заморожена» грація робила яванський танець схожим на рух одухотворених скульптур, у якому кожен момент звучання отримував свій пластичний вираз і перетворювався на досконалу візуальну структуру. Подібний спосіб розгортання часу як послідовності зафіксованих миттєвостей докорінно відрізнявся від наскрізних метаморфоз музичного матеріалу в культурі пізньоромантичної доби. Саме

такий підхід до організації музичної композиції стає надалі «візитівкою» Дебюссі: композитор спрямовує увагу на створення об'ємності, просторовості й смислової автономності кожної миті звучання, а в ідеалі — кожного звуку. Отже, результат «навчання» Дебюссі в «консерваторії Всесвіту» був приголомшливим.

Мал. 3



Яванські танцівниці на фоні гамелану. Всесвітня виставка 1889 року.

Справжню революцію, яку здійснював в європейській культурі Дебюссі «із середини» (не відмовляючись від традиційних інструментів і способів нотації, які потім будуть активно змінювати його послідовники), закріплюються у його творчості 90-х років. Вони вже виводять на авансцену паризького музичного життя того Дебюссі-пророка, що «відкриє ХХ століття» (П. Булез). Звісно, тут велику роль відіграло й особисте знайомство композитора із Стефаном Малларме (з 1890 року), і присутність на його символістських «вівторках»; і тісні контакти із визнаним знавцем східної культури, езотериком і містиком Едмоном Байї (*Edmond Bailly*), а також відвідування його знаменитої арт-галереї *Librairie de l'art independent* (з 1889 року); і дружба із закоханим у Схід поетом і сходознавцем Шарлем Лало (*Charles Lalo*), а також Еріком Саті, який був музичним директором в окультному товаристві Жозефа Пелладана «Роза і Хрест». Цей простір спілкування Дебюссі з авангардними діячами тогочасної французької культури закріплював його нові погляди на сутність музики й переконання в необхідності оновлення музичної мови.

У 1890-ті роки творчий шлях композитора відзначають дві суттєві зміни: 1) Дебюссі декларативно змінює ім'я і перестає підписувати свої листи і твори родинним ім'ям Ашиль, спочатку вживаючи своє подвійне ім'я Ашиль-Клод або Клод-Ашиль (з грудня 1889 року по липень 1892 року), а з вересня 1892 року називає себе виключно *Клод*; 2) композитор переміщує основний вектор творчих пошуків із області домінуючих у попереднє десятиліття камерно-вокальних жанрів (із 80-х років

опусів лише 11 були без поетичного тексту) до сфери «чистої» інструментальної музики. Він мріє про новий музичний театр, фундаментом якого є чисте звучання. Подібний театр він будує разом із своїми співавторами — Морісом Метерлінком та Едгаром По (опери «Пеллеас і Мелізанда» та незакінчена опера «Падіння дому Ешерів»), створюючи реальність, «зіткану з ніщо» (слова Дебюссі про Мелізанду), яка розгортається у метафізичних вимірах.

Вихід Дебюссі у жанровий простір «чистого звучання» отримує і свій «маніфест» — «*Prélude à l'Après-midi d'un faune*» (1894, «Післяполудень Фавна»), що остаточно закріплює нові творчі настанови митця. Їх промовистою декларацією постає те, що зберігаючи у назві посилання на поетичний текст С. Малларме, Дебюссі не використовує його безпосередньо у творі. Це особливо помітно в контексті потужного шару камерно-вокальних опусів попередніх років і детальної роботи композитора у 70–80-ті роки саме із поетичним словом. Однак до сьогодні неухважні критики «по інерції» продовжують потрапляти в пастку хибних кліше і шукати в музиці «Прелюда» пряме віддзеркалення поетичних рядків і зображення еротичного Фавна, який бігає за німфами.

«*Prélude à l'Après-midi d'un faune*» фіксував докорінну зміну усіх параметрів композиції під впливом *нового розуміння об'єму і глибини звуку*, що композитор відкривав для себе в «консерваторії природи». Поетичні ж структури Малларме давали можливість виходу за межі традиційних для європейської музики ХІХ століття способів утворення художньої цілності. Ці аспекти оновлення композиційних маркерів у «Прелюді» блискуче розкривають українські дослідники Олександр Жарков та Ірина Коханик [Жарков, Коханик, 2023], визначаючи організацію «*Prélude à l'Après-midi d'un faune*» саме як «*темброву композицію*» і прослідковуючи в ній незвичні для того часу функції звуку (тембру).

Твори подальших років свідчать про постійні пошуки Дебюссі шляхів народження унікальної «звукової реальності». Назви творів композитора («Хмари», «Що бачив західний вітер», «Море від світанку до полудня», «Місячне сяйво» та ін.) не залишаються тільки поетичною «програмою», а безпосередньо вказують на певні вектори руху *звукових ідей*, що виводять слухача далеко за межі буденних уявлень і кольорових світлин.

В цьому контексті не випадковою є зустріч Дебюссі із Хазратом Інаят Ханом. Знаменитий індійський музикант і філософ, за словами його сина, приніс світу послання, «яке можна порівняти з *космічною симфонією любові, гармонії та краси*, що пробуджує серце того, хто шукає шлях істини... і розкриває *магічну силу, містику звуку*» (курсив мій. — В. Ж.) [Інаят Хан, 2007, с. 6]. Наведені слова повною мірою можна віднести й до творчості Дебюссі. Тож симптоматично, що доля звела двох геніальних сучасників в той момент, коли Інаят Хан приїхав у Париж у 1913 році.

### **Клод Дебюссі й Інаят Хан: перехрестя двох світів**

Хазрат Інаят Хан (1882–1927) — індійський містик, Суфій, поет, музикант — відіграв визначну роль у процесі передачі давніх індійських знань модерним європейцям на початку ХХ століття. Його життя розподілилось між протилежними частинами світу, а духовна місія в Європі зміцнила ті ланцюги між Заходом і Сходом, що почали вибудовуватись з кінця ХІХ століття.

Інаят Хан народився в шляхетній індійській родині музикантів високого рангу в місті Барода (нині Ваходара) і від самого дитинства був залученим до музично-

поетичного придворного мистецтва Махараджа Гаеквада Бародського. Дуже рано Інаят Хан був посвячений у Суфійський орден Чиштїї і допущений до містичної релігійної практики (цьому сприяло і те, що він мав непересічні знання мов: володів санскритом для розуміння давніх трактатів, перською для читання віршів, арабською для молитви, вільно спілкувався англійською, а пізніше на Заході вивчив французьку; крім того розмовляв ще трьома «живими» мовами своєї батьківщини).

З 18 років Інаят Хан почав виступати з сольними концертами в різних регіонах Індії й отримав приголомшливе визнання. Його називали «ранковою зіркою музичного відродження». Він співав раги в традиціях Північної (Хіндустані) й Південної (Карнатака) Індії, грав на щипковій цитрі і віні Сарасваті. Вже тоді знайшов особливий формат для своїх концертів, розпочинаючи їх короткими вступними лекціями, що відкривали «найсвятіші й божественні аспекти давньої індійської музики» [Dürst, 2013, p. 23].

Духовний вчитель Інаят Хана — Шейх Саїд Мухаммед Мадані — перед смертю доручив йому важливу місію поєднати Схід і Захід гармонією музики і поширити мудрість Суфізму. В цей час Інаят Хан був не лише визнаним музикантом і поетом, але й шановним професором теорії музики, тож був цілком готовим до виконання у західному світі заповіту свого духовного гуру. У 1910 році він залишає Індію і приїжджає до США, де починає виступати з лекціями та концертами із сімейним ансамблем «Королівські музиканти Індостану» (мал. 4).

Мал. 4



Хазрат Інаят Хан. 1910 рік.

Концерти мали великий успіх і згодом, у 1912 році, «Королівські музиканти Індостану» переїжджають до Лондона, а 1913 року — до Парижа, де продовжують тріумфально виступати. Зокрема, в Парижі вони співпрацюють із знаменитою голландською східною танцівницею Матою Харі (1876–1917). З початком Першої світової війни Інаят Хан повертається до Англії, де активно поширює Суфійське вчення і утворює в 1921 році релігійний Орден «Суфійський рух». У 1926 році він повертається до Індії і закінчує свій земний шлях у 1927 році.

Після смерті Інаят Хана тексти його статей і публічних виступів було зібрано в серії Суфійських Послань, що розгорнулись у 13 томів. Особливого значення серед них для нас має книга «Містицизм звуку», що постає квінтесенцією давньої індійської мудрості. Докорінно відмінні від європейських погляди на сутність звуку і музики знаходять відображення у промовистих порівняннях й виразних афоризмах. Інаят Хан визначає музику як «**рух краси**», «**знак життя**» і наголошує, що музика у повсякденній мові — «лише мініатюра, яку наш інтелект вихопив із музики чи гармонії Всесвіту» [Інаят Хан, 2007, с. 106]. Непересічну роль музики у духовному житті людини він стверджує наступним зізнанням: «Музика як моя справжня релігія є для мене набагато більшим, ніж просто професією чи навіть місією, оскільки я дивлюсь на неї як на *єдиний шлях до порятунку*» (курсив мій. — В. Ж.) [Dürst, 2013, с. 159].

Вчення Інаят Хана доносило до західної людини ідею про те, що музика є метафізичною силою, яка утворила світ; вона є первинною вібрацією, чистим «рухом» і фундаментом усього, що створено і що існує. Цю первинну вібрацію Інаят Хан називає «*абстрактним звуком*» (*sawt-e-sarmad* або *anahad*) і пише: «Предмети, імена та форми є лише вираженням вібрацій у різних аспектах. Навіть усе, що ми називаємо матерією або субстанцією, і все, що, здається, не говорить і не звучить, — усе це є *вібрацією реальності*» [Windleburn, 2023, р.126]. Іншими словами, поруч із тими звуками, які ми маємо можливість почути, знаходяться звуки, що резонують у просторі «нечутного», у просторі «тиші», але вони так само мають свої смислові поля.

Між цим абстрактним звуком (як джерелом усього) і музикою, як його матеріальним виявленням, існує зв'язок. Музика постає «посередником» між невловимим (тонкими) і більш рельєфно виявленими вібраційними рівнями, що відтворюють духовні еманції в звукових структурах, які ми здатні сприймати через слух. «Це свідчить про те, що *музика є мистецтво мистецтв і наука всіх наук*; вона містить у собі *джерело всього знання*» (курсив мій. — В. Ж.) [Інаят Хан, 2007, с. 269].

Всі аспекти життя Інаят Хана відповідали його духовним переконанням, а діяльність як «*місіонера звуку*» [Dürst, 2013, с. 30] мала непересічне значення для європейського слухача. Навіть сьогодні ми можемо доторкнутись до цієї центральної частини його духовного вчення, слухаючи виконання 16 класичних індійських раг, що були записані в Калькутті у 1909 році і збереглись у фондах Британського радіо.

Концепція Інаят Хана мала значний резонанс у паризькому суспільстві, адже близькі погляди на сутність музики були поширеними серед символістів, окультистів і теософів з кінця XIX століття. Зокрема, цінні спостереження відносно спорідненості ідей Інаят Хана із символістською естетикою, якою «хворіла» тогочасна паризька духовна еліта, наводить західний дослідник Віндлберн Моріс [Windleburn, 2023]. Він звертає увагу на те, що у знаменитому сонеті Шарля Бодлера «Correspondences» («Відповідності») вперше було задекларовано ключову тезу нового покоління митців: всі речі мають безліч значень, що утворюють «нескінченне заломлення» — «довге відлуння» (Ш. Бодлер), у якому резонують аромати, кольори, звуки [Windleburn, 2023, р.127]. Подібне злиття у єдиній «вібрації» зору, слуху, дотику, запаху, смаку й утворює рух за межі свідомого «до глибшої вібраційної сили — “абстрактного звуку”, сприйняття якого було ... синестетичним чи, використовуючи термін Хана, “інтуїтивним”» [Windleburn, 2023, р. 128]. Тож виступи Інаят Хана як мислителя й виконавця індійських раг глибоко сприймала підготовлена аудиторія.

Популярності Інаят Хана в Парижі сприяло й те, що його великим шанувальником був Едмон Байї (Edmond Bailly), чий книжковий магазин *Librairie de l'art independent* залишався з 90-х років центром зібрань поетів-символістів, містиків і



всіх, хто шукав нові духовні орієнтири. Байї писав статті, присвячені «езотеричній музиці», а його особиста дружба з Інаят Ханом сприяла поширенню новітніх поглядів на сутність музики Суфійського містика в паризьких елітарних колах, до яких зокрема відносився й Дебюссі, який був постійним відвідувачем художньої галереї Байї.

Зустріч Дебюссі з Інаят Ханом відбулась у травні 1913 року завдяки зусиллям їх спільного друга піаніста Вальтера Руммеля. Її детально описує шотландський дослідник Рой Ховат [Howat, 1994], посилаючись на лист Дебюссі до Руммеля, у якому композитор розповідав, що музиканти запропонували вибрати зручний для нього день, але час виступу — близько п'ятої години — визначили заздалегідь. Наймолодший брат Інаят Хана — Мушараф Хан, який був присутнім на зустрічі, також залишив свої спогади. Він згадує, що Дебюссі назвав цю зустріч «вечором емоцій». Після виступу індійських музикантів, які виконували раги, він сів за фортепіано і почав грати свої твори, вигукуючи їх назви, що нагадували описові назви раг [Howat, 1994]. За припущенням Роя Ховата, це могли бути «Сади під дощем» чи щойно надрукована прелюдія «Зав'яле листя». Мушараф Хан навіть дав Дебюссі короткий урок гри на традиційному південно-індійському інструменті віні.

Обидва митці мали значне враження один від одного. Можливо незавершена «Індійська драма», яку Дебюссі планував написати з поетом Габріелем Д'Аннунціо, була задумана під впливом цього знайомства. До речі, Д'Аннунціо, у свою чергу, був у захопленні від виступів Інаят Хана в Парижі і залишив піднесені враження у яскравій рецензії. Суфійський містик також неодноразово згадував Дебюссі у своїх лекціях і письмових текстах.

Питання перетину двох ментальних світів через зустріч їх знакових представників вимагає подальших спеціальних розвідок. Однак немає сумніву, що індійські раги, що звучали у вітальні Дебюссі, проявляли глибокі зміни у західній культурі на межі ХІХ–ХХ століть. Вони окреслювали той шлях, на якому музика стає магією, що «може потрясти і проникнути у саме серце людини. Це мрія, медитація; це рай. Слухаючи її, людина відчувається в іншому світі» [Інаят Хан, 2007, с. 143].

Закони створення «іншого світу», який розгортається не перед сотнями людей у великому концертному залі, а силою духовного відгуку невеликої кількості обраних слухачів під час виконання раги, побудовані на *єднанні* усіх учасників духовного акту з вібраціями Всесвіту. Їх підкріплює й обов'язкова настанова виконувати кожен рагу тільки у свій час доби чи пори року (до речі, прив'язки до конкретного часу, не характерні для європейської жанрової системи, ми бачимо і в творчості Дебюссі: *море від світанку до полудня*, звуки й аромати линуць у *вечірньому* повітрі тощо).

Зв'язки тонів раги утворюють примхливий візерунок, що зупиняє «земний» час і спрямовує у невимірну глибину звучання. Звукове поле раги не знає обмежень темперованого строю, тому простір звучання раги розгорається у безкінечність. Кожен звук раги постає як Всесвіт, що унікальним образом народжується й розпускається як квітка, завдяки майстерності виконавця *пов'язувати звук, дух і емоцію* (досягати *gasa*). Тож містичний результат об'єднання мелодико-ритмічних мотивів, що обумовлюють структурний остов кожної раги, знаходиться вже поза фізичними параметрами.

Під час звучання раги свідомість розчиняється у звукових хвилях, які відтворюють чисту Красу світу, тому і розуміння того, що таке рага, не має чіткого визначення. Воно залежить від того, як далеко цим шляхом «в глибину і висоту» музична свідомість може розгортатись. У відповідності до того словом «рага» позначають і

тип звукоряду, і мелодичні звороти характерні для цього звукоряду, і «вилив душі, що взиває до Улюбленого Бога» (Інаят Хан) [Dürst, 2013, с. 38].

Віяло підходів до звуку індійських музикантів — від фізичних до метафізичних — закріплювало новий для європейців досвід духовної практики через звук. Таїнство єднання із вібраціями світу під час виконання раги (вокального, інструментального, візуально-пластичного) відповідало переконанням Дебюссі, який завжди прагнув всього, що знаходиться за межами буденності і шукав «нової алхімії форм, між тишею та невимовним; мистецтва, яке йде “по той бік”» [Debussy, 2012, р. 62]. Як творче кредо звучать наступні слова Дебюссі, що передають його бажання повного розчинення свого «я» у музиці світу: «Я передбачаю можливість створення музики, призначеної спеціально для виконання просто неба, — пише композитор. — Тоді відбулася б таємнича співпраця повітря, рухів листя і ароматів кольорів з музикою: вона єднала би ці елементи в такій природній злагоді, що, здавалося б, брала участь у кожному з них» (курсив мій. — В. Ж.) [Яроциньский, 1978, с. 159].

Проте не тільки загальні розуміння сутності музики і звуку об'єднували Інаят Хана і Дебюссі. Основна для раги (як імпровізаційної практики) ідея перетворення чітко визначених структурних елементів у неповторну звукову подію була близька Дебюссі. В його творах «різноманітні назви (або “післямови”, як у “Прелюдіях”), епіграфи, численні над-детальні ремарки залишалися невід'ємною складовою цілісної звукової структури — бездоганно сформованої та завершено-прекрасної, наче вишукані східні мініатюрки, які так обожнював композитор» [Жаркова, 2021, с. 40]. Так само, як імпровізаційність і свобода виявлення виконавцем емоційної наповненості (*gasa*) обраної раги були можливими тільки за умови наявності досконалої технічної бази, краса і прозорість музичної тканини у творах Дебюссі, що створює ілюзію невимушеного руху, завжди спирається на ідеальну логіку організації цілого.

Відлуння резонансних виступів Інаят Хана можна й безпосередньо почути у творах композитора останніх років життя. Зокрема, в дитячому балеті 1913 року «*La boîte à joujoux*» («Скринька з іграшками»), який композитор писав для своєї улюбленої доньки. У номері «*Pas d'Éléphant*» («Кроки Слона») він виписує мелодію раги й фіксує це в нотах: «Старий індістський спів, який досі використовується при дресированні слонів, побудований на звукоряді, що має звучати о 5 годині ранку і обов'язково з п'ятидольною пульсацією». Причому в цьому номері Дебюссі відтворює не лише мелодико-ритмічні патерни обраної раги, але й характерний для її виконання витриманий бас, що нагадує обов'язковий для співу раги незмінний звук тампури (своєрідний фізичний і духовний камертон).

Отже, зустріч Клода Дебюссі та Інаят Хана, яка підкреслювала крос-культурні тенденції в Європі на початку ХХ століття, є важливою подією. У західній музикознавчій літературі існує думка, що Інаят Хан і його брат Мушараф Хан допомогли Дебюссі пережити творчу кризу в 1913–1915 роках. Тож виявлення всіх аспектів духовного діалогу двох геніальних сучасників, що були марковані в представленій статті, є важливим завданням подальших розвідок.

**Висновки.** Здійснюючи роль «фундатора нової ери», Дебюссі докорінно трансформує принципи музичної мови і засади професійної техніки, затверджені протягом трьох століть Нового часу (XVII–XIX). Основою формування його творчого кредо постає небувала до того в європейській культурі увага до звуку. Звук виступає фундаментом утворення «унікальної звукової реальності» (Ю. Дюфур) як особливо-духовного виміру, що проявляє красу і безконечність Всесвіту. Серед усіх параме-

трів музичної мови саме звук визначає логіку Дебюссі організації цілого як «тембрової композиції».

Сутність перетворень в системі музичного мислення, що здійснював Дебюссі в контексті поширення східноазійських впливів на європейську культуру, рельєфно розкриває звернення до фундаментальної концепції звуку знаного індійського Суфія Хазрат Інаят Хана. Перетини поглядів на музику французького й індійського митців проявляють єднання прагнень відкрити істині джерела духовного світла і вічної краси як основи Всесвіту, а їхня спадщина дає сучасній людині ключ до розуміння законів його існування через звук, що проявляє таємничі зв'язки мікро- і макрокосмосу.

Вектори сприйняття творів Клода Дебюссі і музики Інаят Хана, яку ми можемо послухати у запису і сьогодні, розгортаються настільки широко, наскільки дозволяє слуховий досвід, що веде слухача від двовимірної «звукової картинки» до безмежного просторового поля смислів, які утворюють власний Всесвіт кожного звуку. Цей шлях, очевидно, композитор і шукав все життя, закликаючи тих, хто готовий його зрозуміти вступити до «Товариства музичного езотеризму». Композитори наступних поколінь продовжили цей шлях Дебюссі, трансформуючи музичний простір ХХ і ХХІ століть рухом у глибину, безкінечність, красу і метафізичну силу звуку.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Жаркова В. Музыка Клода Дебюссі та Моріса Равеля: сучасний досвід стильової ідентифікації. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського: зб. статей*. Київ, 2021. Вип. 130 : *Історія музики — 2020. Ювілейні та пам'ятні дати*. С. 24–45.
2. Жарков О. М., Коханік І. М. Темброва композиція «Prélude à l'après-midi d'un faune» Клода Дебюссі: стильовий аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2022. Вип. 135 : *Інтерпретаційні аспекти музичної творчості*. С. 96–111.
3. Інаят Хан Хазрат. Мистицизм звуку. Москва: Сфера, 2007. 352 с.
4. Климова Н. И. Оперный театр Клода Дебюсси: символистские аспекты организации : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 — Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. 196 с.
5. Яроциньский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. Москва : Прогресс, 1978. 232 с.
6. Debussy, La musique et les arts (Catalogues d'exposition). Paris : Flammarion, 2012. 205 p.
7. Dürst Britt Aya Johanna Daniëlle. Tuning souls to harmony. The role of music in the mysticism of the Indian Muslim mystic, musician, poet and philosopher Hazrat Inayat Khan (1882–1927). Research Master Area Studies — Asia and the Middle East, track Islamic Studies. Leiden University, The Netherlands. 2013. 77 p.
8. Goncourt Jules De; Goncourt Edmond De. Journal: Mémoires de la vie littéraire. Edité par Robert Laffont, 1989. T. 3. 1887–1896. 1465 p.
9. Howat Roy. The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier. New Haven, Conn: Yale University Press, 2009. 400 p.
10. Howat Roy. Debussy and the Orient. *Recovering the Orient: Recovering the Orient: Artists, Scholars, Appropriations*. Ed. Andrew Gerstle & Anthony Milner. Chur: Harwood Academic Publishers, 1994. P. 45–81.

11. Lesure F. Claude Debussy : biographie critique; suivie du Catalogue de l'œuvre. Paris : Fayard, 2003. 610 p.
12. Lockspeiser E. Debussy, sa vie et sa pensée. (Suivi de) Halbreich H. L'Analyse de l'œuvre / trad. de l'anglais par L. Dilé. Paris : Fayard, 1989. 823 p.
13. Lockspeiser E. Debussy. Volume 1. 1862–1902: His Life and Mind. Cambridge University Press, 1979. 291 p.
14. Nectoux J.-M. Harmonie en bleu et or: Debussy, la musique et les arts. Paris : Fayard, 2005. 256 p.
15. Nichols Roger. The Life of Debussy (Musical Lives). Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 194 p.
16. Windleburn Maurice. French Symbolist Aesthetics and Hazrat Inayat Khan's Musical Ontology. *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*. 2023. Vishvanatha Kaviraja Institute, India. Vol. 46. № 1. P. 124–132.

#### REFERENCES

1. Zharkova, V. (2021). Muzyka Kloda Debiussi ta Morisa Ravelia: suchasnyi dosvid stylovoi identyfikatsii [The music of Claude Debussy and Maurice Ravel: a modern experience of stylistic identification]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific Herald of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Vyp. 130 : *Istoriia muzyky — 2020. Yuvileini ta pamiatni daty [History of music — 2020. Anniversary and commemorative dates]*. Kyiv, pp. 24–45 [in Ukrainian].
2. Zharkov, O., Kokhanyk, I. (2023). Tembroma kompozytsiia «Prélude à l'après-midi d'un faune» Kloda Debiussi: stylovyi aspekt [Timbral composition "Prélude à l'après-midi d'un faune" by Claude Debussy: aspect of style]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific Herald of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Vyp. 135 : *Interpretatsiini aspekty muzychnoi tvorchosti [Interpretive aspects of musical creativity]*. Kyiv, pp. 96–111 [in Ukrainian].
3. Ynaiat Khan, Khazrat (2007). *Mystytsyzm zvuka [Mysticism of sound]*. Sfera, Moskva, 352 p. [in Russian].
4. Klymova, N. (2014). *Operni teatr Kloda Debiussy: symbolystskye aspekty orhanyzatsyy [Opera Theatre by Claude Debussy: symbolist aspects of the organization]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Arts by specialty 17.00.03 Musical Art / Tchaikovsky Ukrainian National Academy of Music. Kyiv, 196 s. [in Russian].
5. Yarotsin'skii, S. (1978). Debussy, impressionism and symbolism [Debyussi, impressionizm i simvolizm], transl. from Polish by I. Belza. Progress, Moscow, 232 p. [in Russian].
6. Debussy. (2012). *La musique et les arts (Catalogues d'exposition)*. Paris: Flammarion, 205 p. [in French].
7. Dürst, Britt Aya Johanna Daniëlle (2013). *Tuning souls to harmony. The role of music in the mysticism of the Indian Muslim mystic, musician, poet and philosopher Hazrat Inayat Khan (1882–1927)*. Research Master Area Studies — Asia and the Middle East, track Islamic Studies. Leiden University, The Netherlands. 77 p. [in English].
8. Goncourt, J., Goncourt E. (1989). *Journal: Memoirs of literary life*. Edited by Robert Laffont. T. 3. 1887–1896. 1465 p. [in French].
9. Howat, R. (2009). *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. New Haven, Conn: Yale University Press. 400 p. [in English].

10. Howat, R. (1994). Debussy and the Orient. In: *Recovering the Orient: Recovering the Orient: Artists, Scholars, Appropriations*. Ed. Andrew Gerstle & Anthony Milner. Chur: Harwood Academic Publishers. P. 45–81 [in English].
11. Lesure, F. (2003). *Claude Debussy: biographie critique, suivie du Catalogue de l'œuvre*. Paris: Fayard, 610 p. [in French].
12. Lockspeiser, E. (1989). *Debussy, sa vie et sa pensée. Trad. de l'anglais par L. Dilé; Suivi de l'analyse de l'œuvre par H. Halbreich*. Paris: Fayard, 823 p. [in French].
13. Lockspeiser, E. (1979). *Debussy. Vol. 1. 1862–1902: His Life and Mind*. Cambridge University Press. 291 p. [in English].
14. Nectoux, J.-M. (2005). *Harmonie en bleu et or: Debussy, la musique et les arts*. Paris: Fayard, 256 p. [in French].
15. Nichols, R. (1998). *The Life of Debussy (Musical Lives)*. Cambridge: Cambridge University Press, 194 p. [in English].
16. Windleburn, M. (2023). French Symbolist Aesthetics and Hazrat Inayat Khan's Musical Ontology in: *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*. 2023. Vishvanatha Kaviraja Institute, India. Vol. 46. № 1. P. 124–132 [in English].

### VALERIYA ZHARKOVA

**Zharkova, Valeriya** — Doctor of Arts hab., Professor, Head of the World Music History Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3706-3481>

zharkova\_valeriya@ukr.net

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.300957

### CLAUDE DEBUSSY AND HAZRAT INAYAT KHAN: SOUND LIKE THE UNIVERSE

**Relevance of the study.** The main aspects of the understanding of the essence of sound by brilliant contemporaries — Claude Debussy (1862-1918) and the Indian musician and philosopher Hazrat Inayat Khan (1882-1927) were studied. It is noted that the unconventional horizons of Claude Debussy's music surprised listeners from the very first of his works and determined the inertia of comparisons of the composer's works with the paintings of impressionist contemporaries. It is emphasized that the composer constantly refused the title of "impressionist" which established in the listeners a false instruction to "see" sound events only as skillfully reflected movement of physical objects. Unfortunately, the mechanism of the composer's creation of musical fabric is still not fully understood, and his new understanding of the essence of sound is often drowned in general reflections on the names of works and expressiveness of individual techniques. It was determined that Debussy's style was determined by: 1) symbolist poetry; 2) musical culture of South Asia and the East. It is noted that the study of the second fundamental component of Debussy's style requires awareness of the new paradigm of thinking of the European composer, who sought to go beyond the sound structures of Western music.

**The main objective of the study** is to highlight the main sources of the formation of the new concept of sound by Claude Debussy and its resonances with the doctrine of the "mysticism of sound" of Hazrat Inayat Khan.

**The scientific novelty** is determined by the fact that the sound phenomenon of Claude Debussy is considered as a unique semantic space, which was determined by the composer's awareness of the traditions of East Asian music. For the first time in Ukrainian musicology, the ways of crossing the artistic guidelines of Claude Debussy and the outstanding representative of Indian culture — the musician, poet, composer and philosopher Hazrat Inayat Khan, are specifically considered.

**The methodology** of the article is based on historical, comparative and phenomenological methods of analysis.

**Results / findings and conclusions.** It has been found that the basis of the formation of Debussy's creative credo is an unprecedented attention to sound. It is emphasized that sound is the foundation of the formation of a "unique sound reality" (Yu. Dufour) as a special spiritual dimension that manifests the beauty and infinity of the universe. It is proved that among all the parameters of Debussy's musical language, it is the sound that determines the logic of the organization of the whole as a "timbral composition". It is emphasized that the essence of transformations in the system of musical thinking carried out by Debussy in the context of the spread of East Asian influences on European culture is clearly revealed by the appeal to the fundamental concept of sound of the famous Indian Sufi Hazrat Inayat Khan. It is noted that the intersections of views on the music of French and Indian artists show the unity of aspirations to discover the sources of spiritual light and eternal beauty as the basis of the universe, and their heritage gives modern man the key to understanding the laws of his existence - sound that manifests the connections of the micro- and macrocosm.

As a result, it is proven that the vectors of perception of the works of Claude Debussy and the music of Inayat Khan unfold as wide as the auditory experience allows, which leads the listener from a "two-dimensional sound picture" to an infinite spatial field of meanings that form their own universe of sound. It is emphasized that composers of subsequent generations continued this path, transforming the musical space of the 20th and 21st centuries with movement into depth, infinity, beauty and metaphysical power of sound.

**Keywords:** French music of the 20th century, Debussy's music, Debussy's style, Inayat Khan's music, sound as a phenomenon, sound as a universe, musical language, East and West, Orientalism, metaphysics of sound, mysticism of sound, Indian music, raga.

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

**ВАСИЛЕНКО О. В.**

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

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

lhvslnk@gmail.com

© Василенко О. В., 2024

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Одноактна опера про Голодомор (перша редакція) була написана у 1985 році Вірком Балеєм у трьох сценах на лібрето Богдана Бойчука. Українець за походженням, Вірко Балеї з 1949 року мешкає у США<sup>1</sup>. У своєму поважному віці композитор, піаніст, диригент, музикознавець, викладач, громадський діяч В. Балеї на сьогодні має доволі широку сферу діяльності. Його творчість завжди торкалася «гостро дра-

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вдала форма сюїти та переконлива інтерпретація гранично чітко сконцентрували музичну драматургію на основній лінії, що пов'язана із динамікою взаємин Мужчини<sup>2</sup> та Жінки. Образ Мужчини (партійного функціонера) постає на початку опери концентратом маскулінної агресивної сутності, що почуває себе природньо у ситуації навали, експансії. Цей персонаж є гостро конфліктним і виступає антагоністом до образу Жінки, який уособлює вищі моральні та людські якості добра, чистоти, чеснот. Динаміка розгортання їх конфлікту веде до поступового пробудження енергії добра, до переродження та очищення душі колишнього функціонера — агресивного персонажа, сповненого цинізму і зневіри. У фіналі опери перед лицем смерті він щиро сердно намагається врятувати життя дитини ціною власного життя — годує маля кров'ю, що витікає з його рук, у відчай розбитих об цвяхи Розп'яття.

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

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

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

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

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

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

В опері ця пісня також віднаходить своєрідне використання. Хор у першій сцені співає мелодію відкритим звуком, м'яко, моделює навмисно пласке неприємне звучання. Зазначене співвідноситься з візуальним сюжетом, що демонструє кадри праці збирачів зерна — селян, зайнятих механістичною роботою, у «закольцованому» безкінечному повторі. Цей принцип безкінечної репризності відеоряду підкріплено принципом розгортання тематизму: мотиви народної пісні мультиплікуються у декількох пластах оркестрової фактури. Зазначений комплекс призводить до різкої метаморфози у сприйнятті презентованої хороводної пісні, її первісного енергетичного поля. Веснянка-гра «Вербовая дощечка» на кульмінації свого звучання переходить у режим емоційного крику, що у поєднанні з принципом повторності монотонної остинатної мелодії моделює жанрові риси голосіння. Композитор майстерно відтворює мертвенний простір цієї лубочної картинки роботи співаючих селян, збирачів врожаю. Танцювальні рухи хороводної пісні перетворюються на механістичні, *Pax Sonoris* відчутно трансформується майже карнавальним прийомом<sup>1</sup>. Саме таким чином композитор вдається до викривлення початкової гармонії обрядового етнопростору. З'являються образи смерті, тліну, на тлі спотвореної пісні озвучуються відповідні сцени «Інкантації для ночі. Кладовище».

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

Музичні контури образу Жінки в опері змальовують ліричні барви. Загострений емоційний тонус вирізняє та забарвлює усі музичні сцени за її участю. Вони немов «просякнуті» святою місією материнства, енергією жіночості. Ці якості є непорушними складовими морального стрижня героїні, що підсилюють її місію протистояння смерті навіть у страшних умовах вирування голодного мору, у часи відчаю. Колискова — провідний номер з четвертої сцени опери, яку співає Жінка своїй дитині, яка знаходиться на порозі голодної смерті, — є тихою кульмінацією у розвитку сюжетної колізії страшного випробування<sup>1</sup>. Музичний тематизм партії Жінки побудований на традиційних магічних «інтонаціях заколисування», містить вокалізи та ліричні пісенні епізоди широкого дихання. Але сам текст колискової має вербальне кліше «краще заснути», що повторюється як заклинання. Вбачаємо у цьому відтворення народної традиції «смертенної» колискової<sup>2</sup>, але загалом, у опері В. Балея загальний стильовий тонус музики тяжіє до норм експресіоністської оперної драми з відповідними сюжетами. І провідна лінія — приреченість дитини «на смерть», і фонації співачки у колисковій, місцями відтворюють специфічні експресіоністські вокальні прийоми звуковідтворення — шепотіння. Початковий епізод номеру містить експозицію тематизму, у якому використані традиційні інтонами звернення до маленької дитини, синсемантичні склади колискової («лю-лі» у приспіві). Образ Жінки постає в ореолі лагідного материнства: тембр сопрано звучить повнозвучно, наповнено, лірично. Переважає кантиленний тип інтонування — особливо у безтекстовому вокалізі, побудованому на розспівуванні голосних звуків. Деякого психологічного напруження Колискова Жінки набуває у другому епізоді, де у оркестровому вступі експонується нова інструментальна тема з алюзивною відсилкою до ламентозних інтонацій відомої «Слізної» («Lacrimosa», № 7 з Реквієму В. А. Моцарта). Водночас, фактурні прийоми нагадують тему-серію — автор вдається до композиційних принципів додекафонної музики. Її особливості знаходять віддалене відображення у цьому полістилістичному фрагменті другого епізоду Колискової. Логіка побудови музичного висловлювання навмисно порушується: єдина тематична лінія композитором розчленовується паузами. Цей прийом неприродно структурує кантиленну мелодію, групуючи її на двозвучні мотиви. Перший та другий звуки мотивних побудов принципово доручені партіям інструментів різних оркестрових груп, просторово віддалених. Таким чином, В. Балея наслідуює і деяку відповідність пуантилістичним принципам.

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

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

<sup>2</sup> Про цей різновид колискових пише Оксана Марчун [Марчун, 2023, с. 86].



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

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

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

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

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

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

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

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

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

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

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

#### REFERENCES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## OLHA VASYLENKO

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

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

lhvslnk@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.300960

## PRINCIPLES OF MUSICAL MEMORIALIZATION

### THE TRAGEDY OF THE HOLODOMOR IN THE VIRKA BALEY`S

### OPERA «RED EARTH. FAMINE»

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

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

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

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

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

УДК 78.072грас-рутс:78.03(477)"18"](045)  
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301107

**ДУБРОВНИЙ Т. М.**

**Дубровний Тарас Миколайович** — кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка (Львів, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4879-0008>

[taras.dubrovnyy@lnu.edu.ua](mailto:taras.dubrovnyy@lnu.edu.ua)

© Дубровний Т. М., 2024

## **КАТЕГОРІЯ «ГРАС-РУТС» ТА УКРАЇНСЬКА МУЗИКА ХІХ СТОЛІТТЯ**

Розглянуто українське музичне мистецтво ХІХ століття, дослідження та аналіз якого у радянський період історії України мало вторинний, метонімічний характер і до тепер перебуває поза належною увагою науковців. На сьогодні цей пласт національної культури залишається не переосмисленим та недооціненим; його розуміння є поверхнево спрощеним, а оцінка — заниженою. Насамперед, уточнення потребують термінологічна база та зумовлений нею аналітичний інструментарій, уточнення яких дозволить розставити чіткі аксіологічні акценти, поглибити розуміння специфіки розвитку національного мистецтва, надавши йому принципово нового якісного рівня. Тому до загальноприйнятого та сформованого в класико-романтичну добу поділу музичного мистецтва на «високе», «низьке» та «низове», пропонуємо ввести в музикознавчий дискурс нову категорію «грас-рутс» (Grassroots), яка априорі позбавлена пейоративної семантики й дає можливість розглядати музичну продукцію згаданого періоду більш релевантно. «Грас-рутс» не лише пояснює, а й змістовно опредметнює культуротворчі процеси, які були рушійною силою у розвитку музичного та інших видів мистецтв у період їх становлення. Водночас, виходячи з етимології, категорія «грас-рутс» є органічною для української музичної культури, дає можливість коректніше зрозуміти/описати процеси історії української музики та забезпечує інтеграцію українського музикознавства з більш широким гуманітарним вокабуляром. Завдяки використанню категорії «грас-рутс» на поверхню піднімаються основні онтологічні засади сутності українського музичного мистецтва, його фундаментальні характеристики, увиразнюються глибинні зв'язки й засадничі функції етнічного й ментального свідомого та підсвідомого мистецького рівнів, на які опиралася національна культура загалом та національне музичне мистецтво зокрема.

**Ключові слова:** українське музичне мистецтво ХІХ століття, грас-рутс мистецтво, домашнє музикування, «високе», «низьке», «низове» мистецтво, бідермаєр.

**Вступ.** Переосмислення сутності явищ, які відображали б загальний рівень українського мистецтва і культури ХІХ століття, є актуальним, оскільки наявні рівні дефініції «високого», «низького» і «низового» стилів не завжди і не у повній мірі відповідають змісту та якості авторської чи анонімної творчості. Це особливо важливо з огляду на те, що, для прикладу, «низьке» мистецтво, яке у ХІХ столітті отримало назву «кітч», виявляємо у музичних зразках попереднього, ХVІІІ століття. Водночас, враховуючи складність мистецьких процесів, їх багаторівневу структуру жанрово-стильового, регіонального та історичного нашарувань, вищезгадані дефініції можуть

слугувати лише базисними «стовпами». Вони вказують на якість основних культурно-мистецьких явищ що інколи, однак, суперечить суті загальноприйнятої парадигми. Зокрема аматорська та професійна композиторська творчість чітко розмежовує мистецтво за принципом аматорське — низьке, професійне композиторське — високе. Однак таке визначення не завжди відповідає мистецькій якості окремих творів професійних композиторів XIX століття, які писали для домашнього вжитку. Мова йде, переважно, про зразки «низового» мистецтва, а іноді й кітчю.

**Актуальність теми.** При детальному аналізі зразків вітчизняної мистецької продукції згаданого періоду переконуємося, що загальний рівень музичної творчості також не завжди вписується у загальновизнані рівні щодо якості, виходячи за рамки звиклих окреслень категорій «високого», «низького» і «низового» мистецтва. З одного боку, об'єктивно це пов'язано із соціокультурними обставинами, що не сприяли в досягненні рівня «високих» зразків, рівноцінних тогочасній західноєвропейській культурі, а з іншого — за своїм семантично-змістовним наповненням, не зовсім відповідають наступному рівню «низового» контексту. Водночас, категорія «низового» етимологічно має переважно пейоративну, занижену оцінку мистецької творчості як нерозвиненої і, відповідно, несе негативну семантику. Сказане зумовлює вибір об'єкту, предмету дослідження, формулювання його завдань та окреслення використовуваних методологічних підходів.

**Мета статті** — завдяки розширенню термінологічного компендіуму скоригувати усталені оцінки музичних творів, максимально їх об'єктивізувавши. Об'єктом аналізу для термінологічного уточнення й категоріального розширення стали композиторські твори, в основу яких було покладено фольклорні елементи. Предмет дослідження — твори, передбачені для щоденного вжитку, салонного, домашнього музикування XIX століття. **Методологічні підходи** пов'язані з основною метою дослідження та опираються на історико-генетичний, соціокультурний та національний контекст.

**Результати дослідження.** Західноєвропейську моду на салонне, домашнє музикування в українських реаліях переважно запроваджували священники зі своїми родинами, а також дворяни та шляхта, які й самі часто компонували. Культивуючи цю традицію у своїх заміських маєтках та садибах, вони часто залучали талановитих селян до складу домашніх оркестрів та ансамблів. Варто зазначити, що в основі творів для домашнього вжитку переважно використовувалися українські народно-пісенні танцювальні інтонації та ритмоформули.

З огляду на вищезазначені особливості розвитку українського музичного мистецтва, у науковий обіг доцільно ввести термін, що є своєрідним репрезентантом зазначених мистецьких процесів й більш відповідно відображає їх категоріальний рівень та семантику. Таким терміном, на наш погляд, може бути слово англomовного походження *grassroots* (*грас-рутс*), що має подвійне семантичне навантаження й за своєю етимологією позбавлене негативної, пейоративної семантики — зокрема, щодо музичних жанрів. В перекладі з англійської слово *grassroots* буквально означає «низове». В основі етимології слова лежать два корені: *grass* — трава, та *roots* — коріння.

Як термін, *grassroots* використовується в політології США для означення ініціативи рухів знизу (мас) — уверх (політичне керівництво). Відтак, при застосуванні цього терміну при аналізі культурно-творчих процесів на прикладі українського музичного мистецтва переконуємося, що він відображає не лише особливості умов розвитку музичної культури з опорою на національну, фольклорну основу, але вказує також на її сутність.

Кембріджський словник у контексті політології перекладає термін *grassroots/грас-рутс* як «звичайні люди в суспільстві чи організації, особливо політичній партії»<sup>1</sup> (загальні маси). Так у США називають спонтанні масові рухи «знизу». Під *grassroots* розуміють умовно кажучи «справжні» рухи, організовані громадянами для боротьби за свої права. Вони пов'язані з прийняттям рішень знизу вгору, а не зверху вниз, та іноді вважаються природнішими або більш спонтанними, ніж запроваджені традиційними владними структурами. Тому *grassroots* можна перекласти також як «ініціатива знизу», або «ініціатива мас». Термін *grassroots* винайшов сенатор від штату Індіана Альберт Беверідж у 1912 році. Зокрема, виступаючи на з'їзді своєї Прогресивної партії, він декларував, що «партія виникла з коренів, з того ґрунту, який є основним для людських потреб»<sup>2</sup>. Підкреслимо, що в культурології та мистецтвознавстві ця дефініція не застосовувалася.

Важливо, що термін *grassroots*, при використанні його для окреслення певного пласта музичної творчості, вказує на чітке семантичне визначення поняття «низового» (закоріненого) — як основи, що відображає цілісну картину у формуванні Культури як видимого горизонтального явища з опорою на народну, фольклорну основу. А також і «високого» вертикального, на яке нанизується розвиток професійного мистецтва з опорою на глибинні, ментальні, архаїчні, духовні цінності. Це цілком відповідає семантичному руху знизу (народне мистецтво, фольклор) — уверх (через аматорський рівень інтерпретації та коментування «високої культури» — до професійного «високого» мистецтва на основі фольклору). Відразу зазначимо, що *грас-рутс* мистецтво априорі не претендувало на інноваційність чи переобтяженість інтелектуальними формами. Однак, воно творило якісний і професійний продукт, що виконував важливу гедоністично-релаксивну функцію, сприяв емоційній розрядці якнайширших кіл поціновувачів. Подальший аналіз творчості українських композиторів показав, що *грас-рутс* мистецтво в залежності від рівня його застосування (у професійній творчості чи аматорській) може бути як «низовим» (представники перемиської композиторської школи, творчість М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового Є. Козака, А. Кос-Анатольського та ін.), так і зразком «високого» мистецтва (творчість М. Лисенка, М. Колесси, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького та ін.). Важливо, що на рівень приналежності до *грас-рутс* мистецтва вказують як автентичні фольклорні інтонації, так і авторські фольклоризми (метроритміка, лади тощо). Отже вважаємо, що застосування в мистецтвознавчій науці та музикології зокрема терміну «*грас-рутс*» не лише пояснює, а й змістовно опредметнює культуротворчі процеси, які були рушійною силою у розвитку музичного та інших видів мистецтв у період їх становлення. Це відображало також загальну тенденцію й особливність українського Відродження, яке опиралося «не на державу “згори”, а на ініціативу місцевої знаті та розбудовану мережу громадських інституцій “знизу”» [Грицак, 2021, с. 118], з орієнтацією на народне, фольклорне мистецтво. Власне, таким принципом характеризується розвиток українського мистецтва XVIII і XIX століть<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Grassroots. *Cambridge dictionary*. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/grassroots>

<sup>2</sup> Grassroots. *Wikipedia*. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Grassroots>

<sup>3</sup> Див. докладніше: Дубровний Т. Grassroots як мистецька категорія української культури XVII–XIX століть. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць*. Київ : Міленіум, 2022. Вип. 42. С. 41–46.



Західноєвропейська культура відрізнялася від української насамперед тим, що вже у період Середньовіччя в Європі сформувався не лише аристократичний прошарок суспільства, але й визрівали освітні реформи. Це проявилось у закладанні ще в XII–XIII століттях перших освітніх інституцій — Університетів, що стали невід’ємною складовою західноєвропейського розвитку. Згодом активізувався і розвиток мистецтва, зокрема і музичного, що у висліді вплинуло на формування естетичних смаків придворної знаті. З часом це обумовило появу мистецьких зразків «високої» професійної культури. Поступово з’являлися визначні особистості та їх послідовники, які формували західноєвропейські композиторські школи (наприклад, стильові особливості композиторської творчості представників т. зв. віденського Класицизму), а відтак створення та розповсюдження ряду таких популярних жанрів як опера, симфонія, концерт, сюїта та ін. Водночас на розвиток духовної музики, зокрема її поступову секуляризацію, впливали і церковні реформи. У Німеччині, як центрі релігійних реформ XVII століття, це призвело до розвитку паралітургійних жанрів, зокрема, до виникнення жанру «духовної пісні». Тексти і мелос цих пісень часто використовували у своїй творчості тогочасні композитори, зокрема, у жанрах пассіону, кантати, у хоральних обробках тощо. Збереглися деякі імена авторів цих пісень, зокрема, Йоганес Ріст і дякон однієї з берлінських церков Пауль Герхардт. До нас дійшло двадцять хоралів Й. С. Баха на строфи текстів П. Герхардта, один з яких композитор використав у своїх «Страстях по Іоану» та «Страстях по Матфею», ще один — в «Страстях по Матфею» та в Різдвяній Ораторії. Слід зазначити, що принцип створення численних текстових варіантів на одну мелодію, як і стилістична близькість категорій «духовного — світського», були характерними вже для епохи Бароко та періоду Реформації й проіснували в консервативній Німеччині, культура якої мала безпосередній вплив на розвиток українського музичного мистецтва, впродовж кількох століть. Лютеранська церква толерувала використання методів перетекстування давніх мелодій пісень — народних німецьких, обрядових католицьких та ін.

Зазначимо, що в хоралах, як і в духовних піснях XVII століття, звиклою була практика підставляння різних текстів на одну мелодію. Це у свою чергу послаблювало безпосередній вплив слова на музику, адже мелодія була одна, а тексти різні, що не співпадало з традиційними поглядами католицької церкви, де псалмодійна монодія і артикуляція латини домінували над мелосом. Згодом залучення до німецьких духовних жанрів декламаційно-розспівного речитативу, запозиченого з італійської опери, спричинило їх подальшу секуляризацію.

У XIX столітті, з розвитком капіталізму та процесами інтенсивної індустріалізації, що супроводжувалася масовим зростанням промисловості, розросталися й міста, а також невпинно зростали й різноманітні прошарки суспільства, серед яких згодом сформувався т. зв. середній клас, зокрема й інтелігенція, яку представляли, окрім духовенства, також дворяни, купці і заможні міщани (колишні селяни). Середній клас, який становив переважну більшість суспільства, потребував не лише фінансової стабільності, але й прагнув опанувати культурні та мистецькі надбання, однак загальний рівень освіти його репрезентантів дозволяв досягти розуміння лише на поверхневому рівні. Це обумовило появу такого явища як кітч, об’єктами якого стали копії зразків «високого» мистецтва (картини, меблі), що часто оздоблювали інтер’єри домашніх салонів. Водночас серед розваг традиційним явищем XIX століття стало салонне, домашнє музикування, в середовищі якого сформувалася так звана «бюргерська» культура, що культивувала спокій і стабільність, а також «давала можливість деякою мірою утримувати політичну і культурну рівновагу у німецькомов-

ному регіоні в епоху Реставрації» [Муравська, 2013, с. 220]. Все це створило підґрунтя для появи стилю, який найбільше проявив себе в образотворчому і прикладному мистецтвах, в літературі та музиці, в оздобленні інтер'єрів приватних садиб та помешкань, отримавши назву *бідермаєр* — як відображення смаків міщанської культури.

Від бідермаєрової естетики всіляко відгороджувалися представники західно-європейської аристократії, а критики мистецтва протиставляли його «високому» Романтизму. Однак із розростанням міст салонна музика ставала все більш масовою та популярною, що згодом вплинуло і на її якість: «абсолют був заступлений народом» (В. Скуратівський). Зауважимо, що характерне для урбаністичної культури явище кітччу — як окреслення несмаку та дешевої імітації «високого» мистецтва в міському побуті з одного боку, та поява стилю бідермаєра з іншого, — вказує на певний розподіл векторів розвитку культури. Один із них став уособленням «низького» профанного мистецтва, інший — «низового», з тенденцією до розширення кола професійної музики (наприклад, камерно-інструментальне професійне салонне мистецтво).

Про універсальність визначень мистецьких процесів свідчить тенденція в контексті географічного поширення впливу моди традиції бідермаєру, зокрема домашнього музикування, за межами Австрійської імперії, що досягало інколи рівня професійного мистецтва. Зокрема, на Чернігівщині, на думку Олега Васюти, «розвиток музичного мистецтва цієї доби (XIX століття — Т. Д.) позначений зростанням кількості музичних колективів у маєтках чернігівських землевласників, зокрема найбільш відомими стали: музичний театр Дмитра Ширая, оркестри і камерно-інструментальні ансамблі Михайла і Олексія Будлянських, Григорія Галагана, Григорія Тарновського, Петра Завадовського, Олександра та Іллі Лизогубів та ін. Діяльність музичних колективів при панських маєтках сприяла поширенню диригентської культури; вокально-хорового, симфонічного, камерно-інструментального виконавства, становленню музичного театру та хореографічного мистецтва» [Васюта, 2021, с. 253–254].

Традиція домашнього музикування прижилася також і в найбільших містах Східної та Південної України — Харкові та Одесі. Зокрема, Василь Щепакін згадує приватні вітальні місцевих харківських дворян — родину Квіток та маєток князя Михайла Голіцина, а також музичні ранки у представника харківської інтелігенції Й. Вільчека [Щепакін, 2017, с. 206]. Серед нечисленних згадок про домашнє музикування в Одесі зберігся репортаж у газеті «Одеський вісник» за жовтень 1884 року, в якому згадується подія у приватному помешканні адвоката П. Зленка, де зібралися знамениті музиканти. Серед них згадуються скрипаль Василь Салін, угорський віолончеліст Зігмунд Бюргер, піаніст Фельдау та ін.

Незважаючи на активний розвиток та популяризацію мистецтва в середовищі домашнього музикування української шляхти та міщан, з точки зору розвитку освіти і науки XVII–XVIII століть Україна все ж таки перебувала на маргінесі метрополій. Через тривалу відсутність впливової домінуючої ролі в суспільстві, в Україні були відсутні спеціалізовані музичні заклади, що забезпечували б розвиток українського музичного мистецтва, зрештою, як і класичні університети з українською мовою викладання<sup>1</sup>. Тому творчий поступ зосереджувався переважно в межах церковного ми-

<sup>1</sup> Йдеться про університети, у яких мова викладання була б українською, й відповідно — освіта. На теренах України XIX століття функціонували Львівський університет, заснований 1661 року (сьогодні Львівський національний університет імені Івана Франка); Імператорський Харківський університет, заснований 1805 року (сьогодні Харківський національний університет імені

стецтва через наслідування західних зразків (як слушно зауважив Климент Грінберг, «безперервність і внутрішня логіка мистецтва обмежуються його історією»<sup>1</sup>).

Важливо зазначити, що поширення на українських землях доби Романтизму згаданої вище практики салонів і традицій домашнього музикування серед дрібної знаті та міщан не мало такого спротиву, як це було в Західній Європі. В Україні за-своєння традиції домашнього музикування відбулося завдяки представникам серед-нього класу, які прагнули стати частиною культури метрополії і творили своє куль-турне середовище в міру власної мистецької освіченості, принцип якого полягав в ініціативі знизу (фольклорне, народне начало) — вверх (грас-рутс мистецтво). На та-кий принцип звертає увагу Володимир Пилипович у Вступному слові до «Старога-лицької сольної пісні XIX століття» авторства Василя Витвицького: «композитори, попри очевидні інспірації з боку Миколи Лисенка, не були спроможні творити у ви-соких жанрах — оперному та симфонічному. <...> ...світська творчість галицьких композиторів XIX ст. (а це були в основному священики — Т. Д.) вповні вписується у структуру німецького бідермаєру, який послуговувався музичними жанрами най-більш податними на тривіалізацію. Це пісня (солоспів та малі хорові форми Liedertafel), інструментальна мініатюра та співогра (Siengspiel)» [Пилипович, 2004, с. 13]. В подальшому це вплинуло й на жанр духовної пісні, у якому чим раз більше проявлялася тенденція до спрощення фактури та мелодичної лінії, а також загальна секуляризація. Борис Кудрик вказує на еволюцію в жанрі духовної пісні початку XX століття та часу, коли духовна пісня переживала свій розквіт у XVIII столітті. Очеви-дна різниця в якості цього жанру, що найбільше зазнав трансформації упродовж XIX століття, обумовила його поділ на богогласникові та нововасиліянські (назва похо-дить від монашого ордену Василія Великого, в народі названого Василіянським — Т. Д.) духовні пісні. Останні отримали визначення «популярно-релігійного» «васи-ліянського піснярства». Б. Кудрик стверджує, що музична частина цих творів зовсім віддалилася від богогласникових пісень попередніх століть: «мелодика нинішніх пісень негує зовсім давню хоралову основу і замість цього уводить елементи радше заамерикани-зованої сучасності, чим суворой поваги старообрядовости» [Кудрик, 1995, с. 111]. Вважа-ємо, що причиною цього стала зміна парадигми при створенні пісень богогласникових та нововасиліянських, що полягала у зміні функції цих пісень з просвітницької на фун-кціональну, семантика яких була розрахована на якнайширшу аудиторію.

Водночас, українська адаптована версія бідермаєру, як згодом і сецесії, не су-перечила, а навпаки, вбирала багатий український фольклорний доробок у свій спо-сіб інтерпретуючи його, створюючи, таким чином, новий естетичний рівень — поміж «низовим» та «високим» мистецтвом. Ці твори за своїми професійними характе-ристиками стояли вище рівня «низового» мистецтва, але за своєю жанровою принале-жністю не досягали зразків «високого» мистецтва. Власне, вони стали зразками но-вої якості, що цілком вписується у рівень демократичного gras-рутс мистецтва. Слід зазначити, що при виокремленні цього нового рівня дефініції (грас-рутс) навіть окремі прояви явища кітчу в українській культурі мали швидше позитивний харак-тер, оскільки в такий спосіб доповнювалися пропущені ланки й знімалася напруга в

---

В. Н. Каразіна); Імператорський університет Св. Володимира, заснований 1834 року (сьогодні Київський національний університет імені Тараса Шевченка). Викладання в цих університетах про-водилось польською, латинською та російською мовами відповідно.

<sup>1</sup> Докладніше: Енциклопедія постмодернізму / Ч. Вінквіст, В. Тейлор. Київ : Основи, 2003. С. 180.

протистоянні «оригінал» — «копія», «духовне» — «світське» тощо<sup>1</sup>. В результаті, все це комплексно створювало надійне підґрунтя для визрівання й появи українського професійного мистецтва «високої полиці».

Для української культури XIX століття стало в цьому плані визначальним, адже на рівні із прагненням досягнути зразки «високої» європейської культури відбулося чітке усвідомлення й своєї національної ідентичності та унікальності. Тому, поряд із збиранням фольклору та його популяризацією в міському просторі численними збирачами-фольклористами, постає і композиторська творчість. Знаковими представниками доби Романтизму є постаті Михайла Вербицького та Миколи Лисенка, а також їх послідовників. В їх творчості чітко прослідковується тенденція — прагнення вивести національну музичну культуру на принципово новий якісний рівень, що сприяло синтезу жанрових різновидів західноєвропейської культури з національним фольклором. Присутність фольклорної основи надала адаптованим класичним жанрам нового дихання, нових барв, а також сприяла актуалізації незадіяних пластів, енергетичної потенції і нового змісту здавалося б, давно знаним та співаним у побуті народним пісням. Фактично, опора у композиторській творчості (особливо інструментальній) на національний фольклор також відповідає яскравим зразкам грас-рутс мистецтва, яке, за своєю етимологією, черпає ініціативу (ідею) з низів, з народу, і підносить її до рівня «високого» грас-рутс мистецтва. Виразними прикладами можуть слугувати як інструментальні твори М. Вербицького, зокрема, його «Коломийка» з Сюїти, симфонії-увертюри, квартети, у яких композитор вкраплює елементи українського мелосу, так і творчість М. Лисенка, основу якої становлять обробки народних пісень різного складу: для голосу з фортепіано, для хору з фортепіано, обробки для хору, «вінки» з українських пісень, обробки українських народних танцювальних пісень, романси тощо. Водночас, симфонічна й особливо інструментальна творчість Лисенка міцно закорінена у національній культурі літературної та усної традиції. Прикладами є симфонічна Увертюра на тему «Ой запив козак, запив», «Верховина з коломийкою» для мішаного хору та оркестру, Фантазія на дві українські народні теми («Хлопче-молодче» та «Ой Гандзю милостива») для скрипки з фортепіано, а також знакова з точки зору піднесення народно-танцювальної фольклорної основи до рівня «високого» професійного мистецтва — фортепіанна Рапсодія на основі народних танцювальних мелодій та ритмів «Думка-Шумка» та Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень тощо.

Серед різноманітних жанрових різновидів опер М. Лисенка особливу увагу привертає лірико-комічна опера, або, як її неофіційно називали, опера-колядка «Різдвяна ніч» (на лібрето М. Старицького), в основу якої було покладено українські колядки. Новаторськи була передана в опері традиція співу колядників, а також специфіка «вулишнього співу», коли звучання різних за мелодією чоловічих та жіночих хорів накладалося один на одного. Це творило надзвичайно цікаву поліфонію та гармонію. На думку Тамари Булат і Тараса Філенка, «спостерігаючи живе виконання народних обрядів, Лисенко зумів передати у своїй партитурі темброве нюансування. Водночас композитор збагатив народні мотиви сучасною гармонією. Він вивів народну колядку і щедрівку на рівень *оперної драматургії*» [Булат, Філенко, 2009, с.

<sup>1</sup> Докладніше: Dubrovniĵ T. The dialectic of kitsch or Grassroots as an important factor development of Ukrainian culture. *Theorie und Geschichte der Monodie*, Bd. 11. Bericht der Internationalen Tagung Wien 2020, Brno 2022. S. 43–58; Дубровний Т. До питань полісемантики кітч (на прикладі «духовної пісні» XVII–XVIII ст.). *Культура України* : зб. наук. праць. Харків : ХДАК, 2022. Вип. 75. С. 78–84.

191. Курсив мій. — Т. Д.]. Хочемо наголосити, що, власне, оперна творчість Лисенка стала ще одним яскравим прикладом «високого» грас-рутс мистецтва, черпаючи з народної творчості ідеї та натхнення та інкрустуючи їх в жанр «високого» оперного стилю. Як зазначив Андрій Ольховський, «у Лисенка зв'язок з народною піснею виростає до того рівня, коли народність стає провідною ознакою музичного професіоналізму» [Ольховський, 2003, с. 289].

Вищезазначені приклади відображають не лише суть змісту терміну грас-рутс, який увиразнює тенденцію руху знизу (основа/фольклор) — вверху («високе» мистецтво), але й показують, що грас-рутс може проявлятися і у «високих» жанрах. Ніби доповнюючи, Олександр Козаренко підкреслив, що «хоча музика «лисєнківців» (під цією загальною назвою йдеться про композиторську творчість А. Вахнянина, О. Нижанківського, Г. Топольницького, Ф. Колессу та ін. — Т. Д.) часто хибувала певною інтонаційною вторинністю (що виникала від надмірної експлуатації «штампів» європейського походження — інтонацій секундних зітхань, опереткової патетики у використанні зм. 7, частоті тридольності, «мазурковості» з недоречною жанровістю, полегшеністю, профануванням вислову), усе ж визначальною тенденцією творчості ... була індивідуалізація письма за рахунок передовсім вияву національної своєрідності» [Козаренко, 2011, с. 159–160]. Гетерогенність українського грас-рутс мистецтва надала йому унікальності на тлі західноєвропейських зразків. На цьому наголошував ще М. Вербицький, який відзначав, що «в Європі крім трьох характером розличаючихся категорій музики, т. є. німецької, італіанської і французької, також і четверта характеристична категорія — *руська* (русинська, українська — Т. Д.)» [Ясіновський, 2020, с. 114]. Очевидно, що тут йшлося не лише про етнічне чи релігійне, але, насамперед, про національне усвідомлення іншості, а відповідно й унікальності національної культури, зокрема — музичної.

**Висновки.** Отже, вважаємо, що для характеристики зразків музичної культури як аматорського, так і професійного рівнів запропонований нами термін грас-рутс (Grassroots) розширює музикознавчий тезаурус і увиразнює якісні грані національного мистецтва, основою якого є етнічне, фольклорне начало. В музичному мистецтві ознакою приналежності до грас-рутс може вважатися опора як на метроритмічну, ладову та мелодичну основи, так і на вербальний зміст народної пісні. Взоруючись, насамперед, на суспільний та національний виміри, грас-рутс може диференціюватися згідно «високого» та/або «низового» рівнів культури, із дотриманням основного принципу — опори на фольклорні національні джерела з характерною ініціативою «знизу — вверху». Водночас, грас-рутс мистецтво існує як окремий рівень поміж «низовим» та «високим» стилями. Музичні зразки грас-рутс мистецтва завдяки володінню якостями високого стилю і, водночас, завдяки спрощенню певних елементів музичного виразу, як правило, спрямовані на широку, демократичну аудиторію і є доступними для розуміння та сприйняття.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Булат Т., Філенко Т. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України XIX — початку XX століття. Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США; Київ : Майстерня книги, 2009. 408 с.
2. Васюта О. Музичне мистецтво Чернігівщини як культуротворчий феномен України XX — початку XXI століття : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія

культури (мистецтвознавство) / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 563 с.

3. Грицак Я. Подолати минуле: глобальна історія України. Київ : Портал, 2021. 432 с.
4. Дубровний Т. Grassroots як мистецька категорія української культури XVII–XIX століть. *Мистецтвознавчі записки Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : зб. наук. праць. 2022. Вип. 42. С. 41–46.
5. Дубровний Т. До питань полісемантики кітчу (на прикладі «духовної пісні» XVII–XVIII ст.). *Культура України* : зб. наук. праць. Харків, 2022. Вип. 75. С. 78–84.
6. Енциклопедія постмодернізму / Ч. Вінквіст, В. Тейлор. Київ : Основи, 2003. 504 с.
7. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Вид. НТШ, 2011. 254 с.
8. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів : Інститут українознавства імені І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с. (Серія: Історія української музики. Вип. 1 : Дослідження).
9. Муравська О. Духовні основи мистецтва бідермаєру та європейська музична культура. *Львівсько-ряшівські наукові зошити*. Львів — Ряшів : ЛНУ імені Івана Франка. 2013. № 1. С. 218–224.
10. Ольховський А. Нарис історії української музики. Київ : Муз. Україна, 2003. 512 с.
11. Пилипович В. Вступне слово / Витвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX століття. Перемишль : Перемиський центр культурних ініціатив «Митуса», 2004. С. 13.
12. Щепакін В. Музична культура Сходу і Півдня України другої половини XIX — початку XX століть : європейські виміри : монографія. Харків: ФОП Панов А.М., 2017. 479 с.
13. Ясіновський Ю. Церковний спів Галичини Австрійської доби у критиці, персоналіях і нотних джерелах. *Василянські історичні дослідження*, т. V. Варшава: «ВАСИЛІАДА», 2020. С. 114.
14. Dubrovnij T. The dialectic of kitsch or Grassroots as an important factor development of Ukrainian culture. *Theorie und Geschichte der Monodie*. Bd. 11: Bericht der Internationalen Tagung Wien 2020, Brno 2022. S. 43–58.

## REFERENCES

1. Bulat, T., Filenko, T. (2009). Svit Mykoly Lysenka. Natsional'na identychnist', muzyka i polityka v Ukrayini XIX — pochatku XX stolittya [The world of Mykola Lysenko. National identity, music and politics of Ukraine in the 19th and early 20th centuries]. N'yu-York: Ukrayins'ka Vil'na Akademiya Nauk u SSHA; Kyiv: Maysternya knyhy, 408 p. [in Ukrainian].
2. Vasyuta, O. (2021). *Muzychne mystetstvo Chernihivshchyny yak kul'turotvorchyy fenomen Ukrayiny XX — pochatku XXI stolittya* [Musical art of Chernihiv Oblast as a cultural phenomenon of Ukraine of the 20th — early 21st centuries]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Doctor of Arts by specialty 26.00.01 — theory and history of culture (art history). National Academy of Managers of Culture and Arts. Kyiv, 563 p. [in Ukrainian].
3. Hrytsak, YA. (2021). *Podolaty mynule: hlobal'na istoriya Ukrayiny* [Overcoming the past: a global history of Ukraine]. Portal, Kyiv, 432 p. [in Ukrainian].
4. Dubrovnyy, T. (2022). Grassroots yak mystets'ka katehoriya ukrayins'koyi kul'tury XVII–XIX stolit' [Grassroots as an artistic category of Ukrainian culture of the XVII–XIX centuries]. In: *Mystetstvoznavchi zapysky* [Notes on art criticism]. Vyp. 42, Kyiv, pp. 41–46 [in Ukrainian].
5. Dubrovnyy, T. (2022). Do pytan' polisemantyky kitchu (na prykladі «dukhovnoyi pisni» XVII–XVIII st.) [On the issues of kitsch polysemantics (on the example of the "spiritual song" of XVII–XVIII st.)].

the XVII–XVIII centuries)]. In: *Kul'tura Ukrayiny [Culture of Ukraine]*. Vyp. 75, KHDAK, Kharkiv, pp. 78–84 [in Ukrainian].

6. Vinkvist, CH., Teylor, V. (eds.) (2003). *Entsyklopediya postmodernizmu [Encyclopedia of postmodernism]*. Osnovy, Kyiv, 504 p. [in Ukrainian].

7. Kozarenko, O. (2011). *Fenomen ukrayins'koyi natsional'noyi muzychnoyi movy [The phenomenon of the Ukrainian national musical language]*. Vyd. NTSH, L'viv, 254 p. [in Ukrainian].

8. Kudryk, B. (1995). *Ohlyad istoriyi ukrayins'koyi tserkovnoyi muzyky [Review of the history of Ukrainian church music]*. Lviv, 128 p. (Seriya: Istoriya ukrayins'koyi muzyky. Vyp. 1: Doslidzhennya) [in Ukrainian].

9. Muravs'ka, O. (2013). *Dukhovni osnovy mystetstva bidermayeru ta yevropeys'ka muzychna kul'tura [Spiritual foundations of Biedermeier's art and European musical culture]*. *L'vivs'ko-ryashivs'ki naukovy zoshyty [Lviv-Ryashiv scientific notebooks]*. LNU im. I. Franka, L'viv-Ryashiv. No.1, pp. 218–224 [in Ukrainian].

10. Ol'khovs'kyi, A. (2003). *Narys istoriyi ukrayins'koyi muzyky [Essay on the history of Ukrainian music]*. Muz. Ukrayina, Kyiv, 512 p. [in Ukrainian].

11. Pylypovych, V. (2004). *Vstupne slovo [An introductory word]*. *Vytvyts'kyi V. Starohalys'ka sol'na pisnya XIX stolittya [Vytvytskii V. Old Galician solo song of the 19th century]*. Peremys'kyi tsentr kul'turnykh initsiatyv «Mytusa», Peremyshl', p. 13 [in Ukrainian].

12. Shechepakin, V. (2017). *Muzychna kul'tura Skhodu i Pivdnya Ukrayiny druhoyi polovyny XIX — pochatku XX stolit' : yevropeys'ki vymiry : monohrafiya [Musical culture of the East and South of Ukraine in the second half of the 19th and early 20th centuries: European dimensions : monograph]*. FOP Panov A.M., Kharkiv, 479 p. [in Ukrainian].

13. Yasinovs'kyi, Yu. (2020). *Tserkovnyy spiv Halychyny Avstriys'koyi doby u krytytsi, personaliyakh i notnykh dzherelakh [Church singing of Halychyna of the Austrian era in criticism, personalities and musical sources]*. In: *Vasyliyans'ki istorychni doslidzhennya [Basilian historical studies]*. T. V, «VASYLIADA», Varshava, p. 114 [in Ukrainian].

14. Dubrovnyj, T. (2022). *The dialectic of kitsch or Grassroots as an important factor development of Ukrainian culture. Theorie und Geschichte der Monodie*, Bd. 11. Bericht der Internationalen Tagung Wien 2020, Brno. pp. 43–58 [in German].

## TARAS DUBROVNYI

**Dubrovnyi, Taras** — Doctor of Philosophy in Arts, Associate Professor, head at the Department Musicology and Horal Art, Ivan Franko National University (Lviv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4879-0008>

[taras.dubrovnyy@lnu.edu.ua](mailto:taras.dubrovnyy@lnu.edu.ua)

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301107

## CATEGORY «GRASS-ROOTS» AND UKRAINIAN MUSIC OF THE 19TH CENTURY

**The relevance of the study.** Actuality of theme. In a detailed analysis of samples of domestic artistic production of the mentioned period, we are convinced that the general level of musical creativity also does not always fit into the generally recognized levels of quality, going beyond the usual delineations of the categories of "high", "low" and "grassroots" art. On the one hand, it is objectively connected with socio-cultural circumstances that did not contribute to the achievement of

the level of "high" samples, equivalent to the Western European culture of the time, and on the other hand, in terms of its semantic and substantive content, it does not quite correspond to the next "low" level context. At the same time, the category of "grassroots" etymologically has a mostly pejorative, underestimation of artistic creativity as undeveloped and, accordingly, carries negative semantics.

**The main objective of the study** due to the expansion of the terminological compendium, adjust the established assessments of musical works, objectifying them as much as possible. The object of analysis for terminological clarification and categorical expansion was the composer's works, which were based on folklore elements. The subject of the research is works intended for daily use, salon, home music-making of the 19th century.

**The methodology** are related to the main purpose of the research and rely on the historical-genetic, socio-cultural and national context.

**Results and conclusions.** So, we believe that the term Grassroots proposed by us to characterize examples of musical culture at both the amateur and professional levels expands the musicological thesaurus and emphasizes the qualitative aspects of national art, the basis of which is the ethnic, folklore principle. In music, a sign of belonging to the grass-roots can be considered to rely on metrorhythmic, modal and melodic foundations, as well as on the verbal content of a folk song. Focusing, first of all, on the social and national dimensions, grass-roots can be differentiated according to the "high" and/or "grassroots" levels of culture, while observing the main principle - reliance on folklore national sources with a characteristic "bottom-up" initiative. At the same time, grass-roots art exists as a separate level between "grassroots" and "high" styles. Musical samples of grass-roots art, due to the possession of the qualities of a high style and, at the same time, due to the simplification of certain elements of musical expression, are usually aimed at a wide, democratic audience and are accessible for understanding and perception.

**Keywords:** Ukrainian musical art of the 19th century, grass-roots art, home music making, "high", "low" art, Biedermeier



# ПРОЦЕСИ

---

УДК 792.5+782.1]-021.131](045)  
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301111

**РЖЕВСЬКА М. Ю.**

**Ржевська Майя Юріївна** — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Київ, Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8085-6113>

[mrzhevaska@knutkt.edu.ua](mailto:mrzhevaska@knutkt.edu.ua)

© Ржевська М. Ю., 2024

## **МУЗИЧНИЙ ТЕАТР У МЕРЕЖІ INTERNET: ФОРМОТВОРЧИЙ ТА КОМУНІКАТИВНИЙ АСПЕКТИ**

Поставлено проблему різнопланового впливу мережі Internet на музичний театр в усій множині його проявів. Розглянуто поняття «віртуальний театр», що було введено до обігу в умовах локдауну часів пандемії COVID–19. Констатовано практику презентації в мережі Internet записів «живих» вистав за участі акторів в одному фізичному просторі, а також використання в якості віртуального майданчика платформи Zoom (як онлайн, так у запису). Висвітлено дискусію щодо мистецького потенціалу і перспектив подальшого втілення нових театральних форм. Окреслено зміст поняття «віртуальний Бродвей» (2015) як Internet-простору взаємодії композиторів музичного театру і публіки. Звернено увагу на феномен віртуальної присутності «активного глядача» в обговоренні вистав у соціальних мережах. Розглянуто особливості втілення твору Майкла Рота «The Web Opera» (2018) як свого роду гібриду, що поєднує в собі естетику й поетику театру і кіно, риси усталених музично-театральних форм та їхню трансформацію. Підкреслено єдність специфіки тематики твору й стилістики його втілення, системотворчу функцію музики у формуванні художньої цілісності, відзначено суспільний резонанс опери. Показано готовність музичного театру до ситуації соціальної ізоляції часів локдауну та пошуку нових способів реалізації зв'язків з аудиторією із застосуванням сучасних технологій. Розглянуто приклад створення опери із застосуванням ресурсів онлайн-платформи Zoom, а також цифрового дистанційно виконуваного мюзиклу (2020). Робиться висновок щодо формування жанрових модифікацій (нових типів) опери та мюзиклу в результаті запровадження сучасних творчих практик.

**Ключові слова:** віртуальний театр, соціальні мережі, експерименти в музичному театрі, жанрові модифікації та трансформації, Web-опера, опера в режимі Zoom-конференції, онлайн-мюзикл, вистава.

**Вступ. Постановка проблеми.** Сучасне музикознавство існує в ситуації необхідності реагувати на зміни, подеколи докорінні, що відбуваються в мистецтві на стильовому, жанровому, а зрештою і на видовому рівнях. До оновлення поетики та естетики мистецтва спричиняється багато чинників, поміж яких виокремимо інтенсивність процесів розвитку інформаційного суспільства та появу нових способів комунікації, в тому числі й мистецької. Як результат, в останні десятиліття зазнають іс-

тотних трансформацій і витвори мистецтва разом із формами їх презентації, і способи взаємодії між митцями та глядацькою/слухацькою аудиторією. Потужним полем такої взаємодії стала глобальна мережа Internet з її різноманітними ресурсами, в тому числі відеохостингами та соціальними мережами. Internet суттєво вплинув на музичний театр в усій множині його проявів.

**Огляд останніх публікацій.** Явища, про які тут йдеться, сформувалися в останнє десятиліття, мають новаторський характер і не утворили сталих визначених тенденцій, тому природно, що підходи до їх студіювання знаходяться в стадії активного становлення. Поміж нечисленних монографій, дотичних до теми статті, назвемо «Театр і соціальні мережі» Патріка Лонергана (Patrick Lonergan), де висвітлено новоутворені форми комунікації на різних рівнях взаємодії театру і глядача [Lonergan, 2016].

Британські науковці — театрознавиця Клер Чендлер (Clare Chandler) і композитор Симеон Шойбер-Раш (Simeon Scheuber-Rush) — мали на меті висвітлити вплив на музичний театр онлайн-культури, що дедалі активніше взаємодіє з цією мистецькою сферою. «Ця онлайн-культура, де глядачі активно формують свої фандоми<sup>1</sup> й активно споживають і створюють контент, привела до розвитку способів творення й виконання в музичному театрі. Центральною подією тут є те, як музичний театр дедалі більше використовує музичну мову популярної музики, що має тенденцію домінувати у віртуальному середовищі, аби взаємодіяти і привертати нову аудиторію у демографії, що змінюється», — йдеться в їхньому дослідженні, де робиться висновок про можливість виокремлення нового піджанру — *сучасного музичного театру*, «що містить унікальний набір музичних образів і тенденцій, які змінюються й розвиваються у відповідь на більш широкі музичні тенденції в популярній культурі й, зокрема, в популярній музиці» [Chandler, 2021, с. 282].

Питання щодо обсягу цього нововведеного поняття, очевидно, залишається наразі відкритим; його розв'язанню сприятиме накопичення праць критиків, що присвячені в тому числі конкретним виставам музичного театру в їх зв'язках із віртуальним простором. Деякі з них [Meltzer, 2020; Meredith, 2020; Ruel, 2020] будуть використані як джерельна база представленого тут дослідження.

**Мета статті** — охарактеризувати новітні форми музичного театру та намічені їхнім функціонуванням тенденції у контексті існування мережі Internet як особливо-го театрального простору.

**Результати дослідження.** Розпочнемо з констатації появи поняття «віртуальний театр». Воно увійшло до вжитку для позначення широкого кола явищ, що стали вимушеною заміною інших форм сценічної презентації в умовах «епохи соціального дистанціювання» — локдауну часів пандемії COVID-19. Окрім показу записів «живих» вистав за участі акторів в одному фізичному просторі, знятих як до, так під час пандемічних обмежень, театри стали використовувати в якості віртуального майданчика платформу Zoom. Застосування цифрових технологій давало можливість демонструвати спектаклі наживо майже без втрати притаманного театральному мистецтву ефекту спонтанності. Ще однією формою подачі художнього тексту стала трансляція записів таких Zoom-вистав.

«Віртуальний театр» — широка категорія, скоріше емпірична, ніж формальна, що варіюється від високоякісних записів вистав <...> до статичних живих Зумів і об'єднується як жанр тільки завдяки своїй опорі на Wi-Fi — все ще знаходиться в зарод-

<sup>1</sup> Від *fandom* (англ.) — співтовариство фанатів.

ковому стані», — писав у жовтні 2020 року оглядач «The New Yorker» [Cunningham, 2020]. Проведене у США наприкінці 2021 року анкетування представників менеджменту шістдесяти чотирьох театральних компаній з двадцяти п'яти штатів та міста Вашингтон (округ Колумбія) засвідчило поширення і різноманітність подібних мистецьких практик впродовж майже двох років їхнього активного запровадження [Brownlow-Calkin, 2021]. Поставлені питання стосувалися різних — організаційно-фінансових і суто мистецьких — аспектів роботи театрів у нових екстремальних умовах: від кількості проданих білетів до якісного розширення аудиторії у віковому та географічному вимірах, від витрат на постановки до пошуків нових виражальних засобів. Висловлювалося діаметрально протилежне ставлення до мистецького потенціалу нових театральних форм. Дехто з опитаних вважав, що віртуальний театр не має майбутнього, оскільки у ньому нівелюється сама природа театральності. Інші, натомість, вбачали у цьому нові можливості реалізації потенціалу сценічного мистецтва. Приміром, Чарлі Міллер (Charlie Miller) з Денверського центру виконавських мистецтв стверджував, що «віртуальний театр — це унікальна форма мистецтва, що може бути дуже успішною, але тільки тоді, коли вона прокладає власний шлях вперед, охоплює середовище і не намагається бути записом традиційного шоу чи фільму» [Brownlow-Calkin, 2021].

Втім, музичний театр на момент запровадження пандемічних обмежень вже почав прокладати цей новий шлях, позаяк мав досвід онлайн-маркетингу та виходу з трансляціями на засоби масової інформації та стрімінгові платформи. Поняття «віртуальний» чи не вперше стало вживатися для опису специфіки театрального явища щодо жанру музичного театру, а саме мюзиклу. Маємо на увазі термін «Віртуальний Бродвей» (згодом перетворений на iBroadway), введений у 2015 році відомими авторами музики і літературних текстів Бенджаміном Пасеком (Benj Pasek) і Джастіном Поллом (Justin Paul) для позначення «віртуальної арени, де безпосередньо взаємодіють композитори музичного театру і публіка» [Chandler, 2021, с. 276]. Оцінюючи мистецьку ситуацію, до формування якої цей багаторічний творчий тандем був безпосередньо причетний, його учасники особливо підкреслювали факти зростання «композиторів музичного театру YouTube», а також активної взаємодії митців та їхньої аудиторії в соціальних мережах. Зрештою, відзначений 2017 року премією Тоні у шести номінаціях мюзикл Б. Пасек і Д. Пола «Дорогий Еван Гансен» небезпідставно вважають чи не першим твором цього жанру, у сюжеті якого відображено реалії інформаційного суспільства. Соціально-психологічні проблеми підлітків — представників покоління «цифрових аборигенів» — показано у творі на тлі їхнього сучасного способу життя, де звичайне спілкування майже заміщується листуванням через електронну пошту, збір коштів на важливий проєкт здійснюється через веб-сайт, важливі висловлювання реалізуються через онлайн виступи, що стають вірусними в Інтернеті тощо.

Майже в той самий час, коли Б. Пасек і Д. Пол запропонували свій творчий проєкт і надали власні коментарі щодо поставлених в ньому проблем, вийшла друком книжка «Театр і соціальні мережі» Патріка Лонергана. Її автор стверджував, що соціальні мережі стали не просто простором перформансу: вони утворили *особливий театральний простір*, у якому реалізуються і творчі колективи, і глядачі, які взаємодіють одне з одним [Lonergan, 2016]. Не в останню чергу йдеться про ефект «віртуальної присутності» [Chandler, 2021, с. 279] вистави (зокрема, мюзиклу), що забезпечується завдяки перманентним обговоренням вистав у соціальних мережах. Приміром, створена користувачами з Великої Британії група The Musical Theatre Appreciation Society, що функціонує на різних платформах, у мережі Facebook існує з 2012 року і наразі налічує 61,3 тисячі учасників з усього світу. Поширення музично-

театрального контенту в різних формах у віртуальному просторі, створення ефекту *participatory spectator* — активного глядача, «глядача, що бере участь» [Chandler, 2021, с. 279], підготувало театральну спільноту до наступного кроку — формування «гіпертексту цифрового музичного театру» [MacDonald, 2017, с. 29] за рахунок поєднання оффлайн виконання і онлайн трансляції та безпосереднього реагування глядачів.

Запровадження сучасних інформаційних технологій дало композиторам нові перспективи у втіленні їхніх творчих задумів, особливо в сфері музичного театру. Одним із перших це оцінив Майкл Рот (Michael Roth), автор музики до численних вистав драматичного театру (у тому числі близько двадцяти постановок Шекспіра), який впродовж багатьох років був постійним композитором лос-анджелеського театру Ла Холья (La Jolla Playhouse). Він добре усвідомлював усі труднощі, пов'язані з роботою над оперою, і головним чином його непокоїла непевність перспектив її сценічного втілення: «Ви не знаєте, ... чи зможете ви колись побачити її на сцені й повністю реалізувати — або, що не менш важливо, отримати більше одного виступу чи постановки», — ділився своїми сумнівами М. Рот в інтерв'ю музичному критику Кену Мельцеру [Meltzer, 2020]. Альтернатива постала для нього у можливості цифрової фіксації (фільмування) твору і виходу на «величезний новий музичний/оперний театр, доступний для всіх: Інтернет». Робота всіх учасників процесу створення опери за цих умов не буде марною, розмірковував композитор: «Що б не сталося, результат можна опублікувати в Інтернеті, і він звучатиме так, як хотілося б, виглядатиме так, як ви хочете — існуватиме так, як ми хочемо. І це не шоу, що закривається в неділю вдень. Про якусь «касу» не може бути й мови, але робота буде публікуватися доти, поки хтось хоче, щоб вона там була, а це само по собі щось означає» [Meltzer, 2020]. Саме так, у мережі Internet, було оприлюднено написаний у 2018 році твір М. Рота під назвою «The Web Opera»<sup>1</sup> на лібрето Кейт Гейл (Kate Gale), письменниці й відомої музично-літературної діячки, — свого роду гібрид, що поєднує в собі естетику й поетику театру і кіно, риси усталених музично-театральних форм і їхню трансформацію, зумовлену зверненням до проблематики, сфокусованої на новітніх реаліях. Показово, що в процесі підготовчої роботи з'ясувалося: саме такий (і лише такий) тип втілення ідеї опери був оптимальним ще й з огляду на її сюжет. Адже тут, як і в мюзиклі «Дорогий Еван Гансен», йшлося про події, зосереджені навколо щоденного, постійного, практично перманентного існування молодих людей у віртуальному просторі.

В основу сюжету покладено реальні події — самогубство студента, епізоди особистого життя якого без його відома транслиювалися онлайн і потім обговорювалися в одній із соціальних мереж. Тема порушення меж особистого простору людини, кібернасильства й кіберзалякування виявилася дуже дражливою, приєднання витвору мистецтва до поля її осмислення — вчасним і доречним.

Нормативи та своєрідна естетика «перебування в Інтернеті» відтворена в різних компонентах твору, як музично-літературних, так візуальних. Головні персонажі не мають імен — вони позначені нік-неймами з мережі: FG97, June99, Violinist98. Молоді люди, власне, насправді майже живуть всередині мережі, принаймні їхнє існування «в реалі» тісно інтегроване із реальністю віртуальною. Це виразно виявлено в характері розгортання наративу опери, а також підкреслено у візуальному ряді постанов-

---

<sup>1</sup> Усі серії (епізоди), а також лібрето і партитуру розміщено у вільному доступі на сайті <https://www.thewebopera.com>. Існує також канал The Web Opera на Youtube: <https://www.youtube.com/@thewebopera>

ки: всі дії героїв у їхніх операціях з комп'ютером відображаються на екрані у вигляді вербальних текстів, які вони читають чи набирають. Глядач не лише чує, а й бачить інструкцію, якій слідує FG97, налаштовуючи веб-камеру, бачить його дії в процесі встановлення програми та при пошуку в Google відомостей про нового сусіда по кімнаті, який FG97 і June99 здійснюють разом, бачить репліки-постинги в форумі, які пише Violinist98, та прочитані ним вголос повідомлення. Застосування цього графічного прийому було ідеєю режисерки фільму-вистави Кейт Джопсон (Kate Jopson); поєднання продукту цифрових технологій і виразної живої міміки артистів, чії обличчя весь час даються крупним планом (адже ми, глядачі, знаходимося ніби всередині монітору, в який вони вдивляються), дають досить сильний художній ефект.

Музика опери цілком відповідає загальному задуму твору (а найвірогідніше, постає тут системотворчим компонентом). Пластична речитативна мелодика, поліфонічне поєднання різних пластів фактури, винахідливість у формуванні структури цілого багато в чому зумовлюють художню переконливість твору. «Музична партитура Рота являє собою геніальний синтез стилів і жанрів, класичних і популярних, з використанням як комп'ютерних, так традиційних інструментів. Напевне можна почути вплив як бродвейської сцени, так популярної музики. Але те, що виникає — це стиль, що належить Роту, і він не здається чимось похідним і вторинним», — ділиться своїми враженнями критик [Meltzer, 2020]. Використовуючи поєднання заздалегідь записаного виконання на акустичних інструментах зі звучанням, отриманим завдяки сучасним технологіям (Finale, завантаження MIDI-файлів в Pro Tools і Kontakt), М. Рот виявляє неабияку майстерність, винахідливість та ґрунтовну композиторську підготовку. Це виразно виявляється, приміром, у четвертому епізоді, де спілкування Violinist98 з численними віртуальними співрозмовниками (за сюжетом, він радиться у чаті щодо того, чи варто поскаржитися на поведінку сусіда по кімнаті, який порушив політику приватності університету) втілене у формі мотету а capella «в дусі ді Лассо», як зазначає композитор. Епізод у цілому структурно й стилістично подібний до сцени з мадригальної комедії XVI століття. Судячи з різних джерел, композитору, очевидно, лестить висловлена кимось з критиків думка про те, що він пише таку музику, яку міг би створювати Чарльз Айвз, якби він прожив достатньо довго, щоби познайомитися з рок-н-ролом та біт-поезією.

Поява «The Web Opera» мала достатньо значний резонанс (включно з преміями кількох фестивалів), а проте, проєкт до цього часу не здобув остаточного завершення: з п'яти запланованих епізодів тривалістю до чотирнадцяти хвилин кожен наразі повністю записані лише три, четвертий існує у демоверсії (його повне втілення заплановане на 2024 рік). Причини такого становища полягають у першу чергу в тому, що М. Рот від початку продюсував проєкт переважно на власні кошти; робота здійснювалася здебільшого на засадах ентузіазму членів творчого колективу. При цьому значення твору виходить за межі чистого мистецтва: його автори мали, крім іншого, намір ініціювати дискусію про проблеми, що становлять значний суспільний інтерес. Громадські обговорення (інтерактивні панелі), організовані вже після першого показу веб-серіалу, показали, що твір зачепив болючий нерв сучасного життя, коли до щоденних небезпек існування кожного з нас доєднався потенціал агресії в соцмережах.

«Віртуальний Бродвей» як особливий спосіб комунікації між митцями та глядачами, а також поява окремих творів, що знаменували народження нових мистецьких форм та їх впровадження до художньої практики, виконали ще одну важливу функцію. Вони природним чином підготували відвідувачів й поціновувачів опери та споріднених жанрів до свого роду «переміщення» театральної сцени у площину вір-

туального простору. Це стало необхідним у ситуації соціальної ізоляції часів локдауну, коли виникла потреба налагоджувати нові способи реалізації зв'язків з аудиторією із застосуванням сучасних технологій, і це мали бути «технології, здатні об'єднувати людей зі всього світу» [Ruel, 2020].

Одним із перших театрів, що вже з середини березня 2020 року розпочав Інтернет-трансляції власних вистав, став Метрополітен-опера. Глядачеві щовечора надавалася можливість безкоштовного перегляду записів у HD якості, накопичених за чотирнадцять років практики показу вистав у кінотеатрах та у стрімінговому сервісі Rhapsody (від 2016 — Napster). Грандіозний проєкт під назвою Nightly Met Opera Streams «тривав сімдесят тижнів і зібрав більш як двадцять мільйонів глядачів» [Feldman, 2021]. Водночас, музичний театр був готовий до наступного кроку — здійснення творчих експериментів безпосередньо у віртуальному просторі, до чого долучилися артисти різного рівня — від досвідчених митців до студентів театральних факультетів.

Професіонали високого гатунку були задіяні у створенні «All Decisions Will Be Made by Consensus» («Усі рішення будуть прийматися шляхом консенсусу») — першої опери, що була створена із застосуванням ресурсів онлайн-платформи Zoom. Реалізований у такий новітній спосіб творчий задум належав композиторці Камалі Санкарам (Kamala Sankaram), лібретисту Робу Генделу (Rob Handel) та художньому керівникові Центру мистецтв HERE, режисерці Крістін Мартін (Kristin Marting). К. Санкарам мала досвід створення опер на замовлення низки театрів, як-то Вашингтонська національна опера або Опера Лос-Анжелеса; К. Мартін на момент їхньої сумісної роботи була авторкою майже тридцяти театральних постановок. До проєкту були залучені також відомі вокалісти.

Підкреслити тут участь талановитих і високопрофесійних постановників та артистів видалося необхідним з огляду на складність художніх завдань, що стояли перед ними. У режимі Zoom-конференції неможливо синхронізувати ансамблеве виконання, що робить проблематичним використання традиційних оперних форм? Що ж, вирішили митці, тоді треба спробувати відтворити особливості такого способу комунікації — спілкування, у ситуації якого учасники можуть вступати в хаотичні діалоги, внаслідок технічних збоїв мимоволі перебиваючи одне одного, коли їхні репліки можуть накладатися одна на одну, коли щось можна недочути або в когось несподівано просто зникне Інтернет-з'єднання. Так з'явилася метаопера — перформанс, який оглядач порталу Operawire назвав «Zoom-оперою про використання Zoom», «оперою, що уособлює невизначеність за часів невизначеності» [Ruel, 2020].

Характерна у цьому сенсі сцена, коли один з персонажів під час емоційного аріозо-монологу раптом розуміє, що його співрозмовники — завмерлі зображення в прямокутних «вікнах»: «Guys, can you hear me? You're all frozen...», — кілька разів розгублено повторює герой, потім зв'язок поновлюється, і всі одночасно починають активно подавати свої репліки. Показово, що ця штучно сконструйована ситуація відтворює реальні труднощі, які довелося долати митцям: «У нашій першій виставі одна з артисток “завмерла” посеред свого великого соло, — розповідала К. Санкарам. — Але, на щастя, ми передбачали таку можливість, тож перейшли до наступної репліки, і коли вона “розморозилася”, то знову приєдналася до нас, так само, як ви зробили б, коли б виступали у “живій” виставі мюзиклу чи опери» [Meredith, 2020].

Сюжет, що розгортається в обмеженому хронометражі (до п'ятнадцяти хвилин), відтворює конкретну життєву ситуацію — нараду радикальних активістів, які обговорюють деталі запланованої ними акції. Зріз сучасної соціокультурної реальності втілений тут у музичній формі, утвореній внаслідок взаємодії її «стабільних і мо-

більних елементів» (Едісон Денісов), де ретельно продумана структура поєднана з імпровізаційністю, результатом чого стала поява «алеаторного ансамблевого твору» [Ruel, 2020]. Один із солістів, бас-баритон Закарі Джеймс (Zachary James), який свого часу виконував провідну партію в «Ехнатоні» Філіпа Гласса в Метрополітен-опера, описав свій досвід колективної імпровізації в межах проєкту так: «“Усі рішення” подібні до театру імпровізації: виконавці знають свої ролі й знають свою кінцеву мету, але те, як вони до неї дістануться, багато в чому залежить від них самих та їхніх колег» [Ruel, 2020]. Інструментальна складова партитури К. Санкарам також передбачала деякі можливості реалізації елементу спонтанності у комбінаціях сорока «сцен»-треків, заздалегідь створених за допомогою програмного забезпечення німецької компанії Ableton AG, ще одного продукту цифрових технологій. Як наслідок, записи трьох онлайн вистав зафіксували різні варіанти сценічних тестів<sup>1</sup>. Кількість глядачів, доволі скромна для Інтернет-переглядів, була цілком співставна з аудиторією реального театру: першу виставу «відвідали» 600 глядачів, друга мала 2000 онлайн-переглядів у реальному часі [Meredith, 2020].

Ще один з-поміж перших експериментальних сценічних web-творів — цифровий дистанційно виконуваний мюзикл, прем'єра якого була представлена у серпні 2020 р., під назвою «A Killer Party: A Murder Mystery Musical» («Вбивча вечірка: мюзикл про загадкове вбивство»). Вистава почала транслюватися на хостингу Vimeo як веб-серіал з дев'яти епізодів. Один з керівників проєкту, автор музики Джейсон Гауленд (Jason Howland), мав досвід роботи на Бродвеї в якості композитора і продюсера (в останній з названих ролей він навіть став лауреатом премії Греммі 2015 року у номінації «Найкращий альбом музичного театру»). Крім нього, до створення віртуальної вистави був залучений цілий творчо-організаційний колектив, що складався з професіоналів Бродвея: акторів, музикантів, письменників, прес-агентів, монтажерів тощо. Д. Гауленд визнавав вимушений характер запроваджених новацій: «Оскільки багато людей, які так довго працюють у театрі, залишилися безробітними через COVID-19, життєво важливо, щоб ми знайшли способи підтримувати себе у творчому й фінансовому сенсах і щоб ми продовжували створювати контент для прихильників Бродвею всюди, ... сподіваючись подарувати трохи сміху й розваг», — пояснював він<sup>2</sup>. Усі учасники вистави працювали дистанційно. Для акторів це означало, що кожен з них записував свій епізод вдома, причому сценічним простором слугували їхні власні оселі. Структура художнього цілого та спосіб його функціонування є достатніми підставами, аби погодитися з твердженням Д. Гауленда, що «A Killer Party» — це не просто новий мюзикл, але й новий тип мюзиклу. Підтвердженням визнання життєздатності й перспективності описаного експерименту можна вважати ту обставину, що потужна агенція з ліцензування театрів «Musical Theatre International» майже одразу придбала права на постановку «A Killer Party» як цілісного дев'яностохвилинного твору для аматорських колективів [Chandler, 2021, с. 293].

Звичайно, далеко не всі подібні проєкти представляють мистецьку цінність та позначені високим творчим рівнем їх учасників; задуми деяких із них та особливо їх реалізація є далекими від досконалості. Маємо на увазі, приміром, роботу онлайн-театральної компанії The Virtual Theater Co, започаткованої на цій потужній хвилі молодими митцями з факультету драми Нью-Йоркського університету, «театральної

<sup>1</sup> Варіант відеотрансляції від 25 квітня 2020 р. вміщений у Facebook на сторінці театральних постановок HERE Arts Center: <https://www.facebook.com/watch/?v=707404666729795>

<sup>2</sup> Див.: <https://akillerpartymusical.com/about>

трупі для студентів, якою керують студенти» (<https://thevirtualtheatreco.com>), що насправді має швидше навчальний характер, а проте, є показовою в сенсі причетності до певної тенденції.

**Висновки та перспективи дослідження.** Динаміка сучасних соціокультурних процесів, численні потрясіння, якими таке багате існування людства в останні десятиліття, наклали особливий відбиток на мистецьку сферу, вплинули і на форми побутування витворів мистецтва, і на їхні жанрово-стильові параметри. Пошуки відповідних новітнім реаліям способів рефлексій над дійсністю зумовили формування низки тенденцій розвитку сценічного мистецтва в галузі як драматичного, так музичного театру. Паралелі і перехрещення, що виникли у цих річищах театрального процесу, презентують широке проблемне коло подальших досліджень (режисерський театр — режисерська опера, постдрама — постопера, реполітизація театру тощо).

Глобальна мережа Інтернет — нове для театру в цілому середовище існування — своїми можливостями не лише запропонувала докорінні зміни у способах комунікації між митцями й глядачами, урізноманітнила форми донесення мистецького продукту та гранично розширила склад потенційної аудиторії, але й стала полем численних творчих експериментів. Продемонстровані в межах цієї статті приклади пошуків у музично-театральній сфері, що спричинилися до появи жанрових трансформацій і модифікацій та збагачення системи виражальних засобів, водночас стають свідченням відкритості й спонтанності процесу. Втім, незавершеність проєктів можна оптимістично розглядати як прояв здатності жанрів музичного театру (передовсім їх полюсів — опери та мюзиклу) до оперативного, безпосереднього й художньо повноцінного реагування на виклики часу.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Brownlow-Calkin R. The Jury Is In on Virtual Theatre. *American Theatre*. November 8, 2021. URL: <https://www.americantheatre.org/2021/11/08/the-jury-is-in-on-virtual-theatre/> (accessed: 15.09.23).
2. Chandler, Clare; Scheuber-Rush, Simeon. “Does Anybody Have A Map?”: The Impact of “Virtual Broadway” on Musical Theater Composition. *The Journal of Popular Culture*. Volume 54, Issue 2. Apr 2021. P. 276–300. DOI: <https://doi.org/10.1111/jpcu.13013>
3. Cunningham V. Crowd Source : How Are Audiences Adapting to the Age of Virtual Theatre? *The New Yorker*. 2020. October, 12. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2020/10/12/how-are-audiences-adapting-to-the-age-of-virtual-theatre> (accessed: 16.10.23).
4. Feldman A. The Metropolitan Opera is streaming its final set of free operas this week // Time Out. July 18 2021. URL: <https://www.timeout.com/newyork/news/the-metropolitan-opera-is-streaming-its-final-set-of-free-operas-this-week-071821> (accessed: 22.09.23).
5. Lonergan P. Theatre & Social Media. London, New York: Palgrave Macmillan, 2016. 94 p.
6. MacDonald Lora. Connection in an Isolating Age: Looking Back on Twenty Years of Engaging Audiences and Marketing Musical Theatre Online. *iBroadway: Musical Theatre in the Digital Age*. Hillman-McCord, J. (eds). Palgrave Macmillan, Cham. 2017. P. 17–42. DOI: [https://doi.org/10.1007/978-3-319-64876-7\\_2](https://doi.org/10.1007/978-3-319-64876-7_2)
7. Meltzer K. Interview with Composer Michael Roth. *Fanfare Magazine*. 43:5 (May/June 2020). URL: [https://www.fanfarearchive.com/amember/protect/new-rewrite?f=4&url=/articles/atop/43\\_5/4350690.aa\\_Interview\\_Composer\\_Michael\\_Roth.html](https://www.fanfarearchive.com/amember/protect/new-rewrite?f=4&url=/articles/atop/43_5/4350690.aa_Interview_Composer_Michael_Roth.html) (accessed: 15.09.23).
8. Meredith C. Aria Ready for Online Opera, in Both Form and Content. *American Theatre: The online home of American Theatre magazine*. May, 28, 2020. URL:



<https://www.americantheatre.org/2020/05/28/aria-ready-for-online-opera-in-both-form-and-content/> (accessed: 15.09.23).

9. Ruel C. HERE Arts Center 2020 Review: All Decisions Will Be Made by Consensus: A Zoom Opera. *Operawire*. April 24, 2020. URL: <https://operawire.com/here-arts-center-2020-review-all-decisions-will-be-made-by-consensus-a-zoom-opera/> (accessed: 20.05.23).

## REFERENCES

1. Brownlow-Calkin R. (November, 8, 2021). The Jury Is In on Virtual Theatre. In: *American Theatre*. Available at: <https://www.americantheatre.org/2021/11/08/the-jury-is-in-on-virtual-theatre/> (accessed: 15.09.23) [in English].

2. Chandler, Clare; Scheuber-Rush, Simeon. (Apr, 2021). «Does Anybody Have A Map?»: The Impact of «Virtual Broadway» on Musical Theater Composition/ In: *The Journal of Popular Culture*. Volume 54, Issue 2. P. 276–300. DOI: <https://doi.org/10.1111/jpcu.13013> [in English].

3. Cunningham V. (October, 12, 2020). Crowd Source : How Are Audiences Adapting to the Age of Virtual Theatre? In: *The New Yorker*. Available at: <https://www.newyorker.com/magazine/2020/10/12/how-are-audiences-adapting-to-the-age-of-virtual-theatre> (accessed: 16.10.23) [in English].

4. Feldman A. (July, 18, 2021). The Metropolitan Opera is streaming its final set of free operas this week. In: *Time Out*. Available at: <https://www.timeout.com/newyork/news/the-metropolitan-opera-is-streaming-its-final-set-of-free-operas-this-week-071821> (accessed: 22.09.23) [in English].

5. Lonergan P. (2016). *Theatre & Social Media*. London, New York: Palgrave Macmillan. 94 p. [in English].

6. MacDonald Lora. (2017). Connection in an Isolating Age: Looking Back on Twenty Years of Engaging Audiences and Marketing Musical Theatre Online. In: *iBroadway: Musical Theatre in the Digital Age*. Hillman-McCord, J. (eds). Palgrave Macmillan, Cham. P. 17–42. DOI: [https://doi.org/10.1007/978-3-319-64876-7\\_2](https://doi.org/10.1007/978-3-319-64876-7_2) [in English].

7. Meltzer K. (May/June, 2020). Interview with Composer Michael Roth. In: *Fanfare Magazine*. 43:5. Available at: [https://www.fanfarearchive.com/amember/protect/newrewrite?f=4&url=/articles/atop/43\\_5/4350690.aa\\_Interview\\_Composer\\_Michael\\_Roth.html](https://www.fanfarearchive.com/amember/protect/newrewrite?f=4&url=/articles/atop/43_5/4350690.aa_Interview_Composer_Michael_Roth.html) (accessed: 15.09.23) [in English].

8. Meredith C. (May, 28, 2020). Aria Ready for Online Opera, in Both Form and Content. In: *American Theatre: The online home of American Theatre magazine*. Available at: <https://www.americantheatre.org/2020/05/28/aria-ready-for-online-opera-in-both-form-and-content/> (accessed: 15.09.23) [in English].

9. Ruel C. (April, 24, 2020). HERE Arts Center 2020 Review: All Decisions Will Be Made by Consensus: A Zoom Opera. In: *Operawire*. Available at: <https://operawire.com/here-arts-center-2020-review-all-decisions-will-be-made-by-consensus-a-zoom-opera/> (accessed: 20.05.23) [in English]

## MAIIA RZHEVSKA

**Rzhevskia, Maiia** — Doctor of Art Criticism hab., Professor, Professor at the Department of Theater Studies at I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television (Kyiv, Ukraine)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8085-6113>

[mrzhevskia@knutkt.edu](mailto:mrzhevskia@knutkt.edu)

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301111

## **MUSICAL THEATER IN INTERNET: ASPECTS OF FORM CREATION AND COMMUNICATION**

**The relevance of the study.** Renewal of the poetics and aesthetics of modern art is caused by many factors, among which we can single out the intensity of the processes of development of the information society and the emergence of new ways of communication, including artistic ones. As a result, in the recent decades, changes have taken place at the stylistic, genre, and types levels. Works of art have undergone significant transformations, along with the forms of their presentation, as well as the ways of interaction between artists and the viewing/listening audience. Internet with its various resources, including video hosting and social media, became a powerful field of such interaction. The Internet has significantly influenced musical theater in all its many forms.

**Main objective of the article** is to describe the latest forms of musical theater and the trends set by their functioning in the context of the existence of the Internet as a special theatrical space.

**The research methods.** The method of analysis and comparative method, as well as the method of generalization, are applied.

**Results and conclusions.** The problem of the multifaceted influence of the Internet on the musical theater in the entirety of its manifestations is posed. The concept of «virtual theater», which was put into circulation during the lockdown of the COVID-19 pandemic, is considered. The practice of presenting in the Internet of the recordings of «live» performances with the participation of actors in the same physical space, as well as the use of the Zoom platform as a virtual platform (both online and recorded) was established. The discussion on the artistic potential and prospects for the further implementation of new theatrical forms is highlighted. The scope of the concept of «virtual Broadway» (2015) as an Internet space for interaction between musical theater composers and the public is outlined. Attention is drawn to the phenomenon of the virtual presence of the participatory spectator in the discussion of performances in the social media. The peculiarities of the implementation of Michael Roth's work «The Web Opera» (2018) as a kind of hybrid combining the aesthetics and poetics of theater and cinema, the features of established musical and theatrical forms and their transformation are considered. The unity of the specificity of the theme of the work and the stylistics of its embodiment, the system-creating function of music in the formation of artistic integrity, and the social resonance of the opera are noted. The readiness of the musical theater for the situation of social isolation during the lockdown and the search for new ways of realizing connections with the audience using modern technologies is shown. An example of creating an opera using the resources of the Zoom online platform, as well as a digital remotely performed musical (2020), is considered. A conclusion is made regarding the formation of genre modifications (new types) of opera and musicals as a result of the introduction of modern creative practices.

**Keywords:** virtual theater, social media, experiments in musical theater, genre modifications and transformations, web opera, opera in Zoom conference mode, online musical, performance

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

**СОЛОМОНОВА О. Б.**

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

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

solo55mono@gmail.com

© Соломонова О. Б., 2024

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

десять тисяч творів на біблійні сюжети 1640 композиторів, представників 38 національностей. На особливу увагу зарубіжних дослідників заслуговує проблема відтворення єврейської інтонаційності — серед іншого, цьому аспекту присвячено розділ «Єврейські образи та єврейський мелос у світовій музиці» з фундаментальної єврейської електронної енциклопедії<sup>1</sup> (зазначимо найімовірно повну відсутність інформації про українську музику — згадано лише Юдіф Рожавську).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### «Шість єврейських мелодій» Юрія Іщенка

*«Здається, що тепер я іудей...»*

*Є. Євтушенко*

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

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

Унікальність названих циклів полягає ще й у тому, що тут сплелися художні інтенції творців, об'єднаних стінами Київської консерваторії. Як згадував Юрій Якович, йому довелося зустрітися з Мойсеєм Яковичем під час навчання в консерваторії: студентом він був присутнім на засіданні Спілки композиторів України, де відбулось публічне «розп'яття» М. Береговського. Всесвітньовідомий етнолог, «плоть і кров» нашої альма матер, був ошельмований і вигнаний з консерваторії та Спілки композиторів України, зазнавши репресій і переслідувань. Трагічна історія М. Береговського, життєтворчість якого відтворила типовий сценарій тоталітаризму, є показовою для тих часів: 18 серпня 1950 року його було заарештовано за звинуваченням у націоналістичній діяльності та засуджено «за антирадянську пропаганду і агітацію та участь у контрреволюційній організації» на десять років виправно-трудових таборів. Лише з кінця 1980-х, більше ніж за двадцять років після смерті М. Береговського, було опубліковано його основні твори, що отримали широке міжнародне визнання<sup>1</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- на тембровому рівні — звернення до скрипки, культового інструмента єврейського побутування (згадаймо картини М. Шагала);
- у виконавській сфері — відтворення специфіки клейзмерівської інструментальної традиції через адаптацію типових фактурних прийомів народних скрипалів: академічне виконавство збагачується специфічними засобами інструментального інтонування клейзмерів з характерною для нього експресією засобів, пливким глісандованим звуком, вільним ритмічним і темповим «ковзанням» (звідси значна кількість специфічних показників характеру виконання, як-от *ad libitum, capriccioso, Quasi recitativo, stringendo, ritardando, rallentando*, ін.);
- на ладо-інтонаційному рівні — наслідування специфічних ладових структур єврейської автентики, почасти, опора на фрейгіш<sup>1</sup> з показовою для нього експресивною інтервалікою (збільшена секунда, тритонові співвідношення);

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

---

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



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

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

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

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

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

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

- зміна висотності мелодії з акцентом на посиленні тембрової напруги та підвищенні (важливою є виконавська реалізація названої тенденції скрипалькою Ніною Сіваченко: саме скрипка, інструмент з нефіксованою висотою звучання, дозволяє відтворити специфіку такої інтонаційності<sup>1</sup>);

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

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

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

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

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

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

*«Чому не можна перевернути світ?  
Щоб поставити все догори ногами?  
Це було б краще ...»  
М. Семенко. «Бажання»*

Інший варіант Світобудови, заснований на постмодерністській стратегії *Ното ludens* та диз'юнктивному синтезі, — креативний опус Олега Безбородька «Carpe diem<sup>1</sup>, або Якби Бетховен жив в Одесі»<sup>2</sup>, створений до 250-річчя від дня народження Л. ван Бетховена. Апелюючи до меніпейної традиції та вільно перетинаючи національно-ментальні та стильові кордони, автор здійснює інтертекстуальну подорож великим часопростором культури. Відтворення меніпейної поетики, з характерним для неї поєднанням високого і низького, філософської глибини і профанного осміяння, пародійності і фантастичних ситуацій (чим не химерна вигадка «Бетховен-одесит?»), створює можливість вільної від будь-яких умовностей інтонаційної поведінки.

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

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

<sup>1</sup> У перекладі з латини — «Лови момент».

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

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

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

Важливими в цьому плані є спостереження відомого одеського краєзнавця і письменника Олександра Розенбойма<sup>1</sup>. Підкреслюючи, що одеські фольклорні та стилізовані під них пісні — явище унікальне, досі не вивчене, але давно прийняте як даність, дослідник зазначає: «По-справжньому єврейських, або просто написаних на єврейські теми, часто на суміші російської мови з їдиш, або тих, що виконували на єврейські, найчастіше клезмерські мелодії, було стільки, що одеські пісні зазвичай взагалі асоціювали з єврейськими» [Найдис]. Отож, не досліджуючи глибинну історію взаємовідносин єврейської автентики з одеським міським фольклором, можна зробити висновок про головне: названі пісні складають звуковий портрет Одеси та сприймаються і композитором, і самими одеситами як «лейбли» локальної ідентичності міста. Вочевидь, «Цыпленок» і «Сім-сорок» для О. Безбородька є невід'ємною частиною одеської повсякденності; це матеріал, який всередині різноголосого гамору та інтонаційної суміші Одеси «говорить сам за себе», даючи можливість почути Одесу такою, як вона є: легкою, сповненою іронізму та атмосфери шунд-музики (shund з їдиша — мотлох, щось несерйозне). На відміну від різної, аж до відверто негативної інтерпретації такої звукообразної системи у творах А. Берга, Г. Малера, А. Шнітке та ін., композитор подає клезмерівські мелодії в насмішкуватому, але виключно позитивному, майже опоетизованому плані, постійно «підтягуючи» їх до високої бетховенської символіки.

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

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

---

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

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

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

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

Приклад 1  
О. Безбородько. «Carpe diem»



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

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

Приклад 2  
О. Безбородько. «Carpe diem»

Andante scherzoso (♩ = 72)

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

Приклад 3  
О. Безбородько. «Carpe diem»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

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

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

## REFERENCES

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **OLGA SOLOMONOVA**

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

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

solo55mono@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301118

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

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

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

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

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

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

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

УДК 008(450):008(477.74-25-651.2:492-651.1)''1941/1944''(045)  
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301123

**БАЦАК К. Ю.**

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

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

k.batsak@kubg.edu.ua

© Бацак К. Ю., 2024

## **РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ІТАЛІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА В ОДЕСІ В УМОВАХ ПОЛІТИКИ РОМАНІЗАЦІЇ (1941–1944 РР.)**

Досліджено маловідомі аспекти культурно-мистецького життя Одеси у період румунської окупації 1941–1944 років, коли місто функціонувало як адміністративний центр Губернаторства Трансїстрія. Зокрема, виявлено й описано форми репрезентації італійської культури і мистецтва в контексті здійснення політики романізації. Доведено, що ця політика, будучи складовою процесів румунізації, реалізовувалася окупаційною владою виключно в галузі культури з метою пропаганди «європейських цінностей», «нової європейської культури», яку репрезентували нацистська Німеччина, фашистська Італія та королівська Румунія. Виявлено, що політика романізації впроваджувалася із залученням Італійського королівського бюро, згодом Італійського інституту культури в Одесі, шляхом популяризації італійської мови і культури, кінематографу, образотворчого та музичного мистецтва. Показано, що соціальною групою, на яку була спрямована означена політика, була місцева інтелігенція, в тому числі етнічні італійці та їхні нащадки, котрі вижили в умовах сталінських репресій. На практиці ця політика знаходила втілення у формуванні експозиції Одеського художнього музею, репертуару Одеського театру опери і балету, в розгортанні діяльності курсів італійської мови та культури, демонстрації італійських художніх фільмів і кіножурналів, запрошенні для виступів на місцевій сцені, викладацької діяльності в консерваторії італійських співаків та музикантів. На основі публікацій у міській окупаційній пресі та щоденникових записів сучасників показано вплив представників італійського музичного середовища на культурне життя окупованої Одеси, зокрема висвітлено сценічну діяльність у місті всесвітньовідомого тенора Тіто Скіпа, співачки і кіноакторки Катеріни Боратто, диригента Молінарі Франческо Праделлі, віолончеліста Антоніо Янігро, арфіста Луїджі Маджістретті, концертну практику та педагогічні спроби скрипаля Карло Феліче Чілларіо.

**Ключові слова:** політика романізації, Італійське королівське бюро в Одесі, Італійський інститут культури в Одесі, італійські оперні співаки, італійські музиканти, італійський оперний репертуар, музичний театр фашистської Італії.

**Вступ.** Італійська культура та мистецтво в Одесі, їхній вплив на розвиток міста, поширення європейських традицій містобудування, освіти, музично-театральної діяльності мають столітню історію. Вона була перервана Першою світовою війною і, згодом, десятиліттями більшовицької диктатури. Тому, хоч і нетривале, залучення

Одеси до культурного простору Італії в період румунської окупації міста 1941–1944 років, яке відбувалося в ідеологічній парадигмі надбань «нової Європи» Гітлера і Муссоліні, є унікальним досвідом відродження традицій міської культури — передусім, репрезентації італійського музично-театрального та інструментально-виконавського мистецтва. Традиційна політика румунізації, яку провадила румунська влада на окупованих територіях, в Одесі реалізовувалася в більш широкому культурному полі «романського» або «латинського» світу, де геополітичним регіональним лідером у цей час позиціонувала себе Італія. Тому, виконуючи «культурно-цивілізаторську місію», румунська влада спиралася на історичні традиції італійської присутності в Одесі, підтримувала й заохочувала культурно-пропагандистські ініціативи Генерального консульства Королівства Італії.

**Аналіз публікацій.** Проблеми реалізації окупаційної політики Румунії та Італії в Одесі в галузі культури та мистецтва не була темою окремого наукового дослідження. Тривалий час цей стан визначала ідеологічна політика замовчування подій культурного життя на окупованих територіях колишнього СРСР, штучного обмеження доступу до документів тієї доби. Перші дослідження з історії культурного життя Губернаторства Трансністрія були здійснені після проголошення незалежності України. Відомості про реалізацію політики румунізації, переважно у повітових центрах та в сільській місцевості Губернаторства Трансністрія, наведені в публікаціях О. Осипенка [Осипенко, 2020], до подій театрального сезону 1941–1942 років в Одеському театрі опери та балету звернулася у своїй науковій розвідці О. Салата [Салата, 2019]. Свідчення сучасників про виступи італійських митців у театрі окупованого міста (співака Тіто Скіпа, диригента Молінарі Ф. Праделлі) приводяться у науково-популярній книзі одеського музичного краєзнавця В. Максименка [Максименко, 2001, с. 139–140]. Важливим і цікавим джерелом для вивчення повсякдення одеської інтелігенції у період румунської окупації є опублікований щоденник тодішнього студента консерваторії В. Швеця [Смирнов, 2009; Смирнов, 2003]. Великий інформаційний потенціал містить окупаційна преса Одеси — муніципальні газети «Одеса», «Одесская газета», «Молва», регіональний часопис «Бут» та ін.

**Мета статті** — дослідити форми репрезентації італійської культури і мистецтва в Одесі в умовах реалізації окупаційної політики Королівської Румунії, спрямованої на інтеграцію населення міста в систему ідеологічних цінностей «романського світу» в умовах гегемонії фашистської Італії.

**Наукова новизна** полягає у висвітленні подій культурного життя Одеси періоду румунської окупації 1941–1944 років у зв'язку з реалізацією представниками місцевої румунської влади та пропагандистськими інституціями Генерального консульства Королівства Італії культурної політики романізації.

**Методологічне підґрунтя** зумовлене міждисциплінарністю дослідження. Науковий інструментарій складають методи, що забезпечують достовірність отриманих результатів і висновків: *джерелознавчий* (у роботі з нарративними джерелами, пресою); *історико-біографічний* (для вивчення невідомих і маловідомих сторінок та уточнення фактів біографії італійських митців); *зіставлення* (з метою верифікації відомостей, що містяться у документах особистого походження, подані у газетних повідомленнях, викладені у наукових розвідках); *історико-системний метод* (для вивчення адаптаційної моделі культурної політики Румунії та її еволюції з урахуванням історичних особливостей розвитку Одеси); *метод узагальнення* (для виявлення сутнісних характеристик культурно-пропагандистської політики представницьких інституцій Італійського Королівства у місті).

**Результати дослідження.** Після окупації Румунією територій між Дністром і Південним Бугом було утворене Губернаторство Трансністрія, політичний статус якого згідно з румуно-німецькою угодою «Тетеряну-Хауффе» мав бути визначений на мирних переговорах після завершення воєнних дій [Новосьолов, 2009, с.164]. Проте завоювальники не мали наміру втрачати окуповану територію: диктатор І. Антонеску на одному із засідань уряду дав настанову губернатору Трансністрії Г. Алексяну діяти так, ніби влада Румунії встановлена там на мільйони років [Новосьолов, 2009, с. 166]. Для того, щоб у майбутньому не виникло сумнівів у приналежності цих земель, окупаційною владою у царині культури і освіти провадилась політика румунізації.

В Одесі, яка була проголошена столицею Губернаторства, ця політика потребувала врахування специфіки, якою складно було знехтувати: культурне, освітнє та наукове середовище міста утворювала академічна професура та творча інтелігенція, які за професійною кваліфікацією не поступалися європейській. Її досвід був корисним для швидкого налагодження мирного життя, де змістовне дозвілля містян мало стати важливим маркером успішних суспільних та культурних перетворень нової влади. Це пояснює ліберальне ставлення румунської влади до представників одеської інтелігенції, схилення їх до колаборації наданням соціальних привілеїв: високої зарплатні, просторих квартир у колишніх особняках заможних містян у центрі міста, в яких після приходу до влади більшовиків мешкала партійна номенклатура [Solonari, 2016, с. 696]. Зокрема, для забезпечення потреб співробітників Одеського театру опери і балету в період окупації (загалом це близько 600 осіб) працював відділ постачання, який мав у розпорядженні «підсобне приміське господарство в 40 гектарів, буфет та їдальню»<sup>1</sup>.

Для завоювання прихильності представників «старої» інтелігенції окупаційна влада в системі пропаганди використовувала, окрім іншого, контрастні порівняння більшовицького режиму з культурно та економічно «багатим» колишнім життям у дореволюційному місті, яке вона начебто прагнула відродити. Публікації в місцевій пресі викликали ностальгію за минулим, як, наприклад, хронікальні серії «Одеса 40 років тому», «З минулого Одеси»: вони містили почерпнуту з одеських газет початку ХХ століття стислу інформацію про культурні події та «щасливе» повсякдення містян.

Завдяки наполегливості окупаційних властей в Одесі відносно швидко вдалося відновити роботу театру опери і балету, університету (в грудні 1941 року) та згодом — історико-археологічного музею при ньому, консерваторії (у березні 1942 р., в приміщенні середньої музичної школи-інтернату для обдарованих дітей — Школи Столярського, разом із музичним ліцеєм), художнє училище (з 1 липня 1942 р. перейменоване в Академію витончених мистецтв), краєзнавчий, художній музеї та інші культурні установи [Вінцковський, Кязимова, Михайлуца, Щетніков, 2010, с. 425, 427–428]. Здійснюючи культурну експансію, румунська влада прагнула поширювати в Одесі здобутки румунської культури у тісному зв'язку з італійською, наголошуючи, що спільною колискою двох національних культур, які разом з німецькою визначають цивілізаційний поступ сучасної Європи, була Римська імперія. Показовим у цьому контексті став проєкт «Національного театру», який відкрився у червні 1942 року в приміщенні колишнього театру Стамерова (з 1930 р. — Театру Революції) — передбачалося, що в ньому гратимуть румунські, німецькі та італійські драматичні трупи<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> А. Г. Одесский театр оперы и балета (к вопросу о реставрации театра). *Буг*. 1943. № 165. 28 июля.

<sup>2</sup> Организация Национального театра. *Одесская газета*. 1942. № 90. 2 июня.

В ідеологічному обґрунтуванні культурної політики окупаційних властей важливу роль було відведено місцевій пресі. На тлі ідеалізації імперського минулого міста на шпальтах газет відроджували старий міф про «європейську» Одесу, яку створили своїм мистецьким генієм італійці. Особлива увага приділялася висвітленню історії одеської італійської опери. Завдяки прихильності вдови одеського історика-краєзнавця О. Дерібаса, яка дістала грошову підтримку від міської влади<sup>1</sup>, співробітники газети «Молва» отримали доступ до особистого архіву вченого. Невдовзі в цьому часописі був надрукований ряд матеріалів з історії старого міського театру, що містили сюжети про італійських антрепренерів, диригентів, співаків та співачок, згадки про вистави перших італійських опер — россінієвих «Ченерентоли», «Мойсея в Єгипті», «Семіраміди», «Севільського цирульника», колоритні театральні історії про одеських шанувальників італійських примадонн тощо<sup>2</sup>.

Про високу виконавську майстерність італійських музикантів йшлося в дописі про «привезений з Неаполя» симфонічний оркестр із 75 музикантів під управлінням маестро Гаetano Грація, який розважав містян у саду театру антрепренера Форкатті. У статті відзначалася роль кращих виконавців цього оркестру в розвитку музичної освіти в Одесі:

*Багато з артистів знайшли в Одесі свою другу батьківщину. Частина з них перейшла на постійну роботу в старий міський театр. Інші артисти перейшли в професуру музичного училища, яке відкрилося в Одесі, згодом — Консерваторію.*

*Скрипалів Брамбілла, Сімоні, віолончеліста Алоїз, флейтиста Веронезі, тромбоніста Гаetano Лютце пам'ятають усі старі одесити. Вони виховали не одне покоління музикантів, які дали Одесі репутацію «музичного міста»<sup>3</sup>.*

З «європейською» Одесою знайомила відвідувачів експозиція відкритого на початку січня 1943 року Одеського художнього музею (був розміщений у колишньому особняку графа Потоцького). Співробітникам знадобилося багато часу для відновлення його фондів та втілення «нової» ідеологічної концепції презентації художніх творів. Західноєвропейське мистецтво було представлено на першому поверсі залами німецького, італійського, французького і фламандського живопису. Особливий інтерес становила італійська зала, у якій, зокрема, експонувалися «Весталка» Бернардо Строцці та «чудова копія» «Магдаліни, що кається» Помпео Батоні, з меблів — «цікава лава для судилища венеційської роботи з прекрасним різьбленням і невелике бюро італійського Ренесансу (XVI ст.)»<sup>4</sup>.

Про непересічну роль європейських, переважно італійських, зодчих розповідала відновлена в музеї експозиція відділу «Стара Одеса»<sup>5</sup>. Напередодні її відкриття

<sup>1</sup> Л. Дерібас була призначена пенсія — 100 рейхсмарок щомісячно — за особливі заслуги її покійного чоловіка, «котрий займався історичними проблемами Одеси, опублікувавши їх у багатьох роботах зі спеціальності». (Пенсія г-же де-Рибас. *Одесская газета*. 1942. № 150. 8 августа).

<sup>2</sup> Дерібас А. М. Старый театр. Из неизданных рукописей. *Молва*. 1943. № 300. 31 ноября; Дерібас А. М. Старый театр (окончание). *Молва*. 1943. № 301. 4 декабря.

<sup>3</sup> Вейзерт Г. В. Из прошлого Одессы. *Молва*. 1943. № 212. 20 августа.

<sup>4</sup> Мовсесов Г. К открытию Одесского художественного музея. *Молва*. 1942. № 23. 29 декабря.

<sup>5</sup> Колишній музей «Стара Одеса», створений у 1927 році співробітниками Одеського державного художнього музею під орудою його директора Й. Зейлігера та завідувача відділу архітектури М. Замечека. Експозиція музею займала сім залів, в яких були розміщені зображення краєвидів міста в різні періоди історії, архітектурні креслення громадських будівель та особняків, плани забудованих ділянок тощо. Найбільше експонувалося робіт італійських митців: літографюри К. Боссолі,

одеським шанувальникам мистецтва повідомляли, що «в залах виставлені архітектурні проекти і знімки будівель, побудованих такими видатними європейськими архітекторами, як Де-Волан, Фраполлі, Боффо, Торрічеллі, Тома-де-Томон, плани Одеси, гравюри і знімки, що зображають одеські вулиці, площі, бульвари й окремі куточки, котрі виникають в історичній послідовності, фотографії пам'яток старовини»<sup>1</sup>.

В Одеському театрі опери і балету, який відкрився після нетривалих реставраційних робіт з ліквідації пошкоджень скульптури та відбудови вестибюлів, що постраждали внаслідок обстрілів, ремонту систем опалення й електромережі, сезон вистав розпочався у грудні 1942 року<sup>2</sup>. В узгодженому з окупаційною владою оперному репертуарі переважали твори європейських, переважно італійських композиторів. Щоправда, нестача «драматичних» голосів у вокальній трупі, проблеми з наповненням хору та оркестру (пов'язані в тому числі із забороною брати на роботу євреїв) у перший рік не дозволили розширити репертуар. Проте результати театральної діяльності були вражаючими: поставили 112 опер, оперет та балетів. Найчастіше з європейської оперної спадщини йшли «Ріголетто» (17 разів), «Мадам Баттерфляй», «Фауст» (по 16), «Травіата» (13), «Кармен» (10) і «Тоска» (8), інша частка припадала на опери російських композиторів<sup>3</sup>.

У наступному оперному сезоні, що тривав з 11 жовтня 1942 до 6 вересня 1943 року, репертуар доповнили виставами «Севільського цирульника», «Богеми», «Аїди», «Паяців» і «Сільської честі»<sup>4</sup>. Завдяки поповненню трупи нові опери розучували одразу кілька складів виконавців. В анонсі «Севільського цирульника» повідомлялося, що «партії розподілені у такий спосіб: Розіна — Єгунова, Салій і Сисоєнко, Берта — Ярчевська і Піотрович, Граф Альмамавіа — Аяров і Дідученко, Фігаро — Семенюта, Юдін і Серебрянський, Дон Базіліо — Случановський, Дорош і Дейнар, Дон Бартоло — Суходольський і Дейнар»<sup>5</sup>. У виставах «Паяців» були задіяні сопрано Губерт, Сініцина і Сисоєнко (Недда), тенори Світличний і Топчій (Каніо), баритони Савченко і Щербаков (Тоніо), Семенюта, Василеску і Юдін (Сільвіо)<sup>6</sup>. В постановці «Сільської честі» (прем'єра відбулася 15 липня 1943 року), до якої також були залучені дублери, найбільше сподобались глядачам виступи Дідученка (Туррідю) й Орлінської (Сантуцца)<sup>7</sup>.

В операх італійського репертуару виступали також румунські співаки, які з гастролями приїздили до Одеси. 27 травня 1943 року газети повідомляли, що молодий тенор Георгій Михайл, котрий навчався в Італії і впродовж чотирьох років виступав у тамтешніх театрах, дебютуватиме в операх «Богема» і «Мадам Баттерфляй»<sup>8</sup>. Його

---

Л. Бокаччіні, малюнки Л. Манцоні, містобудівні проекти Ф. Боффо, О. Дігбі, Л. Камбіаджо, Ф. Моранді, Дж. Скудієрі, Дж. Торрічеллі, Ф. та Дж. Фраполлі [Стара Одеса, 1927, с. 3–4, 6–27].

<sup>1</sup> Мовсесов Г. К открытию Одесского художественного музея. *Молва*. 1942. № 23. 29 декабря.

<sup>2</sup> А. Г. Одесский театр оперы и балета (к вопросу о реставрации театра). *Буг*. 1943. № 165. 28 июля.

<sup>3</sup> Масленников А. Первая годовщина плодотворной и творческой работы Одесского театра оперы и балета. *Молва*. 1942. № 9. 10 декабря.

<sup>4</sup> И. К. К закрытию Оперного театра. *Молва*. 1943. № 228. 8 сентября.

<sup>5</sup> С. К. Работа Одесского театра оперы и балета. *Молва*. 1943. № 38. 31 марта.

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> Аксентович А. Премьера оперы «Сельская честь». *Молва*. 1943. № 183. 26 октября.

<sup>8</sup> Дебют румынского тенора Георгия Михаила. *Молва*. 1943. № 142. 27 мая.



колега по цеху Георгій Сіміонеску невдовзі мав виступити в «Паяцах»<sup>1</sup>. У тому ж сезоні співав баритон Александр Єнечану, який узяв участь у виставі «Травіати», «музично і сценічно» виконавши партію Жермона<sup>2</sup>.

В останньому театральному році окупованого міста на сцені театру знову ставили «Травіату», «Ріголетто», «Мадам Баттерфляй», «Тоску», «Богему», «Аїду», «Севільського цирульника», «Паяців» та «Сільську честь», планували прем'єру «Трубадура»<sup>3</sup>.



Афіша Одеського театру опери і балету періоду румунської окупації.  
Фото з відкритих джерел.

Швидке відновлення в Одесі діяльності культурних інституцій та закладів сфери послуг сприяло припливу до міста військових (румунів, німців, італійців), які часто приїздили на відпочинок, для лікування, реабілітації після фронту тощо.

У вересні 1942 року повідомляли, що до міста прибула група моряків Італійського королівського флоту з Балаклави і Севастополя, а також італійські офіцери-льотчики із Запоріжжя, котрі будуть на екскурсіях знайомитися з визначними пам'ятками міста перед відправкою на фронт<sup>4</sup>.

У 1942 році в Одесі побували італійські кінематографісти корпорації «Інком», які знімали на Східному фронті й окупованих українських територіях сюжети для агітаційних кіножурналів. Результатом їхнього перебування в Україні став цикл із чотирьох фільмів: «Dietro la trincea» («В траншеї») та «In boss'all orso» («В пащі ведмедя») про фронтові будні та відпочинок італійських солдат, «Ucraina rossa» («Червона Україна») про катастрофічні економічні та соціальні наслідки панування біль-

<sup>1</sup> Там само.

<sup>2</sup> Исключительный успех румынского баритона Ал. Енечану в «Травиате». *Молва*. 1943. № 142. 27 мая.

<sup>3</sup> В новом сезоне. *Одесская газета*. 1943. № 234. 12 октября.

<sup>4</sup> В Итальянском королевском бюро. *Одесская газета*. 1942. № 182. 9 сентября.

шовицького режиму в Україні. В останньому фільмі цього циклу — «Rinascità di Odessa»<sup>1</sup> («Відродження Одеси», автори — кіножурналіст Джанні Дарсена, оператор Августо Тьєцці), як зазначалося, були «описані найбільш характерні риси цього прекрасного міста й життя його мешканців» [I documentari..., p.15]. Насправді у короткому пропагандистському сюжеті, відзнятому в серпні 1942 року, на тлі пам'яток архітектури і містобудування (Нової та Старої біржі, будівель Приморського бульвару, сходів, що з'єднують його з портом, будівлі театру опери і балету тощо) розповідається про «латинське», «середземноморське» обличчя міста, яким воно завдячує італійським зодчим, про італійську оперу, яка була бажаною гостею в міському театрі, а також про мирне повсякдення міста при румунській владі: відкриття ресторацій, кінотеатрів, розвиток ринкової торгівлі, порту, змістовне дозвілля й розваги містян<sup>2</sup>. Демонстрація цього кіножурналу на фронті та в тилкових частинах сприяла зацікавленню італійських військових, котрі не втрачали нагоду побувати в Одесі. 18 листопада 1942 року «Одесская газета» повідомляла, що до міста прибули італійські офіцери, які поверталися з фронту на батьківщину. «Прекрасна Одеса» настільки вразила гостей, що «вони частину своєї відпустки провели в місті, в якому відвідали одеські театри, музеї та познайомилися з його культурним життям»<sup>3</sup>.

В культурно-ідеологічній політиці румунська окупаційна влада окрему увагу приділяла мовному питанню. Крім обов'язкового вивчення в освітніх закладах Одеси румунської та німецької мов, заохочувалося оволодіння італійською. Приміром, у консерваторії італійська мова викладалася студентам усіх відділень. Композитор і музикознавець В. Швець, який у часи окупації навчався на музично-теоретичному відділенні, на сторінках щоденника згадував про заняття з італійської мови, які проводив італієць. Викладач, вочевидь, нещодавно приїхав до Одеси і прагнув заохотити студентів до вивчення італійської мови розповідями про свою вітчизну:

*27 травня 1943 р.: [...] На італійській італієць розказував про красоти своєї батьківщини та її міста. На його думку, центром мистецтва зараз є Флоренція, де живуть найрозумніші італійці, а мова — найбільш літературна. Мілан — торгівельно-промисловий центр, Рим — інтернаціональне місто. Сам він живе в Трапано<sup>4</sup>, в горах [Смирнов, 2009, с. 608].*

Організація курсів з вивчення італійської мови і культури була одним із пріоритетів діяльності Італійського королівського бюро (пропагандистський підрозділ Генерального консульства Королівства Італія в Одесі). У травні 1942 року в місцевій пресі був оприлюднений анонс «циклу лекцій з курсу вступу до вивчення італійської культури та мови» з метою «попереднього ознайомлення» з «основними етапами розвитку італійської культури, котрі привели її до сучасного розквіту» — для тих, хто бажав вивчити сучасну італійську мову, історію, літературу і мистецтво Італії<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Вказана, ймовірно, робоча назва фільму. Кіножурнал вийшов у прокат під назвою «Odessa città europea» («Одеса — європейське місто»).

<sup>2</sup> *Archivio Luce*. Odessa città europea. 1942. URL: <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/search/result.html?query=odessa&jsonVal=> (дата звернення 24.02.2024).

<sup>3</sup> В Італьянском королевском бюро. *Одесская газета*. 1942. №244. 18 ноября.

<sup>4</sup> Мається на увазі м. Трапані. Воно розташоване на о. Сицилія поблизу м Палермо на узбережжі Тірренського моря. Місто є морським портом.

<sup>5</sup> Ознакомление с итальянской культурой. *Одесская газета*. 1942. № 86. 24 мая.

Лекції, які був запрошений прочитати професор М. Соколов<sup>1</sup>, відбувалися в приміщенні Медичного факультету університету (вул. Ольгіївська, 4). Відвідувачі мали змогу прослухати доповіді на теми: «Місце італійської мови в сім'ї романських мов і її роль в історії культури», «Італійські поети епохи Ренесансу», «Італійська опера і драма», «Італійська архітектура, скульптура і живопис епохи Ренесансу» та «Огляд головних подій в політичній історії Італії і культура сучасної Італії»<sup>2</sup>.

Муніципалітет надавав значну підтримку культурним ініціативам Італійського королівського бюро, а тематика лекцій викликала значний інтерес одеситів. «Велика аудиторія» Медичного факультету на двох перших лекціях М. Соколова кожний раз збирала понад 200 слухачів. Серед присутніх були представники окупаційної влади — міський голова Г. Пинтя зі своїм заступником та директором Управління культури й освіти, керівник Італійського королівського бюро М. Коппіні, офіцери італійської армії, професори університету та представники італійської колонії<sup>3</sup> в Одесі»<sup>4</sup>.

У своїх викладах М. Соколов принагідно акцентував увагу на ролі італійських митців у поширенні надбань італійського мистецтва в Одесі. Зокрема, на лекції про італійський живопис, скульптуру й літературу епохи Відродження він наголосив, що перше художнє училище було засноване в Одесі 1865 року «італійською колонією» і підтримувалось коштом італійців до 1890 року<sup>5</sup>. «Цей почин, — резюмував лектор, — безумовно послужив великим поштовхом у справі розвитку [в Одесі] живопису і скульптури в душі італійської класики»<sup>6</sup>.

У липні 1942 року італійську мову і культуру на курсах при Італійському королівському бюро вивчали чотири групи слухачів, яким також читали лекції з новітньої історії та культури Італії. 8 липня М. Соколов зробив доповідь про сучасну

<sup>1</sup> Соколов Микола Опанасович (1886-1953) — історик Античності та мистецтва. У 1930-х роках працював викладачем у закладах вищої освіти Одеси, зокрема викладав історію мистецтв та класичне мистецтво в Одеському художньому інституті (з 1934 р. — училищі), займався науковою діяльністю в Одеській комісії краєзнавства при ВУАН. Під час румунської окупації Одеси, у 1941–1943 рр., працював директором Одеського художнього училища (Академії витончених мистецтв), з 1942 р. — професор західноєвропейської літератури, згодом декан історико-філологічного факультету Румунського королівського університету в Одесі. Після відновлення радянської влади, у 1944 р., був заарештований і засуджений до десяти років таборів, де відбув майже весь призначений термін.

<sup>2</sup> Ознакомление с итальянской культурой. *Одесская газета*. 1942. № 86. 24 мая.

<sup>3</sup> До «італійської колонії» посадовці Генерального консульства Королівства Італія відносили жителів Одеси-нащадків італійців, котрі в різний час замешкали в місті. Наприкінці 1942 р. за даними консульства в Одесі проживало 211 осіб, «які мали підстави вважати себе італійцями» (Регистрация лиц итальянского происхождения. *Одесская газета*. 1942. № 247. 21 ноября), вціліли після сталінських репресій, не були депортовані за звинуваченнями у шпигунстві на користь ворожої держави на початку війни. Для задоволення потреб співвітчизників консульство організувало італійське транспортне бюро, магазини і кооператив, який забезпечував італійців необхідними продуктами харчування. Продукти (масло, цукор, олія, макарони, вермішель, молоко, яйця, кефір і сир) постачалися з бази італійського військового командування в Балті. (Итальянский кооператив. *Одесская газета*. 1942. № 203. 1 октября).

<sup>4</sup> Лекции по ознакомлению с итальянской культурой. *Одесская газета*. 1942. № 89. 31 мая.

<sup>5</sup> Ймовірно в цьому сюжеті йшлося про одеського архітектора Ф. Моранді, який від заснування був опікуном Одеського художнього училища, виписав з-за кордону перші манекени, зліпки відомих скульптур і гравюри, жертвував кошти на його утримання, запрошував для викладання митців з Італії, зокрема, відомого скульптора Луїджі Йоріні.

<sup>6</sup> Лекция об итальянской культуре. *Одесская газета*. 1942. № 93. 7 июня.

культуру й літературу Італії. Він розповів про творчість італійських художників-«неокласиків» та «неофутуристів», які «створюють роботи, суголосні епосі 20-го століття, століття руху і цілеспрямованості»<sup>1</sup>.

В середині грудня 1942 року до Одеси прибув з Бухареста лектор Італійського інституту в Румунії Карло Гілло, якого уповноважили створити в місті та очолити Італійський інститут. Нова інституція мала «ознайомити широкі кола мешканців Одеси і Трансїстрії з сучасною італійською культурою та історією Італії»<sup>2</sup>. Інститут розмістили в будівлі Генерального консульства Королівської Італії (Миколаївський /Приморський/ бульвар, 5), для чого перед тим у приміщеннях, відведених для нього, провели капітальний ремонт. В Інституті були створені відділи італійської мови, історії Італії, літератури і мистецтва Італії, започаткована бібліотека з книгами про літературу і мистецтво Італії, виданими італійською та російською мовами<sup>3</sup>. Виклади мав здійснювати К. Гілло та «кращі професори Одеси»<sup>4</sup>.

Директор Італійського інституту одразу ініціював підготовчу кампанію для залучення слухачів: уже з січня 1943 року розпочався запис на «початкові та вищі курси італійської мови», які до завершення ремонтних робіт у консульстві проводились в Академії вишуканих мистецтв<sup>5</sup>. За рік, коли Інститут перебрався у власне приміщення, був оголошений набір нових слухачів у безкоштовні групи, «розраховані переважно на студентів університету та учнів ліцеїв» — початківців та тих, хто волів продовжити навчання<sup>6</sup>.

В Інституті італійської культури у цей час, ймовірно, удосконалювалися в італійській мові чимало одеських студентів. Серед них були й ті, хто здобував освіту в консерваторії. В. Швець 12 червня 1943 року зробив у щоденнику запис про те, що студентки «Астаф'єва, Окул і ще хтось запрошені в Італійське консульство для отримання подяки за успіхи в італійській мові» [Смирнов, 2009, с. 613].

У справі пропаганди здобутків Італії під орудою Б. Муссоліні керівництво консульства широко використовувало сюжети кінодокументалістики. За підтримки муніципалітету Королівське бюро проводило для учнів одеських ліцеїв демонстрації італійських кінооглядів. На початку червня 1942 року «Одесская газета» повідомляла про організовані в міських кінотеатрах «Молдавія», «Бухарест» і «Міккі Маус» кіносеансів для школярів для «ознайомлення з італійським життям і подіями»<sup>7</sup>. Схожі кіноперегляди з акцентом на «принади та мистецтво Італії» влаштовували в приміщенні консульства для слухачів курсів італійської мови і культури<sup>8</sup>. Після одного з таких кіносеансів, на якому «розгорнулась панорама процвітаючої Італії, відродженої генієм великого Дуче», присутні слухали записану на плівку покладену на музику Дж. Пуччіні патетичну декламацію поеми Горація Флакка «Маджоре Рома» в перекладі Дж. Кардуччі<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> Борецкий В. Л. Доклад об итальянской живописи. *Одесская газета*. 1942. № 121. 10 июля.

<sup>2</sup> Итальянский институт в Одессе. *Одесская газета*. 1942. № 244. 18 ноября.

<sup>3</sup> Итальянский институт в Одессе. *Одесская газета*. 1942. № 244. 18 ноября.

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> В Институте итальянской культуры. *Молва*. 1943. № 36. 16 января.

<sup>6</sup> В Институте итальянской культуры. *Молва*. 1943. № 305. 9 декабря.

<sup>7</sup> Итальянские фильмы в Одессе. *Одесская газета*. 1942. № 93. 7 июня.

<sup>8</sup> Объявление // *Молва*. 1943. № 195. 31 июля.

<sup>9</sup> Учебный кинофильм. *Одесская газета*. 1942. № 169. 27 августа.

Одним із завдань Італійського королівського бюро, а згодом — Інституту італійської культури, було запрошення до Одеси для виступів відомих італійських артистів та музикантів. Першим у місті (після тривалої перерви в ангажементі італійців на одеську сцену) дав концерт арфіст Луїджі Марія Маджістретті<sup>1</sup>. Він відвідав «перлину Причорномор'я» в межах свого концертного туру містами Богемії (Чехії), Угорщини, Швейцарії, Болгарії та Румунії з метою «пропаганди італійської симфонічної музики» за фінансової підтримки видавничого дому «Каза Рікорді» (Casa Ricordi), який виділив йому невеликий кредит у сумі 1500 лір<sup>2</sup>. Організацією приїзду музиканта опікувався Інститут італійської культури в Румунії, який тоді забезпечував підтримку пропагандистської діяльності в Одесі Королівського бюро.

У програмі виступу музиканта в залі консерваторії прозвучали твори «старих клавесиністів» Луїджі Россі й П'єтро Парадізі, імпресіоністів Клода Дебюссі й Моріса Равеля, маловідомих італійських авторів. Артист також познайомив публіку з власним перекладенням капрису Ніколо Паганіні, імпровізаціями Танкова на теми двох болгарських пісень<sup>3</sup>.

Яскраве враження від виступу Л. Маджістретті залишилося у В. Швеця:

*31 травня 1942 р.: Сьогодні в консерваторії на концерті Луїджі Маджістретті було повно усіх кольорів і націй. «Італійський Дон Кіхот» у пір'ї. Дивовижна зовнішність артиста. Сірі брюки, такі самі черевики і фрак. Схожий на Рамо. Грає невимушено і божественно. Техніка незрівнянна. Тушить звук кінчиками пальців, використовує блискавичну педалізацію. Квіти підносились — під усі кольори прапора Італії [Смирнов, 2009, с. 487].*

У середині листопада 1942 року до Одеси прибув італійський віолончеліст Антоніо Янігро<sup>4</sup>. У програмі концерту, що відбувся в залі консерваторії, прозвучали класичні композиції, а також твори сучасних авторів. Публіка, в числі якої були «представники адміністративного, наукового, військового і артистичного світу», тривалими оплесками вітала музиканта, який показав велику майстерність і першокласну техніку<sup>5</sup>. Музичний критик так описав свої враження від гри концертанта:

<sup>1</sup> *Луїджі Марія Маджістретті* (1887–1956) — італійський арфіст, композитор, педагог. Навчався у Міланській консерваторії у композитора Анджело Бовіо та арфіста Луїджі Мауріціо Тедескі. Виступав на концертній сцені з 1907 р. Викладав у консерваторії Кліндворта-Шарвенка (1910–1914) у Берліні. Після початку Першої світової війни повернувся в Італію, де мав виклади у музичному ліцеї в Генуї. Є автором композицій, збірок вправ, перекладень класичних творів для арфи, наукових студій та методичних посібників гри на арфі. Успішно концертував у відомих музичних центрах Європи, серед них — великі міста Великої Британії та Ірландії. (Див.: Luigi Magistretti. URL: <https://www.sapere.it/enciclopedia/Magistr%C3%A9tti,+Luigi+Mar%C3%ACa.html> (дата звернення 25.01.2024).

<sup>2</sup> *Archivio storico Ricordi*. LLET018495. [Ricordi a L.M. Magistretti. 30.07.1942]. URL: <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET018495> (дата звернення 23.02.2024).

<sup>3</sup> Твердый В. Концерт Луиджи Маджистретти. *Одесская газета*. 1942. № 90. 2 июня.

<sup>4</sup> *Янігро Антоніо* (1918–1989) — італійський віолончеліст, диригент і педагог. Навчався гри на віолончелі в Міланській консерваторії у Джильберто Крепакса, згодом — у Парижі в Дірана Алексаняна і Пабло Казальса. Після сценічного дебюту в 1933 році здійснив численні концертні тури. Професор Загребської (1939–1953) і Дюссельдорфської (з 1965 р.) консерваторій. Керував камерним оркестром Загребського радіо (1954–1964), Міланським оркестром «Ангелікум» (1965–1967), камерним оркестром Радіо Саар у м. Саарбрюккен (Німеччина) (з 1968 р.), створив камерний оркестр «Загребські солісти», яким диригував з 1954 року [Randell, 1996, p.416].

<sup>5</sup> Концерт итальянского виолончелиста Янигро. *Одесса*. 1942. № 176. 15 ноября.

Бах, яким він відкриває концерт, звучить у нього просто і серйозно, можливо не завжди врівноважено-академічно, але зате виразно й тепло. В концерті Боккеріні він грає то з мужністю й силою, то з особливо тонкою проникливістю — і тут він уперше показує публіці чудові елементи своєї техніки — свою дивовижну трель, вражаючі наростання й спадання звуку, класично невловимі переходи смичка і т.д. В наступній речі — оригінальній, у новому дусі, сюїті аргентинського композитора Бреро<sup>1</sup> — пан Янігро розгортає свої технічні можливості в повному обсязі: тут і нові прийоми *glissando*, акорди *con legno saltando* з вібрацією, й іскристий блиск пасажів та багато іншого. Далі слідує Равель, якого артист виконує з чудовою колоритністю. Шопен, якого він грає з глибоким почуттям, грандіоза іспанського композитора Ніна, «Джміль»<sup>2</sup> Римського-Корсакова — виконані з такою сяючою легкістю, що слухачі зустрічають їх бурєю овацій і змушують артиста ще і ще бісувати<sup>3</sup>.



Антоніо Янігро. Фото з відкритих джерел

Оцінюючи виступ музиканта, газета «Одесса» відзначала, що цей «контакт італійського музичного світу з Одесою» є одним із кроків для «досягнення пропагандної мети, поставленої п. Коппіні»<sup>4</sup>.

Традиції італійського скрипкового виконавства в Одесі репрезентував Карло Феліче Чілларіо<sup>5</sup>. Напередодні приїзду музиканта одеські газети повідомляли про

<sup>1</sup> Джуліо Чезаре Бреро (1908–1973) — італійський за народженням аргентинський композитор, музичний педагог і юрист.

<sup>2</sup> «Політ джмеля» з опери «Казка про царя Салтана».

<sup>3</sup> В. В. Концерт італійського виолончелиста Антоніо Янігро. *Одесская газета*. 1942. № 241. 14 листопада.

<sup>4</sup> Концерт італійського виолончелиста Янігро. *Одесса*. 1942. № 176. 15 листопада.

<sup>5</sup> Карло Феліче Чілларіо (1915–2007) — італійський скрипаль, диригент аргентинського походження. Приїхав до Італії 1923 року для вивчення гри на скрипці й диригування в Болонській консерваторії. У 1942 р. здійснив як скрипаль концертну поїздку до Бухареста, потім гастролював, вів викладу скрипки в Одесі. Прагнув розвивати творчу кар'єру як скрипаль, але травма зап'ястка під час гри у футбол змусила зосередитись на диригуванні. До закінчення війни повернувся до Аргентини, де диригував сим-

його небачений успіх на двох концертах у залі Бухарестського Атенеуму, який, маючи 1500 місць, не зміг умістити всіх охочих послухати гостя<sup>1</sup>.

5 і 7 лютого 1943 року Карло Ф. Чілларіо виступив на концертах в Одеському театрі опери і балету. В програмі «з видатних творів скрипкової літератури», яку анонсував артист, мали звучати композиції Н. Паганіні, Л. ван Бетховена, П. Чайковського, Е. Лало, К. Шимановського, А. Дворжака та інших авторів<sup>2</sup>.

В. Швець, який побував у театрі на концерті 7 лютого, записав у щоденнику:

*7 лютого 1943 р.: Грав скрипаль Карло Феліче Чілларіо. Йому 28 років, але на вигляд старший. Обличчя похмуре, нагадує Паганіні. Грав симфонію Лало (1823–1892) і тему з варіаціями. Показав усі види вищої скрипкової техніки — октави, терції, суміш піцicato і смичка. Володіє проникливим тоном, смичок дуже м'який і всюди виражає внутрішні почуття артиста» [Смирнов, 2009, с. 574].*

Після театральних дебютів скрипаль виступив 9 лютого в залі консерваторії, запропонувавши професійним слухачам нову програму. В. Швець не втратив нагоди побувати на цьому концерті. Зі сторінок його щоденника постає інший К. Чілларіо:

*9 лютого 1943 р.: Я сидів з Галиною Георгіївною зовсім близько від естради. Чілларіо дуже молодий. У нього яскраві, з посмішкою, очі. Тонкі, як у Мадонни Рафаеля, руки. Грає наче в напівсні. Грав «Диявольські трелі» Тартіні (1692–1770), один «Міф» Шимановського. Цікавий був «Танець відьом» і «Негритянський гавот» Паганіні. Акомпанувала Сілкіна. Коли вона хотіла поцілувати йому руку, він злякався і відсмикнув [Смирнов, 2009, с. 575].*



Карло Феліче Чілларіо. Фото з газети «Молва»

фонічним оркестром Тукуманського університету (м. Сан-Мігель-де-Тукуман). З 1946 р. працює в Італії — диригує Болонським камерним оркестром, диригує операми в театрах Риму, Турину, Флоренції, Мілану, а також за кордоном — в Афінах, Берліні, Осло і Парижі. У 1961 р. дебютує на Глайндборнському фестивалі (Велика Британія), згодом диригує рядом опер італійських композиторів у Чиказькій опері. 1964 р. дебютував у Королівській опері Лондона, де на запрошення Марії Каллас диригував відомою серією вистав «Тоска» з Тіто Гоббі. З 1970 р. виступав в Опері Сан-Франциско, з 1972 р. — в Метрополітен Опері Нью-Йорка. Цього ж року диригував дебютним виступом Монсерат Кабальє («Травіата») в Ковент Гардені. З 1968 р. — диригує сезонами Австралійської опери у Сіднейському оперному театрі. Згодом, з 1988 р., — головний запрошений диригент цієї опери, в якій працював до виходу на пенсію в 2003 р. [Forbes, 2007].

<sup>1</sup> Фурлунжану Н. Карло Феліче Чиларіо — величайший современный скрипач, находящийся в настоящее время в Бухаресте. *Молва*. 1943. № 46. 28 января.

<sup>2</sup> Фурлунжану Н. Знаменитый скрипач Карло Чилларіо даст концерты в театре оперы и балета 5 и 7 февраля. *Молва*. 1943. № 47. 29 января.

Невдовзі після завершення гастролей К. Чілларіо знову приїздить до Одеси — його було затверджено губернатором Трансністрії на посаді професора Одеської консерваторії по класу скрипки. Повідомлялося, що педагог 4 березня приступив до занять і навчає 6 студентів «старшого курсу»<sup>1</sup>.

В класі К. Чілларіо навчався майбутній викладач кафедри камерного ансамблю Одеської консерваторії А. Брусков. Студента відзначили за виступ на концерті, присвяченому творчості Людвіга ван Бетховена. Музичний критик оцінив його «велике почуття» і непересічну технічну майстерність у виконанні першої партії скрипки в концерті D-dur для скрипки з оркестром і «Каденци»<sup>2</sup> австрійського композитора Ф. Крайслера, яка «вдало гармоніювала» зі стилем концерту<sup>3</sup>.

Працюючи професором, К. Чілларіо брав участь у благодійних концертах, які організовували в консерваторії. Один із них, на користь місцевого комітету Патронату соціальної допомоги найбільшій частині населення міста і малозабезпечених студентів консерваторії, відбувся 16 квітня 1943 року. На ньому скрипаль виступив разом із професором, викладачем сольного співу, тенором В. Селявіним<sup>4</sup>.

У програмі італійця знову звучали твори Й. С. Баха, Н. Паганіні, А. Дворжака, К. Шимановського, а також уперше були представлені композиції О. Респігі<sup>5</sup>. Слухачі зауважили «великий соковитий тон», рідкісну віртуозність музиканта при бездоганній інтонації<sup>6</sup>, влаштувавши йому бурхливу овацію.

За кілька днів К. Чілларіо відзначився на сцені театру опери і балету на концерті під управлінням свого співвітчизника-диригента Франческо Молінарі Праделлі<sup>7</sup> він «з красивою поетичністю і віртуозністю» зіграв скрипковий концерт D-dur Й. Брамса<sup>8</sup>. У програмі цього концерту також звучали увертюра до опери В. А. Моцарта «Весілля Фігаро» і П'ята симфонія Людвіга ван Бетховена<sup>9</sup>.

До Одеси Ф. Праделлі приїхав на початку творчої кар'єри після завершення турне містами гітлерівської Німеччини<sup>10</sup>. Відповідно до початкових планів він упродовж місяця мав диригувати в театрі опери і балету виставами «Ріголетто», «Травіата», «Богеми» й «Аїди»<sup>11</sup>, проте, ймовірно, залишився в ньому працювати до весни 1944 року [Максименко, 2001, с. 139].

Кореспондент «Одесской газеты», який побував на дебютній виставі Ф. Праделлі «Ріголетто», у кількох фразах відзначив переваги диригентського стилю італійця:

<sup>1</sup> Карло Чилларио — профессор Одесской консерватории. *Молва*. 1943. № 78. 7 марта.

<sup>2</sup> Повна назва — «Каденца-присвята Бетховену».

<sup>3</sup> А. А. Концерт, посвященный творчеству Бетховена. *Молва*. 1943. № 156. 13 червня.

<sup>4</sup> В зале консерватории. *Одесса*. 1943. № 88. 15 апреля.

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Н. К концерту профессором В.А. Селявина и Карло Феличе Чилларио. *Молва*. 1943. № 111. 15 апреля.

<sup>7</sup> Франческо Молінарі Праделлі (1911–1996) — італійський диригент. Вивчав гру на фортепіано у проф. Івальді, потім — гру на органі та композицію у проф. Нордіо в Болоньї. 1938 р. закінчив Національну академію «Санта Чечілія» в Римі <sup>8</sup> В. В. Выступление г-на Молилари. *Одесская газета*. 1943. № 97. 28 апреля.

<sup>8</sup> В. В. Выступление г-на Молилари. *Одесская газета*. 1943. № 97. 28 апреля.

<sup>9</sup> С. К. К гастролям знаменитого итальянского дирижера Молилари Франческо Праделли. *Молва*. 1943. № 111. 15 апреля.

<sup>10</sup> Там само.

<sup>11</sup> Гастроли итальянского дирижера Молилари Франческо Праделли. *Молва*. 1943. № 119. 29 апреля.



Якщо можна так висловитися, секрет виконання паном Молінарі «Ріголетто» дуже простий: усі місця рівного і широкого співу пан Молінарі дає вільно і повно виспівувати співакам, тонко і непомітно дотримуючись при цьому звукової і темпової рівноваги. Всі «підйоми» і наростання музики, тобто місця, де музика досягає найбільшої сили й емоційності — він проводить з надзвичайною яскравістю й експресією, ніби на потужних крилах захоплюючи за собою оркестр<sup>1</sup>.

Після виступу диригента в «Аїді» музичний критик відзначив його уміння в «місцях ліричних і драматичних підйомів» вдихнути в оркестр і вокалістів «надзвичайну силу й захопленість»<sup>2</sup>. Емоційно, соковито, «з живою пульсацією музики» прозвучали у виставі арія Аїди у першій дії (М. Орлінська), її романс у сцені біля Нілу, дует Аїди і Амонасро (М. Савченко) в цій самій сцені — всі означені сюжети стали, на думку театрального рецензента, взірцями темпераментності й мистецького виконання<sup>3</sup>.

Цікавими для осягнення граней цієї творчої особистості є спогади сучасників-музикантів, які працювали з Ф. Праделлі в Одесі. М. Генарі, який у роки окупації працював гобоїстом театрального оркестру, згадує, що коли італієць диригував фіналом 3-го акту «Ріголетто», він досягав такого надзвичайного емоційного піднесення, що глядачі схоплювалися з місць, аплодуючи йому, а їхні оплески «були продовженням цього величезного емоційного піднесення» [Максименко, 2001, с. 139].



Франческо Молінарі Праделлі. Фото з відкритих джерел.

Незабутніми стали творчі зустрічі з Ф. Праделлі для концертмейстера театру Н. Зосіної. Вона захоплювалася вражаючим умінням митця отримувати тембрально-динамічні ефекти: «Знаменитий хор “Тихше, тихше”<sup>4</sup> він починав на такому шелестливому піанісімо, котре не доводилось більше чути ні в кого. Зростання динаміки

<sup>1</sup> В. В. Выступление г-на Молилари. *Одесская газета*. 1943. № 97. 28 апреля.

<sup>2</sup> В. В. «Аида» под управлением г-на Молилари. *Одесская газета*. 1943. № 116. 21 мая.

<sup>3</sup> В.В. «Аида» под управлением г-на Молилари. *Одесская газета*. 1943. № 116. 21 мая.

<sup>4</sup> Хор змовників «Zitti, zitti» з опери «Ріголетто» Дж. Верді.

йшло в нього так, що здавалося ніби резерви гучності невичерпні, але він ніколи не переступав естетичну грань, дотримуючись норм смаку й артистизму» [Максименко, 2001, с.140], — відзначала піаністка.

Через посередництво Італійського інституту культури до Одеси був запрошений всесвітньо відомий тенор Тіто Скіпа. Його виступи стали визначною культурною подією в місті. Співак зробив блискучу кар'єру в Сполучених Штатах Америки, де виступав на сценах Чікаго (1919–1932), Сан-Франциско (1925–1940), Нью-Йорка (Метрополітен Опера, 1932–1935, 1941) [Randell, 1996, p. 799]. Артист відкрито підтримував політику Б. Муссоліні, тому одразу після оголошення США війни Італії, контракт Тіто Скіпа з Метрополітен Опера був анульований [Affron Ch., Affron M., 2014, p. 160–161]. Тенор повернувся додому й на багато років втратив можливість гастролювати в країнах, з якими Італія перебувала в недружніх відносинах. Ймовірно виступ Тіто Скіпа в Одесі став частиною великого туру в Румунію. На користь цього свідчить той факт, що до Одеси він прибув у складі концертної групи, до якої ще входили юна співачка, талановита кіноакторка Катеріна Боратто (яка також з початком війни втратила семирічний контракт у Голлівуді) та піаніст Дік Морцалло<sup>1</sup>. Концерти італійських гостей відбулися в театрі опери і балету 16 і 18 грудня 1942 року<sup>2</sup>.



Тіто Скіпа. Фото з автографом для газети «Молва»

Програма концертів пропонувала розмаїття стилів та жанрів: твори Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Г. Доніцетті, Е. Де Куртіса, Ж. Массне, В.А. Моцарта, І. Піццетті, Д. Скарлатті, Ф. Чілеа, Д. Чімарози, Ф. Шуберта, Р. Фальво та ін.<sup>3</sup>

У газетному відгуку на виступ Тіто Скіпа вчувалося захоплення мистецтвом співака, який продемонстрував на сцені кращі риси італійської вокальної школи: неви-

<sup>1</sup> Всемирно известный тенор Тито Скипа в Одессе. *Одесская газета*. 1942. № 269. 17 декабря.

<sup>2</sup> К приезду Тито Скипа. *Одесса*. 1942. № 176. 15 ноября.

<sup>3</sup> Всемирно известный тенор Тито Скипа в Одессе. *Одесская газета*. 1942. № 269. 17 декабря.

черпне дихання, гранично співучу «солодкаву» кантилену, майстерну подачу звуку, уміння використовувати усі його якості, філігранне нюансування та вишукану дикцію<sup>1</sup>.

Глядачам сподобалось виконання ним арій з «Любовного напою» Г. Доніцетті та «Арлезіанки» Ф. Чілеа, пісень Ч.А. Біксіо і Ф.П. Тості, які стали прикладом «ідеально художньої вокальної інтерпретації»<sup>2</sup>. Глибину душевної тиші, «молитовного екстазу» артист передав у звучанні пісні-арії «Аве Марія» Ф. Шуберта й гімну «Паніс Ангелікус» С. Франка<sup>3</sup>.

Слухачі також зауважили красивий тембр голосу К. Боратто, віртуозність виконання нею творів Дж. Б. Перголезі й О. Респігі. Піаніст Д. Марцоло майстерно акомпанував партнерам, продемонструвавши «чудову техніку» й своєрідну та емоційну інтерпретацію репертуару, який звучав. Серед інструментальних творів у його виконанні найбільше запам'яталися «старовинні речі» Дж. Фрескобальді<sup>4</sup>.

Після від'їзду італійських митців пам'ять про них в Одесі тривалий час живилася на сеансах італійського кіно. Італійська кіноіндустрія, оспівуючи «щасливе життя» у фашистській Італії, активно залучала до зйомок відомих оперних співаків. Однією із тогочасних телезірок був Тіто Скіпа, який часто виступав героєм музичних кінокомедій та мелодрам. Впродовж 1943 року на екранах одеських кінотеатрів демонструвався ряд стрічок з участю співака. Наприкінці березня 1943 року газети анонсували в кінотеатрі «Дойна» прем'єру мелодрами «Останній спектакль» з участю Тіто Скіпа, «який нещодавно приїздив на гастролі... і виступав в Одеському оперному театрі»<sup>5</sup>. «Окрім своїх музичних переваг, — наголошувалося в анонсі, — фільм має високі художні дані — чудово показані живописні місця сонячної Італії...»<sup>6</sup>.

Згодом одесити побачили інші фільми з Тіто Скіпа — музичну драму «Жити!» («Vivere!») (в одеському кінопрокаті йшов під назвою «Жага до життя»)<sup>7</sup>, у якій артист зіграв роль співака Тіто ді Лауро<sup>8</sup>, та «Хто щасливіший за мене» (в ролі Тіто Маурі)<sup>9</sup>. В обох картинах разом із видатним тенором знімалася К. Боратто. Як стверджувалося в анонсі фільму «Хто щасливіший за мене», «акторка володіє чудовими мімічними і вокальними даними і роль нещасної дівчини, яка стала жертвою невдалого кохання, виконує надзвичайно правдиво і переконливо»<sup>10</sup>.

У цей час в одеському кіно йшли багато яскравих європейських картин (переважно виробництва Італії, Німеччини та, рідше, Румунії). З ігрових художніх фільмів попит мала італійсько-німецька картина «Божевільний співак» (в італійському прокаті — «Casa lontana» /«Дім вдалині»/), в якому головну роль співака Франкетті виконав видатний італійський тенор Бенджаміно Джільї<sup>11</sup>. У кінотеатрах також з успіхом демонструвалися стрічки з участю італійської кіноакторки Аліди Валлі, німецького коміка Ганса Мозера, данського актора, який знімався переважно в героїчних

<sup>1</sup> Концерт г-на Тито Скипа в зале театра оперы и балета. *Молва*. 1942. № 20. 23 декабря.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> В. В. Концерты г-на Тито Скипа. *Одесская газета*. 1942. № 274. 23 декабря.

<sup>4</sup> Концерт г-на Тито Скипа в зале театра оперы и балета. *Молва*. 1942. № 20. 23 декабря.

<sup>5</sup> «Последний спектакль». *Молва*. 1943. № 96. 28 марта.

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> Музична драма 1936 р. режисера Г. Бріньоне.

<sup>8</sup> «Страсть к жизни». *Молва*. 1943. № 105. 8 апреля.

<sup>9</sup> Музична драма 1938 р. режисера Г. Бріньоне.

<sup>10</sup> «Кто счастливее меня». *Молва*. 1943. № 196. 1 августа.

<sup>11</sup> Интересный фильм. *Молва*. 1943. № 54. 7 февраля.

фільмах, — Вернера Бастера<sup>1</sup>. Популярність італійського кінематографу в окупованій Одесі підтверджується щоденниковими записами В. Швеця. 26 квітня 1943 року після відвідування італійської кінострічки, назви якої він не вказав, митець записав:

*Сьогодні з'явилась друга партія гостей. [...] Потягнули й мене в кіно. Там йшла італійська картина, яка за сюжетом нагадує «Богему», але децю розбавлена «політикою». Було якесь повстання, невідомо проти кого і чому. У фільмі, звичайно, музика, море, квіти, пейзажі Італії, спів і романи, і вродливі жінки. Зроблено дуже художньо... [Смирнов, 2009, с. 599].*

Згадуючи про італійський історичний фільм із життя Мікеланджело «Контракт із дияволом», який він переглянув іншого разу, автор щоденника відзначив дуже добру акторську роботу і колоритний середньовічний «антураж» [Смирнов, 2009, с. 640]. Також сподобалась юному шанувальнику кіно знята добре «в усіх відношеннях» стрічка «Дві сирітки»<sup>2</sup>, захоплюючий сюжет якої, за його свідченням, «тримає глядачів у великій напрузі» [Смирнов, 2003, с. 430].

**Висновки та перспективи дослідження.** У період румунської окупації італійська культура і мистецтво стали інструментами культурної експансії «романського світу» в Одесі. Культурно-ідеологічні інституції (Італійське Королівське бюро, згодом Італійський інститут культури), спираючись на допомогу муніципалітету, пропонували одеситам різні освітні (вивчення італійської мови, класичних періодів культури, літератури, різних видів мистецтва) та відверто пропагандистські (лекції про здобутки фашистського режиму, тогочасне ідеологізоване італійське мистецтво, організація переглядів кіножурналів) проекти. Успішним і найбільш резонансним напрямом діяльності Італійського інституту культури в Одесі було запрошення до міста для виступів відомих музикантів і співаків. Хоча ця активність також мала виражену ідеологічну мету, концертні програми музикантів та співаків, диригентська діяльність у театрі опери і балету, педагогічні спроби в консерваторії сприяли культурному обміну, урізноманітнили та збагатили культурно-мистецьке життя Одеси в окупації. Художні італійські кінострічки, які регулярно демонструвалися в кінотеатрах міста і збирали зали глядачів, додавали колориту повсякденному життю містян, сприяли формуванню їхніх художньо-естетичних смаків.

У культурно-ідеологічній політиці, яку провадила окупаційна румунська влада в місті, активно використовувались сюжети, пов'язані з участю італійців у XIX — на початку XX століття в розбудові міста, формуванні його «європейського» обличчя. Ці ідеї, що пропагувались у пресі, втілювались у музейництві тощо, стали засобом заохочення до колаборації представників одеської наукової та творчої інтелігенції, особливо нащадків вихідців із Західної Європи, які в попередні роки потерпали від репресивної сталінської машини.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Вінцковський Т., Кязимова Г., Михайлуца М., Щетніков В. Окупаційний режим в губернах «Трансїстрія». *Україна в Другій світовій війні: погляд з XXI століття. Історичні нариси*. У 2-х кн. Кн. 1. Київ: Наукова думка, 2010. С. 413–445.

<sup>1</sup> В наших кино. *Одесса*. 1943. № 69. 24 марта.

<sup>2</sup> Історичний фільм-драма режисера К. Галлоне за сюжетом театральної драми Е. Кормона й А. Д'Еннері, знятий у 1942 р. В головних ролях: Аліда Валлі, Марія Деніс, Освальдо Валенті, Франко Інтерленгі та ін.<sup>1</sup> Фото Ріо-де-Жанейро: <https://geographyofrussia.com/statuya-iisusa-xrista-v-rio-de-zhanejro/>

2. Максименко В. С. «Храм и вечный музей искусства»: Страницы двухсотлетней истории культуры Одессы на фоне городского театра. Одеса: Юридична література, 2001. 376 с.
3. Новосолов О. Румунська окупація Трансністрії: питання політичного статусу. *Сторінки воєнної історії України*: зб. наук. статей. Київ, 2009. Вип. 12. С. 161–168.
4. Осипенко О. Культурна політика румунської адміністрації на теренах Південно-Західної України в 1941–44 рр. *Сучасні проблеми національно-культурної ідентичності: регіональний вимір* : зб. наук. статей. Полтава, 2020. С. 164–172.
5. Смирнов В. А. Реквием XX века : [очерки и изложение дневников Владимира Афанасьевича Швеца]: в 5 ч. Одесса: Астропринт, 2009. Ч. 1. 680 с.
6. Смирнов В. А. Реквием XX века : [очерки и изложение дневников Владимира Афанасьевича Швеца]: в 5 ч. Одесса: Астропринт, 2003. Ч. 2. 800 с.
7. Стара Одеса. Архітектура Причорномор'я : [Каталог]. Одеса: Видання Одеського художнього музею, 1927. 35 с.
8. Affron Ch., Affron M. J. *Grand Opera: The Story of the Met*. Oakland, California : University of California Press, 2014. XVIII, 449 p.
9. Forbes E. Carlo Felice Cillario: Opera Conductor. *Independent*. 2007. December, 24.
10. I documentari «Incom». *Lo Schermo*. 1942. № 11 (novembre). P. 15.
11. Randell D. M. *The Harvard Biographical Dictionary of Music*. Cambridge, Mass. and London : Belknap Press of Harvard University Press, 1996. 1013 p.
12. Salata O. Activity of the Odessa opera and ballet theatre in august 1941–1942. *Східноєвропейський історичний вісник*. Дрогобич: 2019. Вип. 12. С. 137–148.
13. Solonari V. Nationalist Utopianism, Orientalist Imagination, and Economic Exploitation: Romanian Aims and Policies in Transnistria, 1941–1944. *Slavic Review*. 2016. Vol. 75. No 3. P. 583–605.

## REFERENCES

1. Vintskovskyi, T., Kiazymova, H., Mykhailutsa, M., Shchetnikov, V. (2010). Okupatsiinyi rezhym v hubernatorstvi «Transnistriia» [The occupation regime in the governorate of «Transnistria»]. In: *Ukraina v Druhii svitovii viini: pohliad z XXI stolittia. Istorychni narysy. [Ukraine in the Second World War: a view from the 21st century. Historical essays]*. In 2 parts. Part 1. Naukova dumka, Kyiv, pp. 413–44 [in Ukrainian].
2. Maksimenko, V. (2001). «Hram i vechnyiyy muzey iskusstva»: Stranitsyi dvuhsotletney istorii kulturyi Odessyi na fone gorodskogo teatra [«Temple and Eternal Museum of Art»: Pages of two hundred years Odessa cultural history against the city theatre background]. *Yuridichna literatura*, Odessa, 376 p. [in Russian].
3. Novosolov, O. (2009). Rumunska okupatsiia Transnistrii: pytannia politychnoho statusu [The Romanian occupation of Transnistria: the problem of political status]. In: *Storinky voiennoi istorii Ukrainy: zb. nauk. st. [Pages of Military History of Ukraine]*. Issue 12. Kyiv, pp. 161–168 [in Ukrainian].
4. Osypenko, O. (2020). Kulturna polityka rumunskoi administratsii na terenakh Pivdenno-Zakhidnoi Ukrainy v 1941-44 rr.[Cultural policy of the Romanian administration in South-Western Ukraine in 1941-44]. In: *Suchasni problemy natsionalno-kulturnoi identychnosti: rehionalnyi vymir : zb. nauk. st. [Contemporary Problems of National and Cultural Identity: Regional Dimension: Sat. Articles]*. Poltava, pp. 164–172 [in Ukrainian].

5. Smirnov, V. (2009). *Rekviem XX veka : ocherki i izlozhenie dnevnikov Vladimira Afanasevicha Shvetsa* [Requiem of the 20th Century: Essays and Presentation of Vladimir Afanasyevich Shvets' diaries]. In 5 parts. Part 1. Astroprint, Odessa, 680 p. [in Russian].

6. Smirnov, V. (2003). *Rekviem XX veka : ocherki i izlozhenie dnevnikov Vladimira Afanasevicha Shvetsa*. [Requiem of the 20th Century: Essays and Presentation of Vladimir Afanasyevich Shvets' diaries]. In 5 parts. Part 2. Astroprint, Odessa, 800 p. [in Russian].

7. Stara Odesa. *Arkhitektura Prychornomoria : [Kataloh]* [Old Odesa. Architecture of the Black Sea: [Catalogue]]. (1927). Vydannia Odeskoho khudozhnoho muzeiu, Odesa, 35 p. [in Ukrainian].

8. Affron, Ch., Affron, M. J. (2019). *Grand Opera: The Story of the Met*. Oakland, California: University of California Press, XVIII, 449 p. [in English].

9. Forbes, E. (2007). Carlo Felice Cillario: Opera Conductor. In: *Independent*. December, 24 [in English].

10. I documentari «Incom» (1942). In: *Lo Schermo*. № 11 (novembre), p. 15 [in Italian].

11. Randell, D. M. (1996). *The Harvard Biographical Dictionary of Music*. Cambridge, Mass. and Londo : Belknap Press of Harvard University Press, 1013 p. [in English].

12. Salata, O. (2019). Activity of the Odessa opera and ballet theatre in august 1941–1942. In: *Skhidnoievropeiskyi istorychnyi visnyk [East European Historical Bulletin]*. Issue 12, pp. 137–148 [in Ukrainian].

13. Solonari, V. (2016). Nationalist Utopianism, Orientalist Imagination, and Economic Exploitation: Romanian Aims and Policies in Transnistria, 1941–1944. In: *Slavic Review*. Vol. 75. No 3, pp. 583–605 [in English].

## **KOSTYANTYN BATSACK**

**Batsak, Kostyantyn** — PhD in History, vice-rector, Associate Professor at the Department of Musicology and Musical Education at Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University.

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

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

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301123

## **ITALIAN CULTURE AND ART REPRESENTATIONS IN ODESA UNDER THE POLICY OF ROMANIZATION CONDITIONS (1941–1944)**

**Relevance of the study.** Italian culture and art in Odesa, their influence on the city development, the European traditions diffusion in urban planning, education, music and theatre activities have a century-long history. It was interrupted with the World War the First and, subsequently, with decades of the bolsheviks' dictatorship. Therefore, although brief-lasting, Odessa involvement in the cultural space of Italy during the Romanian occupation of the city in 1941–1944, which took place in Hitler's and Mussolini's ideological paradigm of the «new Europe» possessions, became a unique experience of the urban culture traditions revival — primarily, the Italian musical and theatre and instrumental performing arts representation.

**The purpose of the article** is to investigate the forms of Italian culture and art representation in Odesa in the context of the Royal Romania occupation policy implementation, aimed at city population integration into the system of the «Roman world» ideological values under the fascist Italy hegemony.

**Methodology.** The methodological background is due to the interdisciplinary nature of the investigation. The scientific toolkit consists of methods that ensure the reliability of the obtained results and conclusions: source studies (to study the narrative sources, newspaper reports); historical and biographical (to investigate the unknown and little-known Italian artists' biographies pages and their facts clarification); comparison method (used for the purpose of information contained in documents of personal origin, submitted in newspaper reports, studied in scientific investigations verification); historical-systemic method (to investigate the Romania adaptation model of cultural policy and its changes under Odesa development historical features influence); method of generalization (to reveal the Kingdom of Italy representative institutions cultural and propaganda policy in the city essential characteristics).

**Results and conclusions.** Little-known aspects of Odesa cultural and artistic life during the Romanian occupation of 1941–1944, when the city functioned as Governorate of Transnistria administrative centre, were investigated. In particular, the forms of Italian culture and art representation in the context of the Romanization policy implementation have been identified and described. That policy is proved being the processes of Romanianization component, was implemented by the occupying power exclusively in the field of culture in order to promote «European values», «new European culture», represented by Nazi Germany, fascist Italy and royal Romania.

The policy of Romanization is revealed to be implemented with the Italian Royal Bureau, later the Italian Institute of Culture in Odesa involvement, by popularizing the Italian language and culture, cinematography, visual and musical arts. The local intelligentsia, including ethnic Italians and their descendants who survived in the Stalinist repressions conditions are shown as the social group targeted by this policy. In practice, that policy was embodied in the Odesa Art Museum exposition designing, the Odesa Opera and Ballet Theatre repertoire, the Italian language and culture courses deployment, Italian art films and newsreels demonstration, Italian singers and musicians invitation to take part at the local stage performances and to work as conservatory professors.

On the basis of the city occupation newspapers publications and diary entries of contemporaries, the influence of representatives of the Italian musical environment occupied Odesa cultural life is shown. In particular, the world-famous singers and musicians such as tenor Tito Schipa's, singer and film actress Katerina Boratto's, orchestra conductor Molinari Francesco Pradelli's, cellist Antonio Yanigro's, harpist Luigi Magistretti's scenic activities in the city are highlighted, also the violinist Carlo Felice Chillario's concert practice and pedagogical efforts are investigated.

**Keywords:** Romanization policy, Italian Royal Bureau in Odesa, Italian Institute of Culture in Odesa, Italian opera singers, Italian musicians, Italian opera repertoire, Fascist Italy musical theatre.

УДК 780.614.131:781.7](81)(045)  
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301127

**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., 2024

## **БАЙАО ЯК СКЛАДОВА ЗВУКОВИХ ЛАНДШАФТІВ БРАЗИЛІЇ: ГІТАРНІ РЕКОНСТРУКЦІЇ ЖАНРУ**

Байао розглянуто як один із титульних жанрів музичної культури Бразилії, первинно сформованих і широко розповсюджених у північно-східних її регіонах — Баїї та Пернамбуку. Враховано демографічну специфіку національного розвитку місцевих народно-побутових та професійних традицій музикування, вплив етнокультурного розмаїття на становлення жанрової системи. Для поглиблення започаткованого сучасними бразильськими музикознавцями досвіду вивчення місцевих музичних явищ у зв'язку з теорією звукових ландшафтів пропонується систематизований огляд її понятійного апарату. Методологія дослідження спирається на методи історичного, феноменологічного, компаративного, структурно-функціонального аналізу для визначення жанрово-стильових елементів народної музики та її відображення в академічній гітарній творчості. Простежено аналогії процесів етнокультурної комунікації і синтезу національних мотивів у зразках суміжних мистецтв, об'єднаних представниками естетики художнього руху *Movimento Armorial*. Мовні та жанрові особливості гітарних творів досліджено з урахуванням позицій сучасних знавців місцевого фольклору, а також антропологічного спрямування вивчення бразильськими науковцями своєї музично-обрядової традиції. У процесі аналізу музики узагальнено ритмічний архетип байао, склад його основних та похідних фігур, функціональний розподіл між тембрами народно-обрядових автентичних інструментів. Підкреслено елементи звуконаслідування класичною гітарою перкусійних прийомів гри та національних традицій співу. Виявлено інтонаційно-мелодичні ладові прикмети байао, похідні від стародавніх європейських модусів у мікстових сполученнях, враховано можливості віддалених впливів іберійських ладових формацій. У процесах композиторської обробки першоджерела визначено ознаки музичної мови автохтонної, академічної та джазової природи. Індивідуально-стильові риси втілення жанру розглянуто на прикладі творів бразильських, аргентинських, французьких авторів, відомих у багатьох країнах світу: Антоніу Мадурейри, Паулу Беллінаті, Егберту Жисмонті, Карлоса Агірре, Роланда Дьенса, Матіаса Дюплессі.

**Ключові слова:** бразильська гітарна музика, звукові ландшафти, академічна школа виконавства, жанрові традиції, естетика *Movimento Armorial*, жанр байао, ритмічний архетип і лад байао.

**Вступ.** Сучасне світове визнання бразильської музики пов'язано з творчістю Ейтора Вілла-Лобоса, Луїса Гонзага, Радамеса Гнаталлі, Антоніу Карлоса Жобіна, Жилберту Жила, Егберту Жисмонті. Кожен із композиторів володів гітарою —



інструментом, тембр якого втілював «звуковий код», живий голос країни — і певну частину композиторського спадку присвятив саме йому. Висвітлення сторінок гітарної творчості бразильських авторів уявляється актуальним у контексті постійного розширення та розвитку сучасного академічного репертуару південноамериканської музики.

**Аналіз останніх досліджень.** Серед наукових досліджень, безпосередньо або опосередковано причетних до вивчення бразильської музичної культури, виокремимо певні вектори спрямування ідей. Перший стосується узагальнень щодо гітарного виконавства та органології місцевих різновидів інструмента [Bartoloni, 2015; Guestrin, 2011; Castellon, 2022; Zanon, 2006]. Другий розкриває життєтворчість відомих представників музичної культури [Andrade, 2022; Bolis, 2018]. Третій виокремлює народні витоки бразильських жанрів або аспекти естетико-стильових напрямів розвитку мистецтва [Ventura, 2007; Suassuna, 1974]. У межах означених векторів дослідження фіксується оновлення дискурсів розроблених раніше теорій на матеріалі вивчення бразильських музичних творів. Зокрема, Леонардо Вентура [Ventura, 2007] спирається на теорію звукових ландшафтів Р. Шейфера [Schafer, 1977, 1994]. Актуальними для розвитку теорії культурних і звукових ландшафтів є публікації послідовників Р. Шейфера [Buggey, 1999; Krupnik, 2004], а також монографії, статті та рукописи українських істориків, музикознавців, культурологів [Гримич, 2016; Рябуха, 2016; Василенко, 2019; Богомолова, 2019; Гордієнко, 2022].

**Мета статті** — виявити у гітарній музиці ритмічні та інтонаційно-мелодичні архетипи байао як титульного жанру та важливої складової бразильського звукового ландшафту. **Наукова новизна** публікації полягає у введенні в український музикознавчий обіг аналітики латиноамериканських гітарних творів, що репрезентують специфіку цього жанрового феномена.

**Методологія дослідження** базується на міждисциплінарному підході та методах культурологічного, музикознавчого, історичного, компаративного, системного, структурно-функціонального аналізу, застосованих для визначення жанрово-стильових елементів народної музики та їхнього відображення в академічній гітарній творчості.

**Результати дослідження.** Серед найбільших південноамериканських «музичних материків» Бразилія, безсумнівно, займає провідні позиції. Це одна з небагатьох країн світу, жителі якої спілкуються понад 150 мовами та діалектами, визнаючи португальську як державну. Етнічна строкатість цього світу впливає на музичну лексику, історично вкорінену в місцевому середовищі або привнесена з далеких культурних ареалів. Тут складно перебувати в тривалій ізоляції, зберігаючи недоторканими свої звичаї та жанрові традиції. Гібридні процеси культурного обміну, що бурхливо протікали в бразильському музичному мистецтві, сприяли формуванню феноменів, автентичних саме для цієї країни, незважаючи на їхні подальші проєкції на сусідні території і навіть значно більш віддалені локації.

Візуальні контрасти природних екваторіальних пейзажів тут грандіозні. Вони вражають каскадами гуркотливих водоспадів Ігуасу на кордоні Аргентини, Парагваю та південного бразильського штату Парана; білосніжними піщаними дюнами, перерізними яскраво-блакитними водними лагунами національного парку північно-східного штату Мараньян поблизу узбережжя Атлантичного океану; густими джунглями Амазонки серед не торканих цивілізацією земель, де мешкають племена корінних народностей гуарані та тупі, які практикують стародавні шаманські ритуали, маски, тату та ін. Частина з них у театралізованій формі представлена щорічними

індіанськими карнавалами у столиці північно-західного штату Манаусі. У вуличних барвистих процесіях декоративні величезні п'ятиметрові ляльки зображають фігури лісових тварин, природних духів, персонажів індіанських міфів. Старовинні колоніальні будівлі та католицькі храми своєю архаїкою контрастують з блискучими хмарочосами мегаполісів — Сальвадора, Сан-Паулу, Ріо-де-Жанейро. Природної барвистості краєвиду додають круті скелі найхімерніших обрисів, каньйони, річки та острови, розкидані вздовж океанічного узбережжя (мал. 1).

Мал. 1

Ріо-де-Жанейро<sup>1</sup>

Звукова «карта» є органічним доповненням пейзажу, побуту, релігії та вірувань бразильців, змістилицем та сплавом музичного досвіду іберійської, індіанської, африканської<sup>2</sup> генези та відповідного йому жанрового фонду. Як нащадки і спадкоємці різних культур, місцеві жителі володіють загальними імпульсивно-романтичними рисами національного характеру, пов'язаними з магічним відчуттям світу. Магія язичницьких за суттю ритуалів, що одухотворюють природу силами міфу, тотема, рухом тіла, звуку, забарвленням тембру, виводить діалог людини з навколишнім простором на уявне його «впізнавання», завдяки слуховому резонансу, розар-

<sup>1</sup> Фото Ріо-де-Жанейро: <https://geographyofrussia.com/statuya-iisusa-xrista-v-rio-de-zhanejro/>

<sup>2</sup> Згідно з сучасними демографічними даними, національний і расовий склад більш ніж 200-мільйонного населення країни в масштабах її території, що займає половину континенту, розподілено нерівномірно. Пропорції такі: 41% — нащадки португальців, голландців та іспанців; 49% — метиси, нащадки європейців та індіанців тупі (парду, мамелоко); 8,3% — афробразильці; 0,5% — нащадки азійців; 0,5% — індіанці; 0,7% — нащадки східноєвропейських народів. В останню групу входять і українці. Їхнім долям, побуту, вивченню культурних процесів присвячено монографію Марини Гримич «Життя під піньорами: культурний ландшафт українських поселень в Бразилії» [Гримич, 2016].

хівуванню «пам'яті про місце». Сигналами для уяви слугують, окрім шумових звуків живої природи, відлуння тембрів народних інструментів, що існують у багатьох поколіннях як атрибут життя, середовища, музичної соносфери.

Гітара вважається іконою бразильської музики. Сучасний аргентинський виконавець і композитор Нестор Гестрін (Nestor Guestrin) резюмує: «Гітара в південно-американській музиці, спадкоємиця європейської, а також східної традиції, влаштувавшись у новій географії, засвоїла риси всіх зовнішніх і внутрішніх впливів, що стали невід'ємною частиною культури Південної Америки» [Guestrin, 2011, р. 1]. Місцеві гітаристи вміло «відтворювали на струнах свого інструмента спів птахів, свист куль у бою, звук горна і барабана, стогін і плач поранених» [Guestrin, р. 25–26]. У пошуках культурної ідентичності гітара, як її музичний носій та символ, приймала до свого репертуару «народний матеріал, інкапсульований в академічну творчість; ставала частиною місцевої екзотики, входила до складу недоторканного бразильського ландшафту, незмінного пейзажу, як погляд зі сторони з острахом зруйнувати уявну його чарівність» [там само, р. 49].

Натуралізована у Бразилії класична гітара суттєво оновила репертуар, відкрила світу безліч невідомих раніше «музичних діалектів» та жанрових традицій. У кожній місцевості такі оновлення унікальні, проте є певні привілеї, що дозволили вивести на авансцену загальнонаціональних досягнень окремі штати, насамперед розташовані на північному сході Бразилії — Пернамбуку та Баїя. Саме тут, як стверджують вчені, зародилося багато титульних для бразильської культури музичних явищ — «геральдичних», «гербових».

У сучасному бразильському музикознавстві агломерацію цих земель прийнято вивчати в аспектах «присутності музики в уявній конституції просторів північно-східного бразильського регіону, а також її резонансів у професійній творчості художньої еліти Бразилії та розвитку в ній справжніх народних традицій» [Ventura, 2007, р. 8]. Автор дослідження вивчає акустично обмежену територію північного сходу, аналізує феномен місцевого звукового ландшафту як «притулок традицій у межах видимості та чутності так званого північно-східного всесвіту» [Ventura, 2007, р. 9].

Концепція дослідника звукових ландшафтів регіону враховує, з одного боку, природно-географічні, антропологічні виміри, фольклорні та художньо-асоціативні параметри звучання; з іншого — наводить як базову науково-фундаментальну платформу розроблений раніше іншими вченими комплекс теоретичних позицій. Погляд на музичний звук через оптику сприйняття простору, що його породив, через пам'ять про нього, впливає на охоплення панорами значно ширше її контурів, прилеглих до джерела звуку. При злитті музики та простору, за словами Л. Вентури, «особливість розпізнаваності полягає в дисперсії звуку, зміні форми звукової хвилі при поширенні на велику відстань, акустичного імпульсу, що встановлює своє власне середовище перебування завдяки реверберації. Це діє як карта, що відображає висоти та відстані, відкриває шляхи розпізнавання його буття в інтер'єрі чи ландшафті» [Ventura, 2007, р. 13]. Тип звуку відображає характер діяльності мешканців регіону і встановлює специфіку просторового середовища, пожвавлюючи слухові та просторові відчуття зануреності в історію: «Звук мислиться (і чутний) як частина пейзажу, що формує просторовий сенс. Звук розповідає історії місця, пам'ятає прожиті моменти, записані образи; простежує факти, враження, вторгнення» [Ventura, 2007, р. 15].

Фундаментом вивчення місцевого звукового ландшафту слугують ідеї, висунуті півстоліття тому канадським композитором і музикознавцем Раймондом Мюрреєм Шейфером (Raymond Murray Schafer, 1933–2021). Засновник теорії та автор терміна

«звуковий ландшафт» вважав, що цей феномен — не просто об'єктивна сукупність звуків у якомусь місці, а набір варіантів сприйняття звуку людиною, поряд із візуальним спогляданням. Викладені вченим позиції, дефініції, класифікації представимо далі в інформаційній таблиці (таблиця 1). Як доповнення, наведемо судження інших дослідників — нові тлумачення суміжних понять на сторінках сучасних публікацій.

Таблиця 1

<p><b>«Звуковий ландшафт (soundscape) — будь-яка частина акустичних досліджень. Ми можемо назвати музичну композицію, радіопрограму і навіть акустичне середовище звуковими ландшафтами» [Schafer, 1977, p. 22]. «Звуковий ландшафт — це формально &lt;...&gt; будь-який сегмент звукового середовища, що стало предметом дослідження; термін може позначати як реальні навколишні середовища, так і абстрактні конструкції на кшталт музичних композицій та монтажів звукозапису, особливо коли останні також осмислюються як своєрідні середовища» [Schafer, 1994, p. 274].</b></p>
<p><b>Класифікація</b> звукових ландшафтів за критеріями помітності, чіткості, точності та чутності звуку, близькості до природного середовища, ступеня проникності простору для звукових хвиль: високоякісні (hi-fi) та низькоякісні (low-fi). До перших належать відкриті природні простори, що далеко транслюють і розширюють звуки, добре чутні поруч і на великій відстані. До других — закриті, локалізовані простори, де сигнали зливаються у шумові масиви індустріального походження, що заглушають живі звуки природи та людини. Характеристики індустріальних звукових ландшафтів виводили Р. Шейфером на підставі вивчення складених осцилограм шумів (контурів звукової хвилі та сигнатури); прямолінійний та безперервний контур трансляції штучного звуку відрізняє його від природного звуку відсутністю «живого пульсу». Low-fi представлений «несприятливим співвідношенням сигналу/шуму; у вченні про звуковий ландшафт низькоякісним середовищем є те, в якому сигнали надуцільні, внаслідок чого з'являється ефект маскування (здатність слуху в певних випадках розрізняти тихі звуки в присутності гучніших) і зникає чіткість, індивідуальні акустичні сигнали тонуть у щільній популяції звуків» [Schafer, 1977, p. 43]. Пояснення до класифікації зібрані та редуковані за висловлюваннями Р. Шейфера [Schafer, 1994, p. 71–87]. Звукові ландшафти розглянуті як фізичні аудіовізуальні явища; сукупність соціокультурних контекстів, їх сприйняття людиною та відображення у музичній творчості.</p> <p>Диференціація звукових ландшафтів за територією перебування [Schafer, 1977, p. 43]:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- природний звуковий ландшафт — створюється водою, вітром, лісами, птахами, тваринами певної місцевості та несе найглибший вплив на поведінку, характер та культуру людей;</li> <li>- сільський звуковий ландшафт, утворений звуками пасовищ, ферм; його домінують тиша, але не абсолютна, а відносна, яка сприймається як «не шум»; характер впливу на людину близький до природного; «малолюдний пейзаж відкриває широту огляду»;</li> <li>- міський звуковий ландшафт перенасичений шумами штучного походження, звуками техніки, транспорту, радіо; у багатолюдному пейзажі перспектива втрачається, «індивідуальні акустичні сигнали тонуть у щільній популяції звуків» [Schafer, 1977, p. 43].</li> </ul> <p><b>Класи звуків</b> — залежно від артикуляції, вичленовування з контексту: основні, звичні для слуху, природні звуки, що сприймаються підсвідомо; звукові сигнали, помітні на тлі основних, свідомо домінуючі, що виводяться на передній план (дзвони, сирени, гудки); звукові маркери, знаки, ідентичні певному місцю та людям, унікальні для конкретної локації, регіону, простору, що створюють перспективи для складання «звукової карти» місцевості, характерні звуки певного місця, ідентичні до регіону та людей.</p>
<p>В інтонаційно-акустичній культурі корінних народів <b>ландшафт, що звучить</b> — «це просторово-часовий комплекс природних та антропогенних звуків, що є матеріаль-</p>

но-духовними знаками певної території, мають етнокультурний зміст і створюють звуковий образ території, змістовно цінний для народів, що її населяють» [Звучащие ландшафты, 2019, с. 11]. Структура ландшафту, що звучить: природні, антропогенні шари — інтонаційний, ритуально-обрядовий, міфологізований діалог людини і природи; його музичні жанрові проєкції; імітації голосів природи за допомогою фоноінструментів. Антропогенна проєкція: «сприйняття людиною традиційного суспільства навколишнього ландшафту як культурного середовища та його подальша інтерпретація у звуковому ландшафті у всіх можливих його вимірах» [Василенко, 2019, с. 103].

**«Етнографічний ландшафт** (або аборигенний ландшафт) — місце, яке цінується аборигенною групою внаслідок тривалих та багатопланових відносин із цією землею, висловлює їх єдність із природним та духовним оточенням, втілює традиційні знання духів, місць, використання землі, екології» [Viddey, 1999, p. 27].

**«Культурний ландшафт** — ландшафт, змінений людською діяльністю» [Гримич, 2016, с. 640]; результат впливу культури як суб'єкта на природу як об'єкт; результат впливу антропологічних чинників на довкілля, у єдності господарської, матеріальної, духовної, соціальної, етнічної та фольклорної форм діяльності. Категорії звукового ландшафту в урбаністичній культурології та екології — біофонія (звуки, що генеруються живими організмами); геофонія (небіологічні звуки, наприклад, вітру в лісі, рухи тектонічних плит та інші); антропофонія (звуки, що генеруються людською діяльністю) або антропогенний шум [Боголюбова, 2019, с. 85]. Міський пейзаж вивчається в умовах польових записів для складання звукових карт міст світу, подальшого аналізу, створення образу окремого міста в історичній динаміці через індивідуальні або колективні форми сприйняття [Боголюбова, 2019].

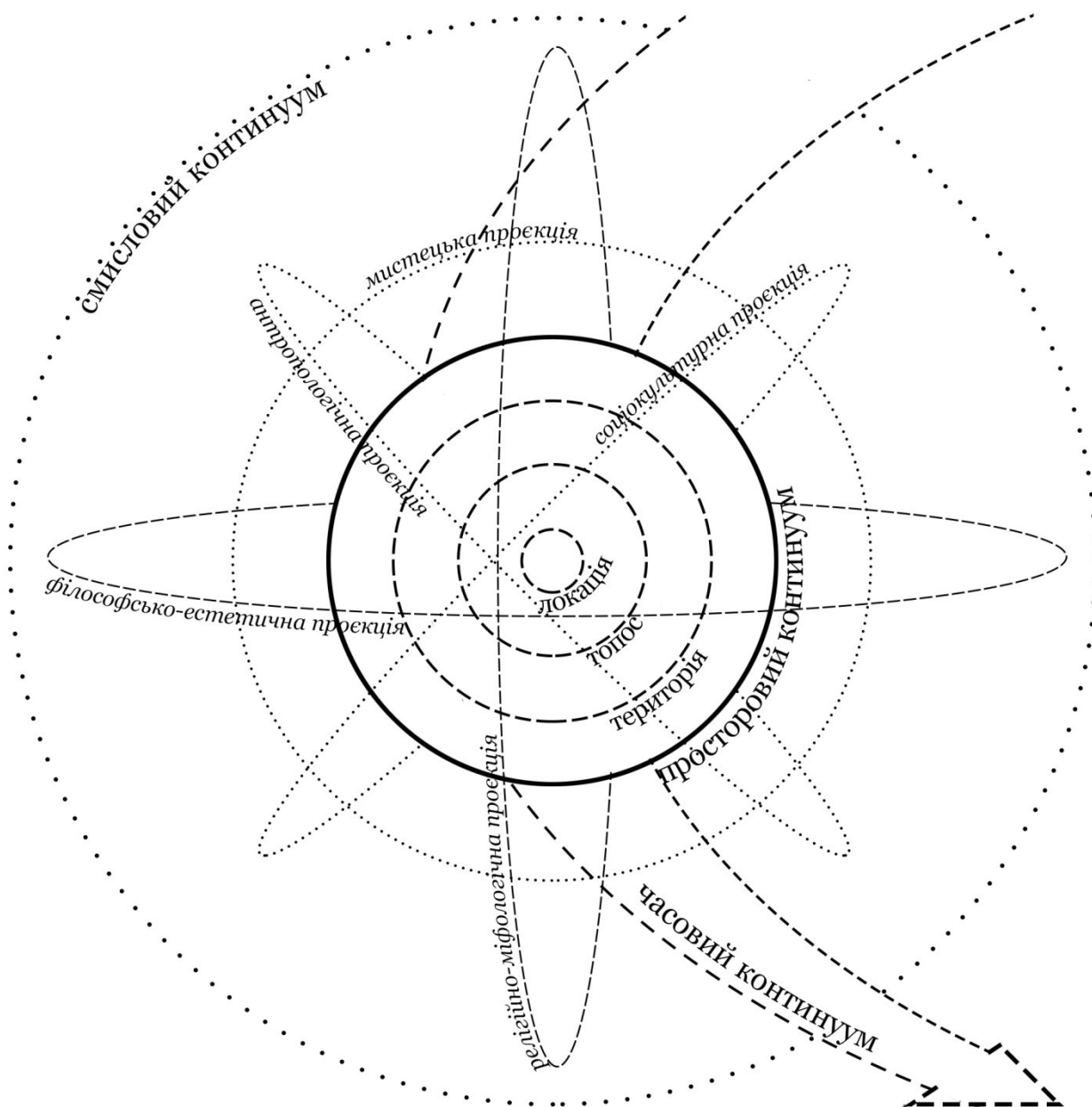
Теорія «звукових ландшафтів» відкрита для широкого охоплення знань із різних галузей: естетики, філософії, історії, географії, екології, археології, антропології, психології, філології, лінгвістики, акустики, етнографії, культурології, мистецтвознавства, етномузикології.

Візуалізація проєкцій сприйняття звукового ландшафту відображає багатовимірність означеного феномена, нелінійність зв'язків, вибірковість секторів розглядання під певним кутом зору. Константними ознаками є вбудованість явища у просторовий → часовий → смисловий континууми (схема 1).

Запропоновані умовні проєкції мають безліч перетинів, відтінків, варіацій та уточнень. Серед них — метафізичні, онтологічні, аксеологічні, феноменологічні, психологічні, художньо-образні, асоціативно-сміслові, темброво-акустичні, етнофольклорні, автохтонно-ритуальні, музично-побутові, органологічні, жанрово-стильові та ін. Має значення обраний вектор дослідження, радіус охоплення явища і сукупність проєкцій, актуальних для його вивчення.

Відповідно до концепції «soundscape» Р. Шейфера, природні звуки, унікальні для певного акустичного середовища та звичні і знакові для місцевих жителів, створюють особливий колорит. У північно-східних регіонах Бразилії їхня сукупність передає архаїчні голоси простору: спів птахів, звуки цикад, гавкіт собак, ковбойські вигуки, кінський тупіт, мукання волів, відлуння сумних мотивів, просодичний молитовний спів під передзвін дзвонів капліці, звуки гітари, скрипок, флейт, губної гармошки, гуркіт африканського барабана забумби. Слух місцевих жителів реагує на ці звукові сигнали впізнаванням звукового ландшафту.

Звуковий ландшафт: візуалізація проєкцій сприйняття феномена



Пояснення до схеми:

- внутрішнє коло фіксує координати простору з проєкціями на територію, країну, регіон; топос, місцевість; локацію, місце;
- графічний напрямок руху надає координати часу з проєкціями на хронологію, історію, сучасність;
- зовнішнє коло відображає смисловий континуум у філософсько-естетичній, релігійно-міфологічній, антропологічній, соціокультурній, мистецькій проєкціях.

Люди з бразильської провінційної глибинки живуть у дикій місцевості (sertão), страждаючи від посухи, де «звуки струн змішуються з вітром ... гітара співає свої історії, у яких плачуть чорні жінки, звірі, птахи в клітках і худоба в загоні» [Ventura, 2007, р. 140]. Близькість людей і тварин (анімізм) успадковується бразильцями з дитинства в діалозі людини і живого лісу, мешканців якого всі знають за іменами в індіанських забобонах, через інстинкти страху, довіри або «болю, захованого в містиці» [Ventura, 2007, р. 145]. Спів ковбоя під гітару, поезика співаків кантрі, ритуальні практики та повсякденні обрядові дійства — подібні музичні посилення реконструюють ландшафти північно-східної провінції. Первинно відображені у фольклорній інтонаційній практиці, вони «підхоплюються» у професійному творчому втіленні услід за стійкими автентичними, автохтонними звичаями та канонами (мал. 2).

Мал. 2



Adelio Sarro. Toque perfeito «Ідеальний дотик»<sup>1</sup>

Тембровий звуковий архів бразильської музики включає голоси флейт, гітар із навмисне гострим як лезо, різким, грубим, сильним, автентично бразильським відтінком. Звучання подібне до погано налаштованих інструментів. До них додається акордеон та ударні забумба<sup>2</sup>, берімбау<sup>1</sup>, марімбау<sup>2</sup>. Для визначення національної

<sup>1</sup> Аделіо Сарро (нар. 1950) — художник і скульптор, картини якого (пейзажі та побутові музичні сценки із життя місцевих провінцій із зображенням сільських персонажів) представлені у багатьох галереях світу. Гіпертрофовані пропорції рук, ніг, кистей та ступнів підкреслюють тяжкість повсякденної праці. Музичні інструменти в руках та загальний споглядально-сентиментальний тонус образів надає ніжного, мрійливого колориту його барвистим монументальним композиціям: URL: <https://www.sarro.net/acervo.html>

<sup>2</sup> Забумба — бразильський басовий барабан з корпусом з дерева та двома мембранами. Звук видобувається із верхньої мембрани правою рукою, ударами короткого молотка з м'якою нейлоною накладкою на головці; удари по нижній мембрані виконуються лівою рукою тонкою довгою паличкою. Верхня мембрана дає низький звук (і навпаки). Інструмент передає ритмічний пульс у кількох жанрах, включно з байао, капоейрою, форро.

ідентичності такий «північно-східний бразильський акцент вважався характерним та безпомилковим» [Ventura, 2007, p. 179]. Голос бразильської культури немов резонує «всередині нашої уяви: слухова пам'ять про простір вибудовується за допомогою звуку; виходячи з цього простору, ми опиняємось посередині, з пам'яттю про місце і звідси — із впевненістю в тому, що можна одним кроком, одним звуком повернутися назад» [Ventura, 2007, p. 180]. Патріархальні зв'язки зі старою сільською атмосферою створюють «чутність» географічного регіону, його уявний силует, що наповнюється звуками музики з домішкою шумової палітри навколишнього світу. Включення їх у музичне середовище піснями, танцями, разом із відгомном сільської глибини створює архів пам'яті про ідеалізований простір, його звукову ідентичність у ритмах, жанрах, тембрах, голосах інструментів та людей.

Подібну метафору заклав 1970 року в основу так званого *Movimento Armorial* — гербового руху в Бразилії — його засновник, письменник з Парани Аріано Суассуна (Ariano Vilar Suassuna, 1927–2014) своїм маніфестом, естетично підтриманим драматургами, художниками, скульпторами, письменниками, танцюристами та музикантами. В основі документа, прикрашеного гербом Федерального університету Пернамбуку, — ідея створення професійного мистецтва, що відображатиме злиття іберійської культури європейського бароко<sup>3</sup> з народним корінням бразильської культури. Набір елементів, символів, знаків, вірувань, сформованих на території окресленого простору, зростається у «змішування унікальних расових рис, що створюють нову однорідну спільність» [Ventura, 2007, p. 56], у сплав африканських, європейських та індіанських традицій. Звідси — фольклорні персонажі, образи, легенди у театрі, живопису, музиці; архаїчний присмак європейського Середньовіччя; простонародна мова культур, що формують еманацию природи у тісному зв'язку з людиною; усні форми оповіді європейської лицарської традиції піренейського півострова та бразильські епоси, народні міфи, казки, легенди. У романтичній свідомості бразильців

---

<sup>1</sup> Берімбау-де-лато із Баїї (порт. *berimbau*) — бразильський однострунний ударний інструмент африканського походження, пов'язаний із регіональними традиціями афробразильського бойового мистецтва капоейри, а також бразильського різновиду кандомбле. Складається із струни, натягнутої на дерев'яну палицю з прикріпленим до неї гарбузом (резонуюча коробка). Звук видобувається ударом паличкою по струні правою рукою; змінюється притисканням монети або каменю до струни лівою рукою (при слабкому притисканні — шурхітливий звук; сильніше притискання дає вищий звук), а також потрипуванням плетеним кошиком у правій руці. Висота тону залежить від натягу та довжини струни, розміру інструмента, об'єму резонаторної коробки. При грі на інструменті переважно артикулюються два сусідні тони. Посилання на звучання інструмента: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/Toque-de-angola.ogg>

<sup>2</sup> Марімбау, на відміну від гітари, не є обов'язковим інструментом бразильського ландшафту. Його органологія близька одночасно до ангольських ударних та мавританських хордофонів, що потрапили на іберійське узбережжя Португалії та Іспанії з колоніальних часів. Є новою версією берімбау, створеною Антоніу Жозе Мадурейрою разом з Фернанду Торресом Барбозою (Fernando Torres Barbosa) — музикантами відомого бразильського колективу «Quinteto Armorial» (останній з них згодом став автором книги «Тембр самотності» /«O Timbre Da Solidão»). Звук інструмента — серед інших характерних «гербових» національних тембрів у альбомі «Ритми Бразилії», в композиції «Ангола» як елемент місцевої естетики капоейри. Марімбау складається з товстої металевої струни, прибитої до довгої дерев'яної резонаторної коробки, що лежить на колінах музиканта: це «дивний і красивий інструмент з різким монотонним звуком — з числа індуїстських і арабських інструментів; дуже поширений у Бразилії як іберійський спадок» [Ventura, 2007, p. 158].

<sup>3</sup> Перші концерти представників *Movimento Armorial* проходили у барокових соборах.



вони пов'язуються зі звуками національної ідентифікації, що походять з різних уявних просторів — сільської місцевості, міської, берегової лінії. Аудіовізуальні сигнали відображені в глибинах колективного досвіду, що дає новий вихід відчуттям, «особливий спосіб бачити, читати, слухати північно-східний простір ... природного ландшафту глибинки: використовувати глину у výroбах народних майстрів, глиняну підлогу будинків, фігур ягуарів, змії та тварин, крилатих та міфічних, як символ фауни, типової для регіону; червоні, зелені, сині та жовті фарби в гравюрах як символи крові, рослинності, неба та сліпуче яскравого сонця; в архітектурі ... — символи колон з піщаника, скручених у формі стовбурів дерев» [Ventura, 2007, p. 135]. До музичної палітри тембрів можна додати народні прийоми інтонування, запозичені з іберійської та арабської практики співу, піднятої до рівня емблеми, герба, маніфесту бразильської ідентичності лідером руху armorial: «Під акомпанемент кантрі-гітари читаються нарозспів вірші Суассуни про сільське життя, його трагедії, що викликають відчуття скорботи; у голосі домінує гугнявий, крикливий, плаксивий тон, що віддалено нагадує пронизливо високі, крикливі голоси східних народів, наприклад, в іспанській пісні саета» [Ventura, 2007, p. 178–179] (мал. 3).

Мал. 3

«Onça Caetana»<sup>1</sup>

Тембр бразильської кантрі-гітари<sup>2</sup>, а також мініатюрної гітари кавакінью<sup>1</sup> — різкий, дзвінкий, як усе навколишнє фоносередовище бразильського музичного

<sup>1</sup> Онса Каетана — персонаж сільських міфів, присутній у творчості Аріано Суассуни, експонат виставки «Movimento Armorial 50» (2023) у Державному музеї Пернамбуку (Мепе). Згідно з усною бразильською традицією, це «гербовий міф про смерть». Він може втілюватися у вигляді юної дівчини Моґа Саєтана і віщувати тиху легку смерть, або з'явитися у чоловічому образі крилатого ягуара Онґа Саєтана, що означає важку смерть. На північному сході Бразилії є звичай щовечора запалювати у вікні свічки — полум'я мертвих. Згідно з місцевими повір'ями, людина вмирає тричі: у момент фізичної смерті, похорону та останньої згадки імені померлого в майбутньому. Посилання на фото Паулу Алмейди: <https://www.folhape.com.br/cultura/mostra-celebra-50-anos-do-movimento-armorial-com-exposicao-no-mercado-a/297141/>

<sup>2</sup> Viola caipira (португальська назва бразильської кантрі-гітари) — п'ятирядна, з попарним розташуванням десяти металевих струн, поширена у північно-східних, південно-східних сільських регіонах. Складає основу акомпанементу для народних пісень, що оспівують сільський побут, красу сільських краєвидів, любовні драми (відповідно до давньої традиції співу ридаючим голосом). У мі-

побуту — відображається в «пам'яті» жанрів. В умовах академічного сольного або ансамблевого гітарного репертуару сучасні професійні композитори, маючи багаті звуконаслідувальні ресурси класичного інструмента та мовні можливості музики нашого часу, істотно перетворюють силуети бразильської народної традиції, залишаючи впізнаваним її неповторний звуковий «клімат», атмосферу, ритмічний пульс та темброву атрибуцію.

Уособленням бразильської музичної культури можна вважати жанри, близькі за своїми національними архетипами місцевим жителям сільських та міських околиць північно-східних, а також південних штатів країни. Звісно, в процесі адаптації у їхній кореневій системі переплітаються елементи різного походження. Як результат, у бразильській гітарній музиці вгадується португальська *модінья*, іспанська *тірана*, африканський *лунду*, індіанська *каатерете*, — втім, усі вони «набувають мелодичної атмосфери, типової для Бразилії» [Ventura, 2007, р. 39]. Найчастіше у нових художніх зразках бразильських повсякденно-побутових жанрів композитори віддають перевагу не великим формам, заснованим на обширних розробкових зонах або масштабних варіаціях, а мініатюрам. Іноді вони зібрані у колекції, цикли. Авторів приваблює репрезентативна манера подачі коротких яскравих контрастів музичного матеріалу. Це дозволяє слухачеві сприймати низку мелодій природно, як частину ритуалу або карнавальної процесії, співвідносити те, що відбувається, з місцевим культурним архетипом, схоплювати знайомі звороти та танцювальні ритмоформули, що викликають миттєвий емоційний відгук — кожен може відкрити для себе нове слухання голосу регіону.

У генеалогії сільських і міських жанрів північно-східного бразильського штату Баїя, розташованого серед тропічних пляжів атлантичного узбережжя, напівпустельних сертан, водоспадів, зелених гірських масивів, закладено іберійське та африканське коріння жанрів модіньї та лунду. Бразильці вважають їх «далекими предками» багатьох своїх гібридних жанрів: машише, батука, маракатуса, танго, шоро, самби. Гітара закріпила специфічні акцентні ритми, що походять від афро-бразильських ударних, — згодом вони увійшли до комплексу найвпізнаваніших мовних елементів. Сільські автентичні народні традиції та експресивні міські ритми злилися зі звичним докільям. Сьогодні найбільш яскравим і поетичним символом звукового простору Бразилії слугує боса-нова, з її вишуканими, характерними синкопами «*amiguera*», ніжним, чуттєвим, тихим похитуванням, без різких емоційних афектів, з легкою та

---

ській музиці кантрі-гітара використовувалася в жанрах шоро, самби, машиші — бразильському танго, особливо в районі Ріо-де-Жанейро. На специфіку звуку десятиструнної *Viola caipira* спирається класичний бразильський гітарист Паулу Беллінаті (Paulo Bellinati). Слід врахувати також існування семиструнної бразильської гітари *violão de sete-cordas*, на якій зазвичай грають в ансамблях шоро.

<sup>1</sup> Кавакінью (порт. *sacavquinho*) або машеті (порт. *machete*) — маленький (півметрової довжини) чотириструнний хордофон португальського походження, поширений у Бразилії. Звучить при виконанні одного з різновидів самби в Ріо-де-Жанейро («*samba de morro*», в пер. «самби халуп»), а також плачів — шоро. Інструмент схожий на гавайські гітари укулеле, колумбійський тіпле та венесуельський куатро. Від початкової португальської оригінальної версії з резонаторним отвором еліптичної форми бразильський кавакінью відрізняється традиційно круглим отвором, має не 12, а 17 ладів; стрій португальський *c g a d1*; стрій бразильський *d g b d1*. При ударі пальцями або плектром по струнах інструмент видає високий, пронизливий звук. Залежно від прийомів гри забарвлення звуку змінюється, набуваючи ніжного відтінку.

гнучкою інтонацією. Але первинним еталонним жанром сільської та міської провінції, що піднявся на загальнонаціональний рівень визнання, став інший жанровий феномен.

Продуктом злиття регіональних традицій є жанр *байао* (baião), у якому поєднані тембри флейт, дерев'яних шейкерів, мембранофонів, струнно-щипкових інструментів. З флейтами, згідно з індіанською міфологією, співвіднесені асоціації з голосом ритуальної скорботи, плачу, самотності, смерті. Це зближує віддалені амазонські та північно-східні регіони країни, пов'язуючи їх «глибиною стосунків людини з простором, боротьбою за виживання та співом на згадку про померлих, що забезпечує єдність, спільність “коричневого народу” Бразилії, територіально розрізненного, але культурно близького» [Ventura, 2007, p. 165].

Головним маркером жанру є ритм baião. Зазвичай він розподілений між різними інструментами, артикулюється ударними (забумба, марімбау, берімбау). Ритмічні осередки (топе) склалися внаслідок змішування індіанських, африканських, іберійських «геномів». Ритм байао складається з коротких, гострих, синкопованих патернів<sup>1</sup>. Таким чином, назва танцю, крім топонімічної прив'язки до місцевості, ідентифікується з цим характерним ритмом, що варіюється поспівковими структурами, мотивами і проводиться в партії марімбау (приклад 1).

Приклад 1

*Ритмічний архетип байао: основні та похідні фігури*



Інтонаційно-мелодичні ознаки жанру також виникли внаслідок своєрідних мікстів, які отримали в бразильському музикознавстві назву ладу *байао*: поліладове утворення діатонічного походження, засноване на злитті характерних елементів звукорядів старовинних європейських модусів — лідійського та міксолідійського. Цей «гібридний» лад наділений переважно мажорним нахилом із високим четвертим та низьким сьомим тонами<sup>2</sup>: “*d – e – fis – gis – a – h – c – d*”.

<sup>1</sup> Зовнішня подібність з ритмом іспанської хабанери зникає завдяки типовій для бразильської музики формулі синкопи при переході до другої долі.

<sup>2</sup> Звернемо увагу на очевидну подібність його структури до підгалянського ладу, проте це виключно зовнішня схожість, без внутрішніх зв'язків із процесами інтонування. У ладі байао досить рі-

Ритуально-церемоніальна історія жанру спирається на давні культові архетипи, що склалися разом із первинними музично-мовними засадами. Байао як жанровий феномен із яскраво вираженим афробразильським корінням влився в місцеві релігійні процесії кандомбле, які досі слугують емблемою святкового культу — ходи сотень тисяч віруючих у білому одязі до центральної базиліки у столиці штату Баїа Сальвадорі<sup>1</sup>.

Архівом для професійної творчої «реконструкції» байао були найпопулярніші бразильські мелодії під акомпанемент гітари, зібрані та записані етнографами минулого століття. Невипадково північно-східний ритм з'явився у гітарній виконавській практиці та швидко поширився у країні. Звертаючись до анонімного народного джерела, композитори відтворювали його у різних стильових умовах. Органічними для народного мелосу засобами варіантного розвитку поспівок, мотивів, фраз автори по своєму інтерпретували звукову реальність. Однак новий твір завдяки очевидній спорідненості з оригіналом сприймався бразильцями як невід'ємна частина власного звукового ландшафту — у його регіональній чи загальнонаціональній ідентифікації «місця», країни, культури. Образ гітари міцно вписався у пам'ять жанру, соціокультурна презентація бразильської ідентичності, за словами Фабіо Занона, «просто немислима без її присутності» [Zanon, 2006].

Сучасні стильові умови генерують нові перспективи розгляду автохтонного джерела — зовсім не для досягнення гібридного результату, як це стихійно відбувалося у побутовому середовищі музикування, де змішування етнічно далеких традицій є природним. Траєкторія руху до академічної концертної презентації національно-побутового репертуару відкривала ширші ракурси мовної виразності. У супроводі ритму як титульного жанрового коду народна бразильська мелодія прикрашалася соковитими гармонічними барвами академічної чи джазової природи і тоді поставала на сцені у несподіваному амплуа. Однак навіть у суттєво оновленому вигляді, у концертному залі така музика «завжди відправляла слухача до села чи тутешніх міст, до культурних елементів пасторальних звуків, фестивальних процесій та інших зразків голосів сільського простору — з посиленнями до простих, грубуватих тембрів — у повній відповідності до відчуттів звуку сільської музично-побутової атмосфери» [Ventura, 2007, p. 160].

Звернемося тепер до споконвічно-бразильських гітарних зразків «прочитання» жанру, щоб порівняти його інтерпретації південноамериканськими та європейськими композиторами. Загальноновизнана декларація говорить: «Північно-східний звук став відомим завдяки Луїсу Гонзазі (Luiz Gonzaga, 1912–1989) — творцю байао як регіонального музичного символу культури регіону» (Ventura, 2007, p. 79). Такі відомі бразильські «королі байао», як Луїс Гонзага, Жилберто Жил, Кармелія Алвес шліфували жанрові традиції та вдосконалювали персональну майстерність виконання. Творчі презентації специфіки жанру у класичному гітарному мистецтві доречно

---

дко зустрічається (разом з мажорним) мінорний нахил як супутній, несистемний елемент, однак у подібній ситуації можуть виникнути віддалені асоціації з характерними блюзовими нотами афроамериканського походження. Мінорному нахилу ладу, витриманому від початку до кінця п'єси, властиві «гібридні» ознаки дорійського та фригійського модусів.

<sup>1</sup> Еріка Мендес у статті про місцевий релігійний ритуал, прикрашений різнокольоровими стрічками на шляху процесії, пояснює: «Значну частину населення Баїї становлять нащадки африканців, привезених колонізаторами до Бразилії. Тому в цих регіонах історично зберігся сильний вплив релігійних звичаїв народів Африки, які згодом асимілювалися в католицьке церковне коло» [Mendes, 2007, p. 1].

пов'язувати з музикою Антоніу Жозе Мадуреїри (Antônio José Madureira Ferreira, нар. 1949), композитора та гітариста, одного із творців «музичної гілки» *Movimento Armorial*, лідера *Quinteto Armorial* (1972–1980). Відповідно до естетики арморіально-го руху гітара вважалася ідіоматичним інструментом, звуком та образом, емким для *solo*-презентацій бразильських титульних жанрів. Інструмент став звуковим «провідником» сторінками історії байао, музичною емблемою та гербом північно-східних районів країни.

А. Мадуреїра представив байао в академічному виконавстві<sup>1</sup>, а також створив чимало сольних композицій, заснованих на фольклорних елементах північної глибинки. Його зразки байао показують загальну картину складної мови ритмів, базових фігур, остинатних, пульсуючих синкоп, артикуляції слабких долей, що дидактично важливо для засвоєння органіки бразильського ритму, відчуття імпульсивної витонченості акцентів на інтуїтивному рівні. З показових для жанру сольних гітарних п'єс автора — “Asas do baião” («Крила Байао»), “Rugendas”, “Ponteadó” («Пунктир»), створених у 1982 році, наведемо як ілюстрацію останню<sup>2</sup> (приклад 2).

Приклад 2  
Антоніу Мадуреїра. “Ponteadó”

П'єса розкриває віртуозно-виразний потенціал класичної гітари на основі мовних ідіом жанру. Дзвінкий, експресивний звук інструмента нібито підігрує уявному співу соліста — з надривом у голосі, характерним для вокальних прийомів *portamento* при ковзанні до сусіднього звуку, із захопленням мікротонових звучностей їхньою вібрацією. У тексті представленої сольної гітарної композиції в басу витримані остинатні патерни ритмічних структур байао. Лінії та акордові фігурації узгоджені з ладовою концепцією *d – e – fis – gis – a – h – c – d*, чітко прописаної у

<sup>1</sup> Як виконавець А. Мадуреїра вважається прихильником традицій іспанської гітарної школи Мігеля Льобета та Емілія Пухоля, освоєних у Ресіфі через Жозе Карріона. Як людина, глибоко інтегрована у північну спільноту, композитор визнаний знавцем регіональної музики та місцевої архітектури. У творчості він прагне поєднати здобутки академічної культури з автентикою місцевих традицій. Вивчаючи звичаї та музичні жанри регіону, музикант створює композиції без запозичення народних мелодій, творить на «гібридному перехресті» традицій.

<sup>2</sup> Див.: [https://www.youtube.com/watch?v=zEkKGpJ1aI8&ab\\_channel=FloranteAguilar](https://www.youtube.com/watch?v=zEkKGpJ1aI8&ab_channel=FloranteAguilar)

код<sup>1</sup>. Ритмічні малюнки, нагадуючи спочатку іберійські фігури хабанери, спрямовуються до пунктирних зламів синкоп байао. Як вважає Франсіско Андраде, у генеалогії байао, а також інших, значно складніших афробразильських патернів, «строгі остинато діють як свого роду метроном, звуковий гід, що забезпечує загальну координацію серед поліритмів запаморочливої складності» [Andrade, 2022, p. 23].

Назва п'єси “Rugendas”<sup>2</sup> пов'язана з ім'ям німецького художника (Johann Moritz Rugendas, 1802–1858), автора книги «Живописна подорож Бразилією» та галереї полотен, одне з яких, із зображенням ангольського військового мистецтва капоейри<sup>3</sup>, стало джерелом натхнення для композитора. П'єса супроводжується ритмом байао у нижньому шарі гітарної фактури. Верхній регістр імітує голос африканської калімби, мелафону з нижнім, сріблястим, прозорим і тендітним звучанням металевих пластинок (язичків) на дерев'яній основі, схожим на передзвін дзвіночків або звуки музичної скриньки. У вступі гітара передає цей голос ефектом обертонів — натуральних октавних флажолетів на 12-му ладу<sup>4</sup>. Основна мелодія звучить у дорійському ладу *e*, її мінорний колорит відтінюється елементами дорійського тону *cis* та фрігійського *f* перед каденцією. П'єса створює потік активної ритмічної енергії байао, з резонансами дзвінкої тембрової палітри (приклад 3).

Приклад 3  
Антоніу Мадурейра. “Rugendas” (тт. 17–20)



Жанр байао грає соковитими колористичними барвами в музиці відомого бразильського гітариста та композитора Паулу Беллінаті (нар. 1950). У його концертній віртуозній п'єсі для чотирьох гітар “Baía de Gude” (1994)<sup>5</sup> до впізнаваного ритму байао в партії басу, а також дорійських ладових відтінків мелодії домішуються ритми з характерною внутрішньотактовою синкопою. Цей синкопований малюнок з 16-ї, 8-

<sup>1</sup> Останні такти п'єси заключним малим мажорним септакордом. “d — fis — a — c” органічно вписані в ладову концепцію байао. У слухача такий фінальний акорд може викликати ефект домінантового імпульсу. Його дію можна співставити з віддаленою подібністю до похідних ладів (іспанських, андалузських). Зв'язки між ними вельми опосередковані, побічні, позбавлені прямих демонстрацій характерного східного геміольного інтонування. Однак потенційно лад байао має кумулятивні сили домінантових тяжінь, хоча і значно менші, ніж іспанські лади, поширені у мистецтві фламенко внаслідок «мавританського» впливу на культури південного середземномор'я — Іспанії та Португалії.

<sup>2</sup> П'єса присвячена бразильському гітаристу Паулу Беллінаті.

<sup>3</sup> Капоейра як ритуал африканських воїнів, що наслідують рух тварин для демонстрації сили і майстерності бойових мистецтв, особливо поширена на території Пернамбуку (Ресіфі), Баїя (Сальвадор), Ріо-де-Жанейро. Саме в штаті Баїя капоейра стала танцем під ритуальні мембранофони та хордофони, конструктивно змінені місцевими музикантами. Баїянський стиль виконання танцю називається «капоейра Ангола».

<sup>4</sup> Див.: [https://www.youtube.com/watch?v=ANIOsypkLbs&ab\\_channel=JeanGabriel](https://www.youtube.com/watch?v=ANIOsypkLbs&ab_channel=JeanGabriel)

<sup>5</sup> П'єса “Baía de Gude” («Гід по байао») спочатку була створена П. Беллінаті в 1977 р. для гітарного тріо, слідом у 1978 р. з'явилося “Baía em Blues” для кавакінью та контрабаса, у 1994 — остання авторська редакція для гітарного квартету. Посилання на її виконання австралійським квартетом Brisbane Guitar Quartet: <https://soundcloud.com/brisbane-guitar-quartet/baiao-de-gude-paulo-bellinati>

ої та 16-ї на одній долі бінарного ритму властивий самбі, боса-нові та шоро. У кожному з голосів партитури гострі, короткі чи довгі, витримані синкопи вибудовують гнучку, вправну, пластичну гру бразильських ритмів. Над усією цією масою вібруючих акцентних пульсів розкриваються переливи джазових гармоній у всій красі їхніх контрастів. Вони створюють педалі ундецимакордів на витриманому фундаменті, зміщуються всіма голосами в далекі тональні зони: e<sup>dor</sup> — g<sup>dor</sup> — fis<sup>frig</sup> — a<sup>dor</sup> — d — fis<sup>frig</sup> — a<sup>dor</sup> — e<sup>dor</sup>. Такі несподівані, виразні модуляції, раптові зрушення висхідних ланок транспонуючих секвенцій прикрашають музику, збагачують стильовими прикметами латиноамериканського джазу, ритмами байао, босса-нові і шоро. До подібної екзотично замішаної енергії руху та зупинок у завмираючій, раптовій, тихій красі звучань слухач не може залишитися байдужим (приклад 4).

Приклад 4  
Паулу Беллінаті. “Baía de Gude” (тт. 11–22)

“Baía de Malandro” (1989) бразильського музиканта Егберту Жисмонті (Egberto Gismonti, нар. 947, Ріо-де-Жанейро) існує у різних версіях: у вигляді концертної п’єси

для фортепіано<sup>1</sup>, для гітари соло, для гітарного дуету в редакції й виконанні дуету Сержиу (Sergio) та Одаїра (Odair) Ассад (Assad)<sup>2</sup> та для квартету. У дуетній версії «Жартівливе байао» постає масштабною, віртуозною концертною п'єсою, у якій чистота класичного звуку поєднується з потужною експресією та шквалом пасажів, що стрімко проносяться між остинатними педалями. Точками їхньої вихідної звуковисотної фіксації слугують  $C^{mixolyd}$  і  $B^{mixolyd}$ , причому до кожної з опор прив'язані міксолідійські модальні ознаки, але для контрасту домішані риси фрігійського мінору. Така гра мажоро-мінорними відтінками тональностей і низкою дисонуючих акордів підкреслює внутрішній зв'язок з мікстовими явищами в романтичній європейській гармонії і в джазі (приклад 5). Ритміка організована відповідно до традиційних малюнків байао. Під впливом ритму накопичуються сили первісної вибухової енергії, експресія зростає, а в «серцевині» композиції відкривається атмосфера м'якої лірики та умиротворюючого сонячного світла<sup>3</sup>.

Приклад 5  
Егберту Жисмонті. "Baía Malandro" (т. 5–12)

Відлуння байао відчутні у творчості європейських композиторів. Вони завжди естетично мотивовані зверненням до пам'яті про країну, її барвисті пейзажі, екзотичні звичаї, різнокольорові костюми, запальні танці, яскраві карнавали. Іноді джерелом натхнення є творчі зустрічі з людьми, знайомство з культурою, бажанням наслідування або посвячення.

У музиці французького гітариста і композитора Роланда Дьенса (Roland Dyens, 1955–2016), уродженця Тунісу, відомого пристрасстю до магрибських, латиноамериканських, особливо бразильських музичних етносів, є чимало сторінок бразильської

<sup>1</sup> Посилання на авторське виконання фортепіанної версії "Baía Malandro": [https://www.youtube.com/watch?v=oSxAiguY4n0&ab\\_channel=EgbertoGismonti-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=oSxAiguY4n0&ab_channel=EgbertoGismonti-Topic)

<sup>2</sup> Посилання на виконання твору в редакції братів Ассад: [https://www.youtube.com/watch?v=xO1OIFSWRC4&ab\\_channel=alfeuRIO](https://www.youtube.com/watch?v=xO1OIFSWRC4&ab_channel=alfeuRIO)

<sup>3</sup> У репертуарі німецької класичної гітаристки Нори Бушманн (Nora Buschmann) зустрічаємо п'єсу "Baiao" із сюїти "Пейзажі" ("Paisajes") аргентинського композитора Карлоса Агірре (Carlos Aguirre, нар. 1965). Порівняння музичної поезики змушує згадати вплив Егберту Жисмонті. Посилання на запис: [https://www.youtube.com/watch?v=M8iPBL108QE&t=1s&ab\\_channel=SiccasGuitars](https://www.youtube.com/watch?v=M8iPBL108QE&t=1s&ab_channel=SiccasGuitars)



музики, які стали «точною звуковою емблемою, вийнятою із історичного контексту» [Іванніков, 2018, с. 221]. Композитор заявляв, що почував себе французом з бразильською душею і підтвердив свої відчуття в музиці сюїти «Пам'яті Вілла-Лобоса» (1987), циклу «Три саудади» (1980), дуету «Північна сторона: хвала дуету Ассад» (1994), квартету «Бразильці» (2004). У виконанні саудадів він у крайніх розділах артикулював специфіку ритмів і ладів байао, які відтінялися сумною мелодією плачу: «Це, безсумнівно, його туга, ностальгія за Бразилією з її ландшафтами, багатою музичною культурою та людьми, які змусили Дьенса почуватися серед них як удома» [Іванніков, 2018, с. 228]. На закінчення французького екскурсу північно-східними провінціями — «колиски» титульних бразильських жанрів — нагадаємо про запальний драйв “Baía de Paris” Матіаса Дюплессі (Mathias Duplessy, 1972), виконаного автором у супроводі гітариста Жеремі Жува (Jérémy Jouve, 1979) та франко-індійського перкусіоніста Прабху Едуарда (Prabhu Edouard, 1969)<sup>1</sup>.

У грі багато залежить від того, наскільки інтерпретатор гітарної музики поінформований про її історичне та етнічне коріння, побутове призначення. Не зайвим буває знайомство з новими феноменами стильового втілення «пам'яті жанру», що базується на «мові» бразильської культури, її ритмах, акцентах, мотивах та мелосі. Тоді перенесення жанру з давньої поезики до академічної художньої концертної площини буде органічним, вражаючим, захоплюючим. Чистий, класичний, ідеально спроектований звук інструмента в руках академічного артиста «договорює» традицію. Звуковий код історичного минулого розкриє у новій оповіді про жанр несподівані повороти його долі. Разом з ними в один ряд стануть асоціації з країнами, картинами та подіями, що збереглися в пам'яті.

У будь-якого простору, території, локації, природного пейзажу багато голосів, що утворюють непідробну, унікальну «музику землі». Іноді ми ніби піднімаємося і літаємо завдяки власній уяві, разом зі звуком, розлитим у повітрі — і це одна з чудових можливостей побачити світ згори, відчутти неймовірну його красу, гомін океанів, шепіт вітру, гуркіт вулканів, спів птахів, прислухатися до навколишнього ландшафту. І раптово спіймати його відлуння в музиці — з давніх-давен до сьогодні. У гітарному тембрі, що лунає як голос бразильської душі.

**Висновки.** Бразильський байао як один із провідних жанрів музичної культури країни, розвинутий спочатку у північно-східних її регіонах — Баїї та Пернамбуку, протягом останнього сторіччя набув статусу емблеми місцевої побутової та концертної творчості. Спираючись на ритуально-церемоніальні стародавні традиції, закарбовані у громадських танцювальних процесіях сьогодні, байао є уособленням певного музичного архетипу. Він складається з впізнаваних тембрових ознак бразильського звукового сонотипу (індіанські флейти, ангольські ударні, бразильські гітари) і зберігається в сольному гітарному виконавстві завдяки прийомам звуконаслідування. Характер бразильських тембрів віддзеркалює звукові ландшафти сільської та міської глибинки північно-східних регіонів. Розвитку етнічного коріння жанру в умовах нових композиторських втілень сприяла музична естетика руху Movimento Armorial, маніфестом якої було відображення місцевих національних традицій у поєднанні з мовними ресурсами барокового музичного «словника» європейського (іберійського) походження, змішування старовинних модальних елементів і технік письма, а також залучення елементів сучасної академічної та джазової культур. Ре-

<sup>1</sup> Посилання на виконання «Паризького байао» М. Дюплессі у складі тріо: [https://www.youtube.com/watch?v=L7z1ZB\\_h-Aw&ab\\_channel=MATHIASDUPLESSY](https://www.youtube.com/watch?v=L7z1ZB_h-Aw&ab_channel=MATHIASDUPLESSY)

зультатом означених процесів є широка стильова амплітуда художніх втілень жанру в гітарній творчості латиноамериканських та європейських композиторів — А. Мадурейри, П. Беллінаті, Е. Жисмонті, К. Агірре, Р. Дьенса, М. Дюплессі та ін. У всіх проаналізованих творах чітко визначається ритм байао (загострений синкопований бінарний пульс) та лад байао (лідійсько-міксолідійський з іншими мікстовими варіантами ладоутворення). Швидкі темпи породжують потужну енергію дзвінкої, моторно-танцювальної хвилі, яка своїм суто бразильським колоритом відтворює звукові ландшафти величезного «музичного материка».

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Боголюбова І. В. Урбаністична культурологія: почути образ міста. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. статей*. Київ, 2019. Вип. 35. С. 83–89.
2. Гордієнко М. С. Звуковий ландшафт: вербальні та аудіальні проєкції : дипл. робота / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. 50 с. (рукопис).
3. Гримич М. Життя під піньорами: культурний ландшафт українських поселень в Бразилії. Київ: Дуліби, 2016. 704 с.
4. Василенко О. В., Добжанская О. Э., Дьяконова В. Е. *Звучащие ландшафты Арктики*. Новосибирск: Наука, 2019. 172 с.
5. Іванніков Т. П. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості : монографія. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д. Г., 2018. 392 с.
6. Рябуха Н. О. Звуковий образ світу: онто-сонологічне дослідження фортепіанного мистецтва ХХ — початку ХХІ ст. : монографія / Харк. держ. акад. культури. Харків: вид-во Бровін О. В., 2016. 336 с.
7. Andrade F. A percepção de música brasileira de Antonio Madureira: música e modernismo. *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*. Paris, 2022. № 22. P. 9–24. URL: <https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2023/05/Iberic@l-no22-automne-2022-extraire-02.pdf> (accessed: 17.02.2024).
8. Bartoloni, Giacomo. *Violão: O instrumento da alma brasileira*. Curitiba: Prismas, 2015. 1a. Ed. 188 p.
9. Bolis, Stephen Coffey. Asas do baião de Antonio Madureira: um baião com influências da escrita violinística de Heitor Villa-Lobos. In: *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos, São Paulo*. IV Simpósio Villa-Lobos, São Paulo, 2018. P. 69–83.
10. Buggiey S. An Approach to Aboriginal Cultural Landscapes. Ottawa, 1999. 59 p. URL: [https://publications.gc.ca/collections/collection\\_2016/aanc-inac/R62-467-1999-eng.pdf](https://publications.gc.ca/collections/collection_2016/aanc-inac/R62-467-1999-eng.pdf) (accessed: 19.01.2024).
11. Guestrin N. La Guitarra en la Música Sudamericana. 2011. 109 p. URL: <https://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/11/19627529-La-Guitarra-en-la-Musica-Sudamericana1.pdf> (accessed: 17.01.2024).
12. Castellon M. E. T. Psicoses Interpretativas: Por novas (des)construções e performances do repertório brasileiro para violão : *Tese apresentada ao curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música / Universidade federal de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 2022. 127 p. URL: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/55577> (accessed: 21.01.2024).
13. Krupnik I. et al. Northern ethnographic landscapes: perspectives from circumpolar nations / I. Krupnik, R. Mason, T.W.Horton (ed.); Published by the Arctic Studies Center, National Museum of Natural History, Smithsonian Institution. Washington, D.C., 2004. 436 p.

14. Mendes E. A Lavagem das escadarias do Nosso Senhor do Bonfim da Bahia : identidade e memória no final dos oitocentos. *Simpósio nacional de história*. São Paulo, 2007. URL : <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf/st1/Mendes,%20Erika%20do%20Nascimento%20Pinheiro.pdf> (accessed: 15.02.2024).
15. Schafer R. Murray. *The Tuning of the World*. New York : Alfred Knopf, 1977. 301 p.
16. Schafer, R. Murray. *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994. 308 p.
17. Suassuna, A. *O Movimento Armorial*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1974. 112 p.
18. Ventura, L. C. *Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial: Dissertação (Mestrado em História) / Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007. 200 p.*
19. Zanon, F. *Programa Violão: Marco Pereira*. 2006. URL: <http://vcfz.blogspot.com.br/2007/04/66-marco-pereira.html> (accessed: 21.01.2024).

### REFERENCES

1. Boholiubova, I. V. (2019). Urbanistychna kulturolohiia: pochuty obraz mista [Urban cultural studies: to hear the image of the city]. In: *Mystetstvoznavchi zapysky [Art history notes]*. Kyiv. Issue 35, pp. 83–89 [in Ukrainian].
2. Hordiienko, M. S. (2022). *Zvukovi landshaft: verbalni ta audialni proiektivni [The soundscape: verbal and auditory projections] : bachelor's thesis (manuscript)*. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. 50 p. [in Ukrainian].
3. Hrymych, M. (2016). *Zhyttia pid pinoramy: kulturnyi landshaft ukrainskykh poselen v Brazylii [Life under the pinors: the cultural landscape of Ukrainian settlements in Brazil]*. Kyiv: Duliby. 704 p. [in Ukrainian].
4. Vasylenko O. V., Dobzhanskaia O. Э., Diakonova V. E. (2019). *Zvuchashchie landshafty Arktiki [Sounding landscapes of the Arctic]*. Novosibirsk: Nauka, 172 p. [in Russian].
5. Ivannikov, T. P. (2018). *Hitarne mystetstvo XX stolittia yak fenomen tvorchosti [Guitar art of the 20th century as a phenomenon of creativity] : monograph*. Vydavets PP Zvoleiko D. H. Kamianets-Podilskyi, 392 p. [in Ukrainian].
6. Riabukha, N. O. (2016). *Zvukovi obraz svitu: onto-sonolohichne doslidzhennia fortepiannoho mystetstva XX — pochatku XXI st. [Sound image of the world: an onto-sonological study of piano art of the 20th and early 21st centuries] : monograph*. Vyd-vo Brovin O. V., Kharkiv, 336 p. [in Ukrainian].
7. Andrade, F. (2022). A percepção de música brasileira de Antonio Madureira: música e modernismo. *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*. Paris. № 22. P. 9–24. Available at: <https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2023/05/Iberic@l-no22-automne-2022-extrait-02.pdf> (accessed: 17.02.2024) [in Portuguese].
8. Bartoloni, G. (2015). *Violão: O instrumento da alma brasileira*. Curitiba: Prismas, 2015. 1a. Ed. 188 p. [in Portuguese].
9. Bolis, S. (2018). *Asas do baião de Antonio Madureira: um baião com influências da escrita violinística de Heitor Villa-Lobos*. In: *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos, São Paulo. IV Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo, pp. 69–83. [in Portuguese].
10. Buggy, S. (1999). *An Approach to Aboriginal Cultural Landscapes*. Ottawa. 59 p. Available at: [https://publications.gc.ca/collections/collection\\_2016/aanc-inac/R62-467-1999-eng.pdf](https://publications.gc.ca/collections/collection_2016/aanc-inac/R62-467-1999-eng.pdf) (accessed: 19.01.2024) [in English].

11. Guestrin, N. (2011). *La Guitarra en la Música Sudamericana*. 2011. Available at: <https://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/11/19627529-La-Guitarra-en-la-Musica-Sudamericana1.pdf> (accessed: 17.01.2024) [in Spanish].
12. Castellon, M. (2022). *Psicoses Interpretativas: Por novas (des)construções e performances do repertório brasileiro para violão. Tese apresentada ao curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música / Universidade federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 127 p.* Available at: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/55577> (accessed: 21.01.2024) [in Portuguese].
13. Krupnik I. et al. (2004). *Northern ethnographic landscapes: perspectives from circum-polar nations / I. Krupnik, R. Mason, T.W.Horton (ed.); Published by the Arctic Studies Center, National Museum of Natural History, Smithsonian Institution. Washington, D.C. 436 p.* [in English].
14. Mendes, E. A (2007). *Lavagem das escadarias do Nosso Senhor do Bonfim da Bahia : identidade e memória no final dos oitocentos.* In: *Simpósio nacional de história.* São Paulo, 2007. URL <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf/st1/Mendes,%20Erika%20do%20Nascimento%20Pinheiro.pdf> (accessed: 15.02.2024) [in Portuguese].
15. Schafer, R. M. (1977). *The Tuning of the World.* New York : Alfred Knopf. 301 p. [in English].
16. Schafer, R. M. (1994). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World.* Rochester, Vermont: Destiny Books. 308 p. [in English].
17. Suassuna, A. O. (1974). *Movimento Armorial.* Recife: Ed. Universitária da UFPE. 112 p. [in Portuguese].
18. Ventura, L. C. *Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial: Dissertação (Mestrado em História) / Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007. 200 p.* [in Portuguese].
19. Zanon, F. (2006). *Programa Violão: Marco Pereira.* Available at: <http://vcfz.blogspot.com.br/2007/04/66-marco-pereira.html> (accessed: 21.01.2024) [in Portuguese].

## **TETIANA FILATOVA**

**Filatova, Tetiana** — Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of Music Theory at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>

[filatova.tanya@gmail.com](mailto:filatova.tanya@gmail.com)

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301127

## **BAIAO AS A COMPONENT OF SOUNDSCAPES OF BRAZIL: GUITAR RECONSTRUCTIONS OF THE GENRE**

**The relevance of the article.** The coverage of the pages of the guitar work of Brazilian composers seems to be relevant for the search for new horizons of the modern repertoire of South American music in the context of actualize genre and style projections of soundscapes of this big country and regional music traditions.

**Main objective** of the study is to reveal in guitar music the rhythmic and intonation-melodic archetypes of baião as the titular genre and an important component of the Brazilian soundscape.

---

The novelty of the article lies in the introduction into the Ukrainian musicological circulation the analysis of Latin American guitar works, which represent the specifics of this genre phenomenon.

**The methodology** includes interdisciplinary approaches and methods of cultural, musicological, historical, comparative, systemic, structural and functional analysis to determine the genre and style elements of folk music, its reflection in culture and academic guitar works.

**Results and conclusions.** Brazilian baião, as one of the leading genres of the country's musical culture, was first developed in its southeastern regions - Bahia and Pernambuco. During the last century, it acquired the status of an emblem of local domestic and concert creativity. Based on ritualistic and ceremonial ancient traditions, imprinted in the public dance processions of today, baião is the personification of a certain musical archetype. It consists of recognizable timbral features of the Brazilian sound sonotype (Indian flutes, Angolan drums, Brazilian guitars) and is preserved in a solo guitar performance thanks to the techniques of sound imitation. The character of Brazilian timbres reflects the soundscapes of the rural and urban hinterland of the southeastern regions. The development of the genre's ethnic roots in the conditions of new composer incarnations was facilitated by the musical aesthetics of the Movimento Armorial. Its manifesto was: the reflection of local national traditions in combination with the language resources of the baroque musical "dictionary" of European (Iberian) origin, the mixing of ancient modal elements and composer's techniques, as well as the involvement of elements of modern academic and jazz cultures. The result of these processes is a wide stylistic amplitude of artistic embodiments of the genre in the guitar work of Latin American and European composers — A. Madureira, P. Bellinati, E. Gismonti, C. Aguirre, R. Dyens, M. Duplessy and others. The baião rhythm (a sharp syncopated binary pulse) and the baião mode (Lydian-mixolydian with other mixed variations of mode formation) are clearly defined in all analyzed works. Fast tempos generate powerful energy of a sonorous, motor-dance wave, which reproduces the soundscapes of the huge "musical continent" with its purely Brazilian flavor.

**Keywords:** Brazilian guitar music, soundscapes, academic school of performance, genre traditions, Movimento Armorial aesthetics, baião genre, rhythmic archetype and mode of baião.

УДК 785.11:78.091(44)Колонн](045)  
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301126

## SYLVIE DOUCHE

**Sylvie Douche** — Professor of Musicology at Sorbonne University (Paris, France).  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0521-3286>  
[Sylvie.Douche@sorbonne-universite.fr](mailto:Sylvie.Douche@sorbonne-universite.fr)  
© Douche, Sylvie, 2024

### 1873–2023: 150 YEARS OF COLONNE CONCERTS

In the early decades of the 19th century, France created many Musical Societies with a dual objective: to offer (symphonic) music to the widest possible audience, and to perform a repertoire combining new works and masterpieces of the past. The *Association artistique des Concerts Colonne* is one such Society. Founded in 1873 by Édouard Colonne (1838–1910), the group took over from the short-lived *Concert national* invented by Georges Hartmann (1843–1900), while maintaining Sunday concerts in the Théâtre du Châtelet. Colonne quickly found itself in competition with the *Concerts Lamoureux*, making artistic choices that set it apart.

Thanks to the posters and programs deposited in various repositories, we thought it would be interesting to take a sampling of these rich holdings to illustrate a history of the Ensemble that answers the following questions: what was its overall operation? How were programs and Hall Programs drawn up (e.g. by Charles Koechlin), and who were the musicians? In so doing, we will have sketched a (non-exhaustive) portrait of the *Concerts Colonne*, which will be blowing out its 150 candles in 2023. One of the longest-running concert series that brought together outstanding performers, composers, and a wide range of listeners was the Colonne Concerts series. Their leader, Édouard Colonne, has been organizing remarkable musical events that have opened up to the Parisian public both classical works by Beethoven, Mozart, Weber, and Schumann and works by contemporary composers, including Fauré, Debussy, d'Indy, Ravel, Charpentier, Widor, Chabrier, and Dukas.

**Keywords:** Colonne, "Colonne's Concerts", the Châtelet Theater, French music, Parisian concert series, Conductors.

**Introduction.** Persuaded of the social role of music, the publisher Georges Hartmann launched the *Concert National* in the spring of 1873. His aim was very clear: he wanted to organize «a series of concerts to be held each Sunday at the Théâtre de l'Odéon. The aim of these concerts (with orchestra) was to popularize classical masterpieces and the best modern productions among a public that was not naturally inclined towards intelligent entertainment<sup>1</sup>» (*sic*). From the very first concert, held on 02 in March 1873, the par-

---

<sup>1</sup> A.l.s by Hartmann on « Maison anglaise » (Friday) letterhead to the music critic and collector Adolphe Jullien (1845–1932), asking him to insert an advertisement in his Journal. Archives of the A. Jullien collection bequeathed to the Bibliothèque Historique de la Ville de Paris [8-TMS-05539, digitized since 2009 and now available online. The vast collection of programs and posters gathered by Jullien (totaling 18 volumes, 1864–1926) was preceded by that of Elwart (1808–1877) for the years 1828–1863.

ticipation of Camille Saint-Saëns and Pauline Viardot was required<sup>1</sup>. The programs were mixing French and German works from the present and the recent past. However, this musical venture collapsed before the end of the first season. Hartmann abandoned his promising project after placing Édouard Colonne at the head of the *Concert national*, the latter having been noticed as a first violinist of the Paris Opera orchestra (from 1858 to 1867). Despite a real competition with the *Concerts Pasdeloup*, Édouard Colonne took over the Orchestra and moved it to the Théâtre du Châtelet<sup>2</sup> for a new concert series which consisted of 24 events held on Sundays (in 1873–1874). His strong personality enabled him to considerably raise the orchestra's artistic level; this is the reason why he was nicknamed the «d'Artagnan of the orchestra». It was all the more important that, eight years later (in 1881), a new competitor arrived on the market of symphony concerts societies: Charles Lamoureux, with whom Édouard Colonne had earlier tried a similar venture for chamber music, a repertoire he would remain fond of<sup>3</sup>. And for decades, these two musical societies have been concurrently offering a rich Sunday program to the Parisian public. In order to highlight their main characteristics, I am going to leaf through a few programs and posters, but first, it is worth recalling who Colonne was.

## Research Results.

### WHO WAS ÉDOUARD COLONNE?

Born in Bordeaux in 1838, he arrived in Paris at the age of 17 and immediately joined the orchestra of the Théâtre Lyrique. Two years later, he was a pupil at the Paris Conservatoire, where he won a prize in harmony and then in violin (in 1863). He first married the sister of the singer Célestine Galli-Marié and he was 35 when he founded the *Association artistique des Concerts Colonne*, which kept the name *Concert national* before becoming *Concerts du Châtelet* (from 1874 to 1892). Indeed, it was important to choose the right venue for Sunday concerts in order to retain the audience, particularly through subscriptions. Colonne's first choice was a concert venue inaugurated in 1862, the twin building of the current Théâtre de la Ville (formerly the Théâtre Lyrique), both having been built on the Place du Châtelet and designed by the architect Gabriel Davioud. This is why Colonne's symphony association took the name *Concerts du Châtelet*, after he succeeded Hartmann.

However, World Wars I and II provided opportunities for reconciliation between rivals, particularly between the orchestras Lamoureux and Colonne, which joined forces (between 1914 and 1919) under the dual direction of Camille Chevillard (Orchestre Lamoureux) and Gabriel Pierné, who was Colonne's assistant after he became his successor (since 1910). The former conducted the concert held on 21 November 1915, which was entirely devoted to French music. A hint of sadness is noticeable as well as his willingness to honour the bravery of soldiers at war.

<sup>1</sup> Indeed, it was precised: « Concerto in g minor performed by the author [Saint-Saëns] » (three movements) and « *Le Roi des Aulnes*, ballad by Schubert, sung by Pauline Viardot with the pianist Saint-Saëns ».

<sup>2</sup> Hartmann was assisted by Duquesnel, the director of the Théâtre de l'Odéon, where the *Concert national* was hosted.

<sup>3</sup> From October 1897 onwards, Colonne also organized series of chamber music concerts, which were held at the Théâtre du Châtelet on weekdays (Thursdays).

The concerts were often featuring an unchanging program: a first part intended for classical symphonic works (Romantic or neo-classical) and a second part for «works arranged following sources of inspiration». This was how these concerts were announced, such as the one held on 09 January 1916, which put forward an «Oriental» theme made up of works by Saint-Saëns, Balakirev and Borodin<sup>1</sup>. A few years later, an «Exoticism» theme underpinned the concert on November 20, 1920, while on February 19, 1921 and November 26, 1922, «Russian Folklore» was celebrated: the programs featured S. Liapounov's *Rapsodie on Ukrainian themes* (for piano and orchestra) in the first performance; this composer was judged to be «one of the best continuators of the trend and music of the Five» (Koechlin, program note). The Ukrainian Chapel Choir (conducted by Kochitz and Kiritchenko) will also perform choral works.

During World War II, the *Association artistique des Concerts Colonne* changed its name again. After briefly taking back the name *Concerts Colonne-Lamoureux*, each orchestra regained independence: the *Concerts Colonne* became the *Concerts Pierné* (in 1940) because of Édouard Colonne's Jewish origins (his real name was Judas Colonna); after the Liberation of Paris (in 1944), the *Concerts Pierné* becomes again the *Concerts Colonne* orchestra.

## FUNCTIONING

The annual 24 concerts were covering the period from October to April (for the last concert of the season). In 1920-1921, Sunday concerts (2.30pm) were more expensive than Saturday concerts (4.45pm). But the Saturday morning's general rehearsal (9 am) was open to the public with a subscription card (sold for 200 francs) and seats could be bought in advance at a fairly wide range of prices (from the stalls to the balcony). In addition, a growing number of honorary members had a card allowing them to attend the final rehearsal. The alphabetical list from 1877 shows that the male census was distinguished from the female... As for the poster announcing the re-run of the season (in autumn), it provides, except the unit price, the list of Parisian venues where concert tickets were available.

As far as programming was concerned, the challenge was to stand out from the rival Padeloup and Lamoureux companies. The *Concerts Colonne* were therefore keen to defend contemporary composers, while leaving a place for composers, «common» to all three groups, such as Beethoven — as it still occurred in 1921 — or such as living composers to whom they wish to dedicate a Festival-tribute<sup>2</sup>. However, until 1880, Colonne did not play Wagner (unlike Padeloup). He chose Berlioz as the star composer of his programs and it was he, who, in November 1875, helped an amazed 20-years-old Ernest Chausson to discover *Romeo and Juliet*. On the other hand, throughout his life, the composer Albéric Magnard would reproach Colonne for being more interested in Beethoven, Berlioz and

---

<sup>1</sup> The program was as follows: Saint-Saëns' *5th Piano Concerto*, Balakirev's *Thamar* and *Georgian Song*, and Borodin's *Prince Igor* (« Polovstian March »), conducted by Camille Chevillard. See the press release (January 1916) in *Recueil Programmes des Concerts Colonne 1915–1926*, folio 27 [8-TMS-05545 (1)].

<sup>2</sup> For example, the *Berlioz Festival* in December 1881, the *Auber Centenary* on January 29, 1882, or, in 1921, the tribute to André Gedalge (1856–1926). Pierné asked Koechlin to include « our dear Gédalge » in his next concert hall program, as a reminder that « he was the teacher of today's most famous composers » and that he was a « great artist » and a « good man » (a.l.s February 7, 1924, on *Association artistique des Concerts Colonne* letterhead).



Franck than in contemporary composers<sup>1</sup>. However, following his desire to promote French musicians, Colonne conducted Lalo, Dubois, Massenet, Godard and above all, Franck. In 1873, the *Concert National* premiered Franck's *Rédemption* and Saint-Saëns's *Psaume 18* at a spiritual concert during Holy Week. A few months later, the printed program of 23 November 1873 was coupling Massenet along with Beethoven and Mendelssohn, while featuring the classical composer Cherubini and even the baroque Händel. In fact, Händel reappeared a few months later, again with Mendelssohn, alongside Liszt's *Mazeppa*, Haydn and the Premiere of Théodore Dubois's *Suite d'orchestre*. It should also be noted that the audience was provided with a free program explaining each work of the concerts<sup>2</sup>.

## HALL PROGRAMS

This type of document has been indispensable since the end of the 19th century, supporting the expansion of democratizing concerts. They bear witness to didactic intentions, and the fact that they are often written by composers makes them an invaluable medium, thanks to their contextualizing and analytical qualities, which are accessible to all. For the *Concerts Colonne*, let's take the example of the notices written by composer Charles Koechlin (1867–1950) between 1919 and 1924. The Koechlin archive<sup>3</sup> contains a number of very interesting letters, enabling us to reconstruct the author's approach to writing notices; for example, when the scores were sent out, C. Koechlin was able to read them shortly before the concert date<sup>4</sup>. Very often, however, the composers themselves prepare short notes intended to enlighten Koechlin on their original intentions<sup>5</sup>, sometimes leaving him free to adapt them as he sees fit<sup>6</sup>. Composers like to talk about the genesis of their programmed work, or the reasons for Pierné's acceptance<sup>7</sup>, not without imposing their *desiderata* on Koechlin. Darius Milhaud, for example, told Koechlin that Pierné did not «play the small *Nocturne* because [he] finds it *too pretty* in the dreadful sense of the word [...]», adding: « I take the liberty of pointing out to you that I don't like it much when [musical] themes are reproduced on programs»<sup>8</sup>. Interpreter Henriette Renié was equally demanding:

<sup>1</sup> Claire Vlach (ed.), *Albéric Magnard. Correspondance (1888–1914)*, Paris, SFM, 1997, p.14. Note, however, the presence in the programs of little-known English composers along with minor French composers such as Paul Pierné (1874–1952), who had the privilege of being Gabriel Pierné's grand-cousin, the conductor of the Ensemble from 1910... See his symphonic poem entitled *De l'ombre à la lumière*, premiered at Colonne's on 24 November 1912.

<sup>2</sup> Each program listed the season's concert dates and the orchestra's line-up (by section).

<sup>3</sup> Bibliothèque La Grange Fleuret (Paris), *Écrits de Koechlin* [B. 435 and [B. 436.

<sup>4</sup> For example, Édouard Flament (1880–1958) sent Charles Koechlin (January 29, 1921) fragments of his symphonic entr'acte, *Rosiane*, to be performed on February 6, 1921 (concert conducted by G. Pierné).

<sup>5</sup> On March 3, 1921, Armand Abita (18..–1945) sends an explanatory note for his «Arabesques» (*Tableaux tunisiens*, symphonic suite in three parts), to be performed at the concert on March 19, 1921.

<sup>6</sup> See Robert Goupil (1896–1938), who wrote to Koechlin: «Perhaps you'll find a few changes to be made in the phrasing» (a.l. s. February 22, 1921), in reference to his *Symphonic Prelude* scheduled for March 5, 1921.

<sup>7</sup> Cf. a.l.s of November 8, 1922 from Alexandre Georges (1850–1938) telling that *Sapho* (in one act) by Armand Silvestre had been performed at the Comédie-Française in 1893, but that the poet did not ask him for music until 1898-1899. The composer set it in music some twenty years later. Then came the war. It was only afterwards that the work was published and found favour with Gabriel Pierné.

<sup>8</sup> A.l.s [October 1920] about his second *Suite symphonique*, heard on October 24, 1920.

*If there are notices on the program, would you please point out that these Danses written for chromatic harp were – not transcribed! – but annotated and fingered for the pedal harp by your servant, who gave the first performance on the said harp on February 1, 1910, at the Salle Érard<sup>1</sup>.*

Indeed, Koechlin wrote a short introductory paragraph presenting the characteristics of the chromatic harp to the public, before inserting the indications requested by H. Renié. In some cases, performers do not approach the editor of the notices directly, but pass on their requirements via the conductor (Pierné) and other mediators. Such is the case with Ricardo Viñes, the famous pianist at the service of modern music:

*Ricardo Viñes rightly insists [...] that you be so kind as to put in the note that this piece [Manuel de Falla's *Nocturnes dans les jardins de l'Espagne*] is dedicated to him by the author. He is right<sup>2</sup>.*

Charles Koechlin kept his sketches of the notices for the 173 works performed during the 42 concerts of the 1919–1920 season (series A and B), providing the material for an interesting genetic study of a didactic activity often overlooked by today's musicology.

About programming, it is interesting to note that the *Concerts Colonne* were part of the re-discovery of the Baroque repertoire, which was still little appreciated by the general public at the end of the nineteenth century (although it was well known). Reporting the Colonne concert of 19 October 1890, the composer Joseph-Guy Ropartz (1864–1955) expressed his delight after the success of the concert:

*M. Éd[ouard] Colonne has included the Aria from Bach's Suite in D in the program of his first concert. The performance was excellent and, as it should be expected, the audience seemed to appreciate the beauties of this admirable score. Bach, moreover, ceased to be the pet peeve of this right-thinking audience. He is no longer regarded as a scholar, algebraist, dry and cold composer. People recognize his inspiration and emotion, and think his work is infused with incomparable serenity. People no longer find him boring. Bach is really going to be well known<sup>3</sup>.*

Before that, it is worth noting that Colonne was chosen to conduct the concert series given during the Paris Universal Exhibition of 1878, making Jules Pasdeloup furiously jealous! Similarly, it was the Colonne orchestra that gave the first French performance of Dvořák's 9<sup>th</sup> *Symphony*. In addition to works by Fauré, Debussy, d'Indy, Ravel, Charpentier, Widor, Chabrier and Dukas, Colonne performed the complete version of Schumann's *Manfred* for the first time (on 6 January 1884). He conducted this work thirteen times<sup>4</sup>, as on 10 and 17 November 1912 (featuring Franck once again, as well as Weber and Dubois).

---

<sup>1</sup> It is the author who underlines. A.l. s [November 1921] for Debussy's *Deux Danses* («Danse sacrée» and «Danse profane») scheduled for November 12, 1921.

<sup>2</sup> It is the author who underlines. A.l.s from Enrique Fernández Arbós [?] to Koechlin, dated January 14, 1923 (on Hôtel de l'Espérance letterhead, Paris VI<sup>e</sup>).

<sup>3</sup> Joseph-Guy Ropartz, «Notes parisiennes», *Angers-artiste*, October 25th, 1890.

<sup>4</sup> According to Georges Chauvin, «Édouard Colonne et l'Association artistique», *Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde*, t. 32, 1986, p. 89.

Willy gave his report on the performances of Schumann's *Manfred* at Colonne's, which took place in a climate of general hilarity, the lyrics being sung in French<sup>1</sup>; which proves that the audience was allowed to express loud reactions, whereas the atmosphere was much quiet at the *Concerts Lamoureux* where no disruptive element was tolerated<sup>2</sup>. The acerbic critic reported:

*A minor incident occurred during the first part [of Manfred]. M. Manfred-Sully called an eagle (all tastes are possible in nature) screaming, like an oddball: «Arrrriveu.... aiaigggleu... arrrriveu! [Cooome... Eaeagle... Coome!]». A frenzied scream! Then, shaking his head in pain, the tragedian added: «He can't hear me...». — Then an attendee thought aloud: «Well, old chap, he really must be deaf!»<sup>3</sup>.*

Indeed, on such occasions — like in *Manfred*, which required narrators — the conductor never forgot to hire the best members of the Comédie-Française, such as Mounet-Sully (1841–1916) and Renée du Minil (1868–1941). In addition, he hired a full choir which, when added to the orchestra, reached a total number of 250 performers. This type of enlarged formation was also required for the Beethoven Festivals<sup>4</sup> — held on 01 December in 1912 as well as in 14 April 1922: 250 players performed the 9<sup>th</sup> *Symphony*, again in a French version of Schiller's ode made by the musicographer Amédée Boutarel (1855–1924).

## PERFORMERS & GUEST CONDUCTORS

Let's take a brief look at some of the programs which were featuring celebrated artists invited by Édouard Colonne: Jeanne Campredon (from the Opéra) and the famous mezzo Claire Croiza were the performers on 01 December 1912. Other female singers included Mrs. Mellot-Joubert and Povla Frisch, Rose Caron and Felia Litvine, to name but a few. Shortly before (on 17 November 1912), pianist Blanche Selva, a servant of young French music, or harpist-composer Henriette Renié (see *supra*), were sometimes associated with the famous Alfred Cortot (cf. on 9 November 1913); the latter also appeared in a trio with Jacques Thibaud and Pablo Casals; not to mention other performer-composers such as Marie Jaëll, Camille Saint-Saëns, Théodore Ritter, Ignaz Paderewski, Georges Enesco, Ferruccio Busoni and virtuosos Fritz Kreisler, Eugen

<sup>1</sup> Translation/adaptation by Émile Moreau (1852–1922), playwright and librettist.

<sup>2</sup> The programs and posters of the *Concerts Colonne*, however, bear the following note: «Please do not enter or leave during the musical performances», which can also be found on the programs of the *Société des Concerts*, for example.

<sup>3</sup> Willy [Henry Gauthier-Villars], *Accords perdus par l'ouvreuse du Cirque d'été*, Paris, H. Simonis Empis, 1898, p. 104 (date: 15 February 1897). *Manfred* had already been performed several times: the program of November 16, 1879 even specifies «re-requested»!

<sup>4</sup> However, Romain Rolland seemed disappointed by Colonne's performances of Beethoven, for example, at the concert held on 18 October 1903, with regard to the 9<sup>th</sup> *Symphony*: «Above all, I reproach the performance for lacking rhythm and unity, for being too fragmented [...] the end suffers from the limited capacities of the choral masses. There are 80 or 100 choristers, singing like 4 (actually 4 choristers who wouldn't sing well). [...] I have already commented on Monsieur Boutarel's translation of Schiller's ode. It has no accuracy and the French text doesn't sound good» («Concerts Colonne», *La Revue musicale*, no. 15, November 1, 1903, p. 609).

d'Albert, Marguerite Long and Louis Diémer from the Paris Conservatoire, Hans von Bülow or Eugène Ysaye, etc.

However, several of these illustrious performers were also conductors. This explains why Édouard Colonne started to entrust his orchestra to other conductors (in addition to Pierné and Chevillard), such as Gounod, Massenet and d'Indy, for example, while launching the custom of inviting guest conductors. One of the first conductors was Tchaikovsky in 1891, followed by Felix Mottl (1894), Winogradski for a Russian music concert (1896), Richard Strauss who conducted on three occasions (1897–1906–1908) — notably his *Till Eulenspiegel* — or Siegfried Wagner (1900). This tradition has continued over time, with relatively recent guest conductors such as Kent Nagano, Mauricio Kagel, Armin Jordan, etc.

## ORGANISATION & NEWS

Evolving within an associative framework, the *Concerts Colonne* quickly provided assistance to other concert societies (such as the *Société Nationale de Musique*). Outside the Paris musical season, the orchestra toured in other French cities (Bordeaux, Lille, Marseille, Orange, etc.) and also abroad, notably in Russia on several occasions (from 1890 to 1907). It also appeared in Italy, Spain, Belgium, Switzerland, London and Prague. A more recent innovation was the addition of «educational concerts» to the Sunday concerts, which aimed at making children discover works from the great repertoire with explanations provided to them<sup>1</sup>.

Another initiative in the administrative organization was the separation between music management and musical activities, so that in Colonne's absence, Pierné took the baton (from 1904) as well as other guest conductors. This model was not perpetuated, since Pierné, Paul Paray (from 1932), Charles Münch (between 1956 and 1958) and Pierre Dervaux (until 1992) were fulfilling both activities<sup>2</sup>. But with the arrival of Marcel Landowski, and then Armin Jordan, music management and artistic direction were again separated.

The Colonne orchestra currently gathers approximately one hundred professional musicians paid by a fee. Since 1982, it has also added its own choir. Laurent Petitgirard has been presiding over the destiny of this musical ensemble for thirteen years (from 2004 to 2017) and since last year, Marc Korovitch is its musical director.

Founded at the beginning of the Third Republic, the Colonne orchestra was the emblem of an active desire to share and provide musical education to the widest possible range of citizens<sup>3</sup>. Even today, orchestral experiences within the Orchestre Colonne, even

---

<sup>1</sup> Works were thematically grouped and intended for short concerts held on Sunday mornings. For example, in November-December 1956, Pierre Hegel and Jean-Jacques Brothier presented two different programs: «La musique, le monde et les hommes [Music, world and mankind]» and «Les grandes écoles créatrices [Great compositional schools]». Still performed at the Théâtre du Châtelet, these programs included works by Prokofiev, Berlioz, Ravel, Schumann, Mozart, Strauss, Grieg, Debussy, etc.

<sup>2</sup> Periods of latency regarding musical direction, however, occurred, for instance from 1997 to 2007, and from 2017 to 2022.

<sup>3</sup> See Charles Malherbe, *Trente ans de concerts (Concerts Colonne)*, 1873-1903, Paris, Kugelmann, 1903; André Coeuroy, *Historique des Concerts Colonne*, Paris, 1929; Élisabeth Bernard, *Le concert symphonique à Paris entre 1861 et 191: Padeloup, Colonne, Lamoureux*, doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, Université de

occasional, remain an asset for many musicians. The many recordings — and more recently the participation in the film music for *Fauteuils d'orchestre* (2005)<sup>1</sup> — made it an unavoidable artistic association in the world of symphony orchestras. If, in 1923, Charles Koechlin had the task of solemnly announcing the fiftieth anniversary of the *Association artistique des Concerts Colonne*, in 2023 it's up to us to recall (on its 150th anniversary) how the continuity of its missions is decidedly not the least of its assets.

#### REFERENCES

1. Chauvin, G. (1986). Édouard Colonne et l'Association artistique. *Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde*. Vol. 32, pp. 75–92.
2. Gauthier-Villars, H. (1898). *Accords perdus par l'ouvreuse du Cirque d'été*. Paris: H. Simonis Empis. 263 p.
3. Koechlin, Ch. (2006). *Ecrits. Esthétique et langage musical*. Bruxelles: Mardaga, Vol. I. 518 p.
4. Koechlin, Ch. (2009). *Ecrits. Musique et société*. Bruxelles: Mardaga, Vol. II. 446 p.
5. Magnard, A. (1997). *Correspondance (1888–1914)*, in Claire Vlach (ed.). Paris: SFM. 384 p.
6. *Recueil. Programmes des Concerts Colonne. 1915–1926*, in Jullien, Adolphe (ed.). Paris, 150 p.
7. Rolland, R. (1903). *Concerts Colonne. La Revue musicale*. No. 15, November 1, pp. 608–609.
8. Ropartz, J.-G. *Notes parisiennes. Angers-artiste*. Paris, 1890, October 25th. 37 p.

#### СЛІВІ ДУШ

**Душ, Сільві** — професор музикології, Університет Сорбонна (Париж, Франція).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0521-3286>

Sylvie.Douche@sorbonne-universite.fr

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301126

#### 1873–2023: 150 РОКІВ «КОНЦЕРТАМ КОЛОННА»

**Актуальність дослідження.** Протягом XIX століття в Європі з'явилася велика кількість нових концертних товариств і Франція не стала винятком. 1828 року за ініціативи Франсуа Габенка було засновано «Товариство консерваторських концертів», яке згодом перетворилося на Паризький оркестр (у 1967 році), цікавими музичними подіями стали концерти популярної камерної музики, організовані Шарлем Ламуре. Не менш вагомим культурним внеском були також «Народні концерти» Жуля Падлу, які з'явилися у 1861 році, з метою популяризації нового, сучасного симфонічного репертуару.

Втім, найбільш тривалою концертною серією, яка об'єднала видатних виконавців, композиторів та широкі кола слухачів, стала серія «Концерти Колонна». Їх очільник — Едуард

---

Paris1, 1976 as well as three radio programs (« Arabesques » by François-Xavier Szymczak) broadcasted on Radio France Musique, January 2023.

<sup>1</sup> The orchestra has also recorded film scores. *Fauteuils d'orchestre* [*Orchestra Seats* — UK — or *Avenue Montaigne* — USA & Canada] is a feature film shot by Danièle Thompson and produced by Thelma Films production.

Колонн, протягом майже двох десятиліть формував непересічні музичні заходи, які відкривали паризькій публіці як класичні твори (Бетховен, Моцарт, Вебер, Шуман), так і сучасних композиторів (зокрема Форе, Дебюссі, д'Енді, Равель, Шарпантьє, Відор, Шабріє, Дюка).

**Мета статті** — висвітлити основні аспекти творчої та просвітницької діяльності Едуарда Колонна. Оригінальний ракурс погляду на діяльність митця забезпечує **наукову новизну** публікації.

**Результати дослідження.** Перекоаний у соціальній ролі музики, видавець Жорж Гартман навесні 1873 року заснував «Національний концерт». Його мета була дуже чіткою: він хотів організувати «серію концертів, які відбуватимуться щонеділі в Театрі Одеон». Однак ця музична авантюра зазнала краху ще до закінчення першого сезону. Гартман відмовився від багатообіцяючого проекту, поставивши на чолі «Національного концерту» Едуарда Колонна, який був відомий у мистецьких колах як перша скрипка оркестру Паризької опери (з 1858 по 1867 рік). Едуард Колонн очолив оркестр і переніс його до Театру Шатле для нової серії концертів, яка складалася з 24 заходів, що відбувалися по неділях (з 1874 по 1892 роки). З цього моменту до історії музики вони увійдуть як «Концерти Колонна».

Щорічні 24 концерти охоплювали період з жовтня по квітень. Подані музичні заходи часто мали незмінну програму: перша частина — класичні симфонічні твори, друга частина — цікаві аранжування різних відомих композицій. Що стосується змісту програм, то «Концерти Колонна» прагнули захищати та просувати сучасних композиторів, залишаючи місце для класиків (таких як Бетховен) та живих композиторів, яким вони хотіли б присвятити фестиваль-триб'ют. Так, саме оркестр Колонна здійснив перше французьке виконання Дев'ятої симфонії Дворжака та вперше виконав повну версію «Манфреда» Шумана (6 січня 1884 року). Однак, керуючись бажанням популяризувати французьких музикантів, найчастіше Колонн диригував творами Лало, Дюбуа, Масне, Годара і перш за все, Франка.

Важливим нововведенням Колонна стала обов'язкова підготовка і друк програм (брошур) для публіки. Цей факт засвідчує просвітницькі наміри організаторів, а враховуючи те, що програми часто писали самі композитори, музика яких звучала на концертах, подані документи мають безцінну історичну вагу для сучасних дослідників.

Слід зазначити, що поза межами паризького простору оркестр часто гастролював в багатьох французьких містах, таких як Бордо, Лілль, Марсель, Оранж та ін., а також за кордоном — зокрема, в Італії, Іспанії, Бельгії, Швейцарії, Англії, Чехії. На сьогоднішній день оркестр Колонна об'єднує близько 100 професійних музикантів. З 1982 року до нього також долучився власний хор. Наразі його музичний керівник — Марк Коровіч.

**Ключові слова:** Колонн, «Концерти Колонна», театр Шатле, французька музика, паризькі серії концертів, диригенти.

# ПЕРСОНАЛЬНИЙ ВИМІР ІСТОРІЇ МУЗИКИ

УДК 78.071.2(73)Каллас:782.1](045)  
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301129

**ДРАЧ І. С.**

**Драч Ірина Степанівна** — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2089-9570>

[drach.irina2016@gmail.com](mailto:drach.irina2016@gmail.com)

© Драч І. С., 2024

## ФЕНОМЕН КАЛЛАС

Постать Марії Каллас (1923–1977) — ключова фігура в оновленні оперної традиції. На основі опублікованих матеріалів, досліджень та аудіо-джерел здійснена спроба осмислити вектори тематизації її життя та творчості у просторі сучасної культури. Упевнення у суспільній свідомості культурного феномену *La Divina*, що ознаменувало вихід співачки у «великий час» історії як дійової особи символічного значення, простежується від констатації характерних ознак її *голосу* (трактованого у західній культурі як метафора «самості» людської особистості) — через виявлення домінуючої настанови в інтерпретаціях оперних партій (що пояснює специфіку індивідуально-особистісних акцентів у виконанні тієї чи іншої *ролі*) — до встановлення маркерів публічного *іміджу* у системі масової комунікації та, врешті-решт, означення того смислового навантаження, що бере на себе сучасний *міф* про Каллас. Ці взаємопов'язані аспекти висвітлення «феномену Каллас» дозволили виявити смислову структурованість майже безмежного дискурсу про велику оперну співачку, діагностуючи у ньому наявність певного тематичного ядра, яке фактично ототожнюється із архетиповими «знаками» опери — образами *la innamorata* та *la abbandonata*. Напруження, що виникає між ними, і персоніфікує художню індивідуальність Марії Каллас. Її віртуозне балансування між цими «модусами буття» на сцені, в приватному та публічному житті, з одного боку, як об'єкт різноманітних рефлексій/рецепцій, забезпечує цілісність і самототожність «феномену Каллас» у всіх його проявах, з іншого — задає той генеральний фрейм, у якому розкривається сутність опери як такої.

**Ключові слова:** оперне мистецтво, вокальне амплуа, сценічна практика, імідж оперної зірки, «практична міфологія».

**Вступ.** Перший «процес над Каллас» відбувся ще за життя великої співачки, у 1970 році [The Callas Debate]. Тоді, щоб пояснити, чому розмови про «світ опери» зазвичай фокусуються на Каллас, італійське радіо влаштувало зустріч фахівців, які «мали професійні контакти з оперою». Усі запрошені домовилися, що будуть

«розглядати випадок Марії Каллас як історичну подію, наче це сталося сто років тому»<sup>1</sup> [The Callas Debate].

З того часу і «світ опери», і коло до нього причетних осіб кардинально змінилися. Між тим постать *La Divina* не відійшла в архів. Дебати навколо її таланту тривають. Минулорічний ювілей співачки, як і інші пов'язані з її життям круглі дати початку ХХІ століття, не залишилися непоміченими, спровокувавши комерційний успіх нових релізів аудіо- та відеопродукції, музично-сценічних проєктів. Вийшли друком фундаментальні дослідження життя і творчості великої співачки, оприлюднені приватні листи, щоденники, спогади багатьох, хто був поруч з нею і претендував на знання «останньої правди про неї». Продовжують створюватися фільми — і *non fiction*, і *opera ficta*, що тією чи іншою мірою експлуатують зірковий статус співачки, яка за версією *BBC Music Magazine* (2007) очолює Список двадцяти кращих сопрано світу всіх часів. Чи засвоєні уроки її «життя у мистецтві»? Чи вдалося знайти формулу магії Каллас? Ці питання залишаються відкритими. Кожне судження про неї, як і півстоліття тому, є ризикованим, адже інтерпретація інформації, що зберігається у структурах пам'яті про «примадонну століття», далека від однозначності. І кожний, хто хотів би поглянути на світ опери крізь призму її таланту та мистецької долі, напевно чи може, по-перше, претендувати на «останнє слово», а по-друге, узгодити «масив даних», сповнених протиріч, парадоксів, гарантовано звільнившись якщо не від упереджень, то від певних стереотипів сприйняття.

**Аналіз публікацій.** 100-річчя з дня народження Марії Каллас (1923–1977) стало приводом для появи притаманних заходам «*Im memoria*» множинних рефлексій щодо її ролі в історії оперного мистецтва. Крістоф Різу (Christophe Rizoud) — один із впливових оперних дослідників, президент оперного порталу *Forumopera.com* акцентував основний меседж ювілейних заходів та видань: «Поява Каллас стимулювала ліричне мистецтво, перервавши передбачуваний занепад і започаткувавши ренесанс, наслідки якого ми можемо виміряти і сьогодні... Якби не вона, що було б із оперою? Ніхто не може відповісти, але одне можна сказати напевно: її голос винятковий, її спів неперевершений, її життя романтичне, її особистість незвичайна, її записи незабутні, її месіанський вимір робить її безсмертною в час столітнього ювілею її народження» [Rizoud, 2024].

Очевидно, що сьогодні сприйняття мистецтва Марії Каллас відбувається у середині «непорушного міфу», який є наслідком сакралізації самої постаті співачки. Його транслюють численні спогади, якими підживлюється популярна публіцистика (наприклад, [Gage, 2000; DiGaetani, 2021]). Паралельно відбувається ретельне збирання й систематизація джерел, що зберігають «сліди» буття великої співачки. Їх рестрацію, атрибутизацію і художнє оцінювання взяв на себе критик Джон Ардуан, який вже у рік смерті оперної діви видав книгу під назвою «Спадщина Каллас». У розширеному варіанті книга видавалася не раз. Її автор не тільки був експертом у аудіальному архіві співачки, але й мав досвід живого з нею спілкування [Ardoin, 2003]. Часто бачив співачку на сцені і Майкл Скотт — біограф Марії Каллас, який дослідив кожен з її основних оперних вистав і записів [Scott, 1991]. На його думку, най-

---

<sup>1</sup> На той час це вже здавалося реальним: «Ми можемо зробити це з двох причин: по-перше, тому що вже кілька років Каллас не виходить на сцену (хоча ніхто не може бути цілком упевнений, що вона не повернеться), а по-друге — тому що її творчість мала такий резонанс у світі опери, що сумнівів у тому, що вона піде у забуття, у її сучасників не було — вже можна ризикувати першим судженням» [The Callas Debate].



кращими у кар'єрі співачки були 1953–1954 роки, а все, що відбувалося після того, оцінюється досить скептично. Його конкретні спостереження важко спростовуються, втім, це не заважає читачам сприймати «другий голос» примадонни як справжнє одкровення.

Перелік видань про Марію Каллас можна продовжувати і надалі. Із завидною регулярністю протягом десятиліть накладаються один на одного життєописи, що переважно маніфестують «Казус Марії Каллас» (або «Марії до Каллас»), створюючи далеко не монолітний багатошаровий дискурс, який і утворює особливий «культурний феномен» — «*феномен Каллас*», а отже, простір діалогу минулого й сучасності задля проростання майбутнього. У такому аспекті варті уваги дописи скрипаля і диригента Роберта Селецького. Будучи знавцем практики «історично поінформованого виконавства», зокрема імпровізації та риторики доби Бароко, він водночас є поціновувачем творчості М. Каллас. У статті «Виконавська практика Марії Каллас — інтерпретація й інстинкт» автор береться із прискіпливістю справжнього фахівця розібратися у «деталях її величі» [Seletsky R., 2004, p. 587]. Питання, на яке автор дає точні й вичерпні відповіді, поставлене таким чином: «Якими були стилістичні параметри виступів Каллас?» На матеріалі виконання партій в операх бельканто, відродження яких у середині ХХ століття пов'язувалося саме із специфікою її голосу, дослідник знаходить ознаки того, що співачка «радикально компрометує стилі та форми композиторів». Більше того, він впевнений, що «Каллас однаково ставилася до всякого репертуару, створюючи ілюзію своєрідності своїм бездоганно відточеним підходом до музики в цілому» [Seletsky R., 2004, p. 593]. Водночас у статті визнається, що Каллас була здатна відтворити первісну сутність опери, як її розуміли всі оперні реформатори — це здатність до експресії у вимові слова («*affectus exprimere*») та майстерність у «дії під час співу» («*recitar cantando*»). «Музичні ідеї Каллас, — підсумовує Р. Селецький, — аутентичні у самому глибокому сенсі, її мистецтво — це трансцендентне дослідження музики і властивої їй людськості. Ми зворушені її справжністю, тому що виключно через музику вона розкриває найщиріші та найзначніші з наших спільних переживань» [Seletsky R., 2004, p. 601].

Таке максимально розширене та узагальнене трактування показало, з одного боку, базовий онтологічний рівень символічного ототожнення «феномену опери» і «феномену Каллас» у сучасній культурі, з іншого, — проблематизувало оперну парадигму у горизонті конкретної художньої особистості. Яким чином забезпечується зв'язок цих «культурних феноменів» і як досягається цілісність дискурсивних практик, що їх утворюють? Пошукам відповіді на це питання і присвячена дана розвідка.

Мета статті — виявити смислову структурованість майже безмежного дискурсу про велику оперну співачку крізь певні аспекти висвітлення «феномену Каллас» у сучасній культурі.

**Наукова новизна.** Зрозуміло, що далека від узагальнення всього, що було написано про співачку, стаття не претендує на спростування існуючих оцінок, поглядів та уявлень. Вирішальним при виборі теми стало припущення про те, що «світ Каллас» як унікальний культурний феномен має своє смислове ядро, що забезпечує його цілісність і фактично співпадає із архетиповими «знаками» опери. Розглянутий у цьому дослідженні «феномен Каллас» усвідомлюється як особливий «топос культури», де перетинаються «сюжети» людського буття і оперного мистецтва. Усвідомлена у такий спосіб конфігурація певних дискурсивних практик щодо життя і творчості співачки розкривається як унікальна формація, що утворюється навколо символічного ядра, яке, будучи регулятивним «пунктом опертя», дозволяє попри всю

розгалуженість і багат шаровість зберігати цілісність та відтворювати властиві опері значення.

**Методологічне підґрунтя дослідження** складають міркування феноменологів, зокрема окремі положення «практичної міфології» Р. Барта (1970), «археології знання» М. Фуко (2003), «фоноцентризму» М. Долара (2022), які вписані у фрейм розробленого О. Самойленко (2020) холістично-інтегративного підходу, спрямованого на осягнення цілісності об'єкта дослідження та потребою опрацювання великого обсягу даних, що містяться у досить різноплановій літературі та інших джерелах. Також залучені ідеї та аналітичні підходи до висвітлення музично-сценічної практики М. Черкашиної–Губаренко (2015), викладені у монографії «Оперний театр у мінливому часопросторі» та засвоєні авторкою статті під час багаторічного спілкування.

**Результати дослідження.** У сучасній культурі Марія Каллас — добре впізнаваний персонаж. Сприйняття її голосу, співу у різної якості та автентичності аудіо-записів, споглядання візуальної продукції (фото-, кіноматеріалів) спричиняють не менше дискусій, ніж прижиттєві сценічні виступи або публічні скандали. Навколо цього досвіду — теперішнього і минулого — з різною інтенсивністю, але безперервно точаться дискусії, які в окремих випадках виходять на експертний рівень дослідження (презентують точку зору професійної спільноти), проте у більшості своїй орієнтовані на непрофесійний загаль. Фокус суспільної уваги до «феномену Каллас» незмінно зосереджується на трьох «темах»: її голос як такий, її оперні персонажі та її публічний образ («імідж»). Кожного разу низка різних характеристик так чи інакше узгоджується, утворюючи певну конфігурацію персонального міфу (більше або менше наближеного до «життєвої правди»). У тих чи інших варіаціях міф транслюється у соціум, актуалізуючи Присутність *La Divina*. Спробуємо охарактеризувати ці тематичні напрями.

## Голос

Перше враження, що його справляють записи Марії Каллас, — дивування. Специфічний тембр її голосу добре вирізняється з-поміж усього звукового розмаїття. Його властивість «не змішуватися» і рельєфно виділятися на будь-якому тлі примушує вслухатися, потрапляючи у полон того артистизму, з яким передається невимовна сутність людських почуттів. Бентежить сама невизначеність голосу стосовно стандартних оперних амплуа, що породжує підсвідоме відчуття непередбачуваності, спонтанності й свавілля у парадоксальному поєднанні глибинного, ніби утробного звуку — якогось «гортанного клекоту» і «матового шовку» невагомим, безтілесних *portamenti*. З цим голосом не можна сперечатися, проте він веде і переконує не як надлюдський поклик. Голос Каллас ніколи не сприймається як богоподібний або олімпійський<sup>1</sup>, він є втіленням людської «самості», характеру і пристрасті. Йому чужа екстатичність вагнерівського зразка. Всі, хто береться описувати цей голос, сходяться на епітеті «земний», а отже такий, що мало пасує до вираження чогось «трансцендентного», «духовного» або «потойбічного».

У аудіозаписах різних часів прихильники співачки розрізняють «два голоси». Один — «гігантський, схожий на трубу» [The Callas Debate], другий — починаючи з 1958 року, із «затемненим, майже димним звуком, що дуже пасував змученій Медеї» [Maria Callas International Club]. Протягом яскравої, але блискавичної кар'єри її голос

---

<sup>1</sup> Відомо, що співачка не була у захваті, коли її називали *La Divina*

не просто зменшився у діапазоні, але й змінився якісно, поглинаючи набуті вокальні руйнації неймовірно полум'яною експресією.

Така подвійність, напевне, була властива Марії Каллас з часів навчання, адже дві її наставниці — Марія Тривелла в Афінській консерваторії та приватна вчителька, іспанська співачка Ельвіра де Ідальго — працювали над розвитком природних даних співачки у різних площинах. У класі першої голос виховувався на основі *spinto repertoire*, що включало багато оперних партій, написаних Дж. Верді та Дж. Пуччіні. Інша ж — мала на меті висвітлити і максимально полегшити вокалізацію для засвоєння техніки колоратурного співу, що потребувало виконання опер раннього бельканто першої третини XIX століття. Можна припустити, що саме внаслідок цього і сформувався той самий *дивний* голос Марії Каллас, який при першому знайомстві у 1948 році так захопив керівника фестивалю *Maggio Musicale Fiorentino* Франческо Сіциліані (*Francesco Siciliani*): «...зі сльозами на очах дуже досвідчений театральний організатор потім заявив, що у нього чудовим чином з'явилося стародавнє “драматичне колоратурне сопрано”, темний і насичений голос, але здатний до живого і виразного співу» [The Callas Debate].

Як старанна учениця, Каллас повною мірою засвоїла широко усвідомлену раціональну вокалізацію бельканто, що гарантовано позбавляла виконавця співацьких дефектів, формуючи м'яку атаку звуку, гнучкість динамічних градацій, єдність тембрового спектру звучання впродовж усього вокального діапазону. При цьому також вдалося зберегти ту властиву від природи «барву» голосу, про яку сама співачка говорила: «Мій тембр був темним, чорнуватим (думаючи про нього, я думаю про густу патоку) і ускладненим обмеженнями у верхній регістрі» [Ardoin, 2003].

Як відомо, тембр — найбільш цінний елемент у співі. У вокальній педагогіці цілеспрямована робота над «вирівнюванням» регістрів фактично спрямована на виявлення однієї незмінної барви, що передає «той рід чутливості, який йому властивий від природи» [Стендаль, 1985, с. 252]. Цю якість серед італійців, як свідчить Стендаль, було прийнято метафорично називати *metallo*. Так само, як із руди виплавляється метал без домішок, так і з природного вокального матеріалу «добувається» артистичний тембр, що співвіднесений з канонізованою системою образності втілюється у вокальне амплуа. Його багатоманітні відтінки можуть бути зведені, як це стверджував М. Гарсія у 1847 році, до тембру *clar* і тембру *sombre* [Garcia M., 1985, p. 72]. Застосовані у співі ефекти «світлотіні» (*chiaro — scuro*) підкреслювали полярність та інтенсивність переживань, які у романтичній естетиці оцінювалися як позитивна якість героя.

Оперні концепції італійських композиторів першої третини XIX століття стимулювали співаків використовувати голос не лише як досконалий мелодичний інструмент фіксованого тембру, а як гармонічний, що дозволяє варіювати обертони на будь-якій ступені звукоряду у певному зв'язку із ладом. Вправою, завдяки якій відпрацьовувалася така здатність, було синкоповане посилення і послаблення звуку (*subito P — subito F*), що мало на меті не тільки регулювання обсягу та інтенсивності звуковидобування, але й дозволяло придати звуку «третьій вимір» — або його висвітлити, або затемнити, тобто варіювати вокальне забарвлення.

<sup>1</sup> За декілька днів було змінено вже готову програму фестивалю, до якої включили дебют Марії Каллас в опері «Норма» В. Белліні з диригентом Т. Серафіном (Флоренція, 30 листопада 1948 року).

У 1823 році Стендаль приділив у своїй монографії про Дж. Россіні багато сторінок двадцятип'ятилітній Джудітті Паста, яка вдало користувалася саме таким прийомом, «щоб оживити колорит якоїсь фрази в мелодії або щоб за якусь мить змінити його відтінки — ніжне й зворушливе сяйво на мить затьмарюється, щоб стати багатоманітніше» [Стендаль, 1985, с. 267]. За його свідченням, унікальний голос співачки мав помітні «міжрегістрові тріщини», які з часом ставали все помітніше [Стендаль, 1985, с. 261]. Але попри це їй вдавалося досягати небувалих ефектів, поєднуючи «глухі, нібито здавлені звуки» грудного регістру, що передають «хвилювання та пристрасну тугу», з голосом головним, який є «блискучим, швидким, чистим і має чудову м'якість» [Стендаль, 1985, с. 262].

Цей дієвий засіб індивідуалізації вокального вислову був успішно апробований у виконанні центральних партій в операх «Анна Болейн», «Сомнамбула», «Норма». Згодом нові критерії «рефлексивного стилю», який впровадив Дж. Верді та його наступники, відкинули властиву «техніці старої традиції» дрібну деталізацію та спокусливу принадність на користь виразно експресивного виголошення тексту *con brio*. Таке прочитання потребувало іншого нюансування, дозволяючи виконавцю співати партію в одному тембровому спектрі, педалюючи лише окремі ключові слова.

На такому історичному тлі голос Марії Каллас створював ефект *déjà vu*, точніше «вже чужого», асоціюючись з легендарним мистецтвом «золотої доби» бельканто з тією різницею, що її потужний голос із величезним драматичним потенціалом досягав легкості та спритності, з якими, здавалося, могли впоратися лише тихі голоси обмеженої глибини. З'єднання двох різних амплуа в одному — «драматичному *soprano d'agilità*» стало основним маркером вокального мистецтва Марії Каллас. До цього додався її дар інтерпретатора, який на хвилі відродження забутого оперного репертуару і активного оновлення застарілих сценічних традицій повернув опері статус актуального мистецтва. «Через точність та інтенсивність» Каллас змушує нас слухати по-іншому. Це «око, яке вона вставила нам у вухо», за словами Жан-Жака Гроло, є її «найціннішим спадком» [цит.: Rizoud, 2024].

## Ролі

Свідоцтво акторської майстерності *Primadonna Assoluta* залишив Паоло Пазоліні у фільмі «Медея» (1969). Мовчазна і незбагненна, з гіпнотичним поглядом, вона добре витримує крупні плани. Вибір і сюжету, і виконавиці головної ролі у цьому випадку був передбачуваний, його визначив наперед феноменальний успіх Марії Каллас в однойменній опері Л. Керубіні. Зрозуміло, що поява цієї опери на афішах театрів другої половини ХХ — початку ХХІ століття є виключною заслугою М. Каллас, яка не просто довела, що ця вокальна партія з *mezzo*-репертуару зі всім «піротехнічним ексклюзивом високого сопрано» доступна і нинішнім *Primadonna Assolute* [Riggs, 2003, с. 12]. Вона створила достовірний образ жінки, яка кохає і заради кохання йде на все. Чарівниця, пророчиця, онука бога Сонця Геліоса і дочка німфи від царя Колхіди своє кохання до Ясона отримала через помсту Афродіти як покарання — свій рок і невідворотній фатум. У виконавській інтерпретації Марії Каллас Медея набула людського виміру. Цей оперний персонаж — її власний винахід. Експансивна, закохана, не здатна зрозуміти і простити зраду, ця жінка перебуває у жахливому стресі, зберігаючи людську простоту й безпосередність. Її змішані емоції передають-

ся за допомогою мінімальних жестів і мікроміміки, голос гранично накаляє атмосферу у залі La Scala 1953 року, і це добре відчувається у запису<sup>1</sup>.

На багато років оперний загал ніби забув, що первинно Керубіні написав цю оперу на французьке лібрето у жанрі *opéra-comique*. Попри мейнстрімні тенденції середини ХХ століття до відновлення в музиці «справжнього минулого», ця опера, завдяки М. Каллас, увійшла у простір сучасної культури у редакції німецького композитора ХІХ століття Франца Лахнера з речитативами замість розмовних діалогів в італійському перекладі.<sup>2</sup> Ця гібридна версія була відновлена саме для М. Каллас у Флоренції 1953 року (диригент Вітторіо Гі) у рамках фестивалю *XVI Maggio Musicale Fiorentin*. Постановка була настільки успішною, що у Мілані вирішили поставити оперу того ж року.

М. Каллас створює великий трагедійний характер, переживає всю гаму людських почуттів: любов і знемогу, ніжність і ненависть, презирство і лють, мстивість і несамовитість. Цю роль співачка зберігала у своєму репертуарі протягом усієї кар'єри як таку, що ідеально відповідає її голосу і акторському темпераменту. Тут «складність характеру була присутня без форсування голосу, але водночас вона пропонувала максимальний простір для унікальності її сценічної присутності. Медея з'являється на сцені ... і відтепер, з моменту її злісного вторгнення, її присутність нависає над усіма подіями...» [Rose]. Дійсно, про що б не йшлося, у будь-якому оперному сюжеті присутність на сцені Каллас завжди «нависає над усіма подіями»!

«Я йду зараз до Стіксу, священної ріки, там моя тінь чекатиме на вас» — Медея проклинає Ясона, храм горить, натовп у жаху. Це вселенська катастрофа, крізь яку вона проходить, щоб відродитися знов і знов. Відродитися не для тих жахливих моментів, коли вона вихваляється смертю Главки через отруту, яка спалює тіло, або коли вона кличе чорних фурій прийти на допомогу, щоб вбити дітей. Ні! Медея у виконанні Марії Каллас — символ втіленої жіночності, жінки, яка знов і знов переживає стан кохання. «Каллас охоплює всі настрої вимученої антигероїні, від її жахливого першого вступу до карколомної інтенсивності її благання Ясона повернутися до неї в “Torna a me!”». Весь цей час вона зберігає найпрекрасніше легато та безпосередність висловлювання, яку жодна співачка з тих пір не наслідувала. Її сі-бемоль у “Perché Giasone è mio”, верхній сі-бемоль у “senti” безпосередньо перед “Dei tuoi figli” та “Dell'Orco”, і навіть трохи складне верхнє до наприкінці другої дії — все це залишається неперевершеним і приголомшливим» [Rose]. Незважаючи на свої жахливі злочини, її героїня, як носій «трагічної вини», викликає співчуття і кожного ставить обличчям до смерті.

У тому самому ключі М. Каллас прочитує і багато інших оперних сюжетів. Найбільш очевидна схожість з Медеєю проявляється у Норми в опері В. Белліні. Втім, на відміну від зарядженого реформаторськими ідеями Х. В. Глюка і подіями

<sup>1</sup> Мається на увазі аудіо запис вистави 10 грудня 1953 р. з диригентом Л. Бернстайном у *La Scala*. Також зберіглися як ранній запис вистави у театрі Comunale у Флоренції 7 травня 1953 р. (з диригентом Вітторіо Гі) і більш пізні записи — студійний 1957 р. (з диригентом Т. Серафіном), вистави 8 листопада 1958 р. у Далласі (з Н. Решіньо), 30 червня 1959 р. у Ковент-Гарден (з Н. Решіньо), 11 грудня 1961 р. знову у *La Scala* (з Т. Шиппером). Ці матеріали широко обговорюється і детально порівнюються не лише в літературі, але й на численних форум-платформах (див.: [Maria Callas International Club]; [Rose]).

<sup>2</sup> Італійський переклад цієї версії був підготовлений Карло Дзангаріні для прем'єри у Театрі «La Scala» 30 грудня 1909 р. з Естер Мадзолени у головній ролі.

революційного терору Л. Керубіні, його молодший співвітчизник розставляє інші акценти. Його жіночі персонажі, в тому числі Норма (як і героїні Г. Доніцетті, які повернулися на оперну сцену багато в чому завдяки Марії Каллас), «потрапляють у центр уваги, по-перше, як «слабка стать» (слабкості й беззахисності тут, безумовно, віддано перевагу), а по-друге, як імпульсивні творіння з ніжною, вразливою душею, які живуть серцем і почуттям» [Черкашина, Іванова, Куколь, 1998, с. 202]. Проте співачка переосмислила ліричні образи, наситивши виконання белькантових партій «драматичною колоратурою», привносячи у характери «слабких» героїнь ініціативу і хвилюючу сміливість своїх Джоконди, Кундрі, Ізольти, з якими успішно дебютувала.

У нових стилістичних умовах Каллас вміло використовувала арсенал *Helden soprano* Кундрі, *lirico spinto* Джоконди, доповнюючи його *lirico leggero* Лючії та *drammatico d'agilità* Анни Бoleйн. Така складна і гримуча суміш давала «слабким» героїням ліричних опер енергію, блиск, впевненість і приховану готовність дати відсіч. З незрівняним кокетством М. Каллас, наприклад, виконувала у багатьох концертах каватину Розіни з «Севільського цирюльника» Дж. Россіні<sup>1</sup>. Вже початок *Una voce roso fa* ледь чутно проспівується не як лірична кантілена, а з пружним пунктиром, у якому відчуваються удари молодого, пораненого першим коханням серця. А далі — дослухатися до нього, зважувати всі «так» і «ні», переконуючись водночас у своїй красі, ніби дивлячись у люстерко вибагливої колоратури, що зводить «мости» пасажів між регістрами. На мить відчуті загрозу і показати свій норов (*saò una virega*). І попри все — з азартом приступати до гри (*farò giocare*). Каллас співає «буду грати», щоразу залишаючись щирою. Її багатозначне *ma*, ніби вимовлене губами, вкрай промовисте. Дійсно, Марія Каллас — неперевершений майстер фрази, «геній рядка»!

Матеріали відео, що збереглися від її виступів, дають уявлення щодо пластики співачки. Вона поводить стримано, рухаючись набагато менше за більшість інших співачок. Це компенсується виразною мімікою, красномовним поглядом і гнучким інтонуванням, що фіксує потужну сейсмічну активність внутрішнього життя персонажа. Героїня зображується так природно і достовірно, що викликає миттєву емпатію слухачів.

Загалом Марія Каллас не була прихильницею суворої спеціалізації ані в оперному співі, ані у виборі сценічних типажів. Вона справляла враження, ніби «співає все» — щось на сцені, щось тільки у студії звукозапису. І грати може будь-яку героїню. Проте «акторської гри» як такої у творчості Каллас немає. Її захоплююча особистість давала достатньо матеріалу для режисерських концепцій таких митців, як Лукіно Вісконті або Франко Дзеффіреллі, яких надихало «проекційне мислення» співачки, здатність сміливо взяти на себе вбивче написання ролі, і головне — те, як вона «використовувала свій нескінченно багатопаровий підхід до музики, з неповторною тонкістю довжини ноти та наголосу, гнучким рубато, контрольованим безпомилково стійким метром, виразно реалізованою динамікою та складними формами фраз для створення живих музично-текстових об'єктів» [Rizoud, 2024].

Марія Каллас, безперечно, «відновила довіру до оперних ролей» [Heurich, 2023], змінивши ставлення до «прекрасного співу» на користь продуманої драматичної інтерпретації — з усіма ризиками, властивими цьому підходу, тобто за рахунок створення звуку, менш чистого, менш красивого у поверхневому сенсі цього слова.

<sup>1</sup> Див., наприклад: Maria Callas sings Rossini, 1959.

## Імідж

У клубі оперних знаменитостей Марія Каллас — зірка першої величини. Проте її ім'я та обличчя в інформаційному просторі асоціюється не тільки з оперним істеблішментом. Вона цікавить багатьох, кому немає справи до опери і хто, можливо, жодного разу не слухав її спів. Ім'я Каллас «у всіх на устах» не через її художні відкриття або оперні дискусії навколо вокальної спадщини. Секрети успіху, подробиці приватного життя, стосунки з колегами, епатажні витівки, життєві драми, моральні банкрутства — все це цікавить масового споживача чуток, пліток і подійкувань, з яких утворюється портрет знаменитості. Здається, що суспільну увагу підтримує щоразу нова й нова інформація, покликана розширити, поглибити, переосмислити наявне знання, наближаючи до «правди». Проте у випадку із «улюбленцем мас» включається інша програма. Його присутність у сфері публічності жорстко регламентована колом тих очікувань, що пов'язуються з конкретною постаттю. Як правило, очікування виникають на основі сконструйованих умовних типажів, які відповідають уявленням про той або інший фах. Типаж не просто визнаної або знаменитої і «заслуженої» співачки, а справжньої оперної зірки чудово окреслив Т. Бернхард у п'єсі «Знамениті» (1976). Її чекають, про неї говорять, її поява з пляшкою шампанського супроводжується скандалом. «Вона зірка, пане бароне, наймолодша суперзірка», — повідомляє Видавець. «Ви не знаєте, що таке сопрано, яке стало зіркою, — заперечує Диригент. — Зірка — це для всього світу справжнє покарання, треба з цим змиритися» [Драч, 2012, с. 386].

Такого типу типажна характеристика складає базовий рівень публічного іміджу Марії Каллас. Її постать огорнута туманом переказів, легенд і «випадків», де проступають типові ознаки справжньої примадонни *absolute* — зарозумілої, егоїстичної, примхливої, ні в чому не зацікавленої, крім того, що стосується її слави, тієї, яка має намір максимально заощаджувати свій талант для виключних випадків із виплатами колосальних гонорарів. Цей «добре зроблений» шаблон залишився у спадок від музичної журналістики XIX століття. Зрозуміло, що серед оточення кожної зірки нескладно знайти інформаторів, які залюбки будуть постачати відповідну «їжу для споживання». Вияв темпераменту, скандальна репутація гарантовано забезпечують присутність примадонни *absolute* у інформаційному просторі, підігривають зацікавленість мас-медіа, де менше всього опікуються питанням, наскільки все, що пишеться, співпадає з реальністю.

У випадку з М. Каллас типовий портрет примадонни доповнюється її крилатою фразою: «Прошу, маестро, ще раз!» і фото, де вона дуже зосереджена на партитурі, в окулярах на кінчику носа. Вимогливість, прагнення до досконалості, прискіпливість до деталей, безкомпромісність включається у публічний образ як меседж: не лише талант, але й працездатність ведуть до слави.

Наступний крок на шляху до підвищення публічного статусу веде на оперний Олімп. Тут відкривається вихід за межі професійного контексту і констатується абсолютно не досяжний для інших рівень її божественного мистецтва. *La Divina* — трішки інше, ніж пересічна примадонна — вона не перша, вона над всіма — одна, незрівнянна, незбагненна — об'єкт поклоніння. Цей епітет для великої співачки також був запозичений з минулого. «Божественною» свого часу іменували Сару Бернар як акторку, що відкрила «нову природність» сценічної гри.

Сягнути мистецького абсолюту М. Каллас вдалося лише тоді, коли вона реалізувала свою «одержимість іншим тілом» [Barthes, 1970]. Як свідчать світлини при-

мадонни у партії Кундрі (Римська опера, 1948–1949 рр.<sup>1</sup>), її огрядність була дещо перебільшена. Тривалий час Каллас тріумфувала в Римі, Неаполі, Мілані, хоча її зовнішність не відповідала стандарту «дівчини з обкладинки». У свої тридцять років вона важила 92 кілограми, поки, як пишуть журналісти, не побачила «Римські канікули» з Одрі Хепберн. Це сталося у 1953 році — співачка позбавилася зайвої ваги і перетворилася на красуню. Ціна такої метаморфози була відповідною: «Вона хотіла створити той самий звук, що й раніше, але більше не могла досягти цього таким самим способом» [The Callas Debate]. Проблеми з голосом (реальні чи уявні) — неодмінний епізод у будь-якій розповіді про Каллас. Прихильники з маніакальним завзяттям вслуховуються у архівні записи, щоб знайти ознаки вокальних проблем. Їх обговорення є однією з основних тем публічного дискурсу про Каллас *La Divina*. Навіть її співочі «огріхи» стають об'єктом фетишизації.

Паралельно формується імідж красуні Каллас — «ікони стилю», культової постаті — об'єкту наслідування. Віднині вона уособлює свій час і стає законодавицею мод і смаків. У цій іпостасі викристалізовується іміджева характеристика — причетність до бомонду та стиль життя з високим рівнем достатку. Світський шарм публічного образу накладається на два попередніх «символічні нашарування» у структурі професії, щоб створити і вкарбувати у суспільну свідомість наратив про закохану і покинуту жінку<sup>2</sup>. «Сенсаційні, часто необґрунтовані плітки, що видаються за біографію, акцент на ранньому занепаді її великого інструменту та посмертне поведження з нею як із товаром — усе це розмиває реальність незамінного артистизму Каллас» [Seletsky, 2004].

## Міф

Навколо будь-якого митця і великої особистості завжди виникають легенди і перекази, у яких об'єкт захоплення перетворюється на міф. Як культура Імені, сучасний міф існує у вигляді дискурсу і оформлюється як дискурс, а не як розповідь, тому й не потрапляє у компетентність структурно-нараторологічних розвідок, представляючи парадигматику мотивів [Barthes, 1970]. «Міфи повсякдення» не мають синтагматики, їх не можна розказувати як стародавній міф. Вони проявляються як певні патерни — своєрідна сукупність конотацій, що утворюють прихований ідеологічний рівень дискурсу.

«Феномен Каллас» як плинна дискурсивна формація утворює особливий простір для ствердження універсальних смислів, якими забезпечується єдність всієї розмаїтої дискурсивної практики навколо життя та творчості великої співачки. Його цілісність вказує на смислове ядро, присутнє у будь-якому тематичному відгалуженні. При цьому воно не утаємничене, не приховане за певними висловами, шифрами і нерозгаданими знаками, а артикулюється безпосередньо й відкрито на всіх рівнях. У найбільш редукованому вигляді ця логічна модель транслюється як «дамська історія», багато разів переказана у романах, фільмах і виставах, у тому числі й за участі М. Каллас як виконавиці і як персонажа. У цьому «архетиповому сюжеті» розчинене протиріччя, що спрацьовує як руйнівна програма і веде до фатальних наслідків. Це не просто розповідь про жінку, а жінку у межових станах *закоханості* і *залишенос-*

---

<sup>1</sup> Див.: [https://archiviostorico.operaroma.it/edizione\\_opera/parsifal-1948-1949/](https://archiviostorico.operaroma.it/edizione_opera/parsifal-1948-1949/)

<sup>2</sup> «Вона від цього і померла», — впевнено заявляє М. Абрамович. Ця ідея втілюється у виставі «Сім смертей Марії Каллас» [Абрамович, 2018, с. 374].



ті. Ці дві полярні позиції не розводяться у часі, а зміщуються, посилюючи одна одну. Гострота покинутості відчувається лише при закоханості, і навпаки, страх бути залишеною підсилює градус закоханості.

Функція міфу, за Р. Бартом, не розв'язати будь-яке існуюче протиріччя, не привести до його зняття, а натуралізувати, знешкодити та виправдати. Міф Каллас постає не як акт увиразнення, увіковічення імені та мистецтва оперної співачки або як підтвердження оцінок та її колишніх високих рейтингів, а ретранслює у світ оперну парадигму *la innamorata — la abbandonata*. Вся вокальна «алхімія» співачки, її «два голоси», всі її ролі, в тому числі Арміда, Медея, Норма, Лючія — «стовпи, на яких стоїть храм Каллас», персональне іміджеве позиціонування у публічному просторі — усі ці об'єкти висвітлення у дискурсивній практиці набувають самототожності, реалізуючи одну логічну модель. Це підтверджує фільм «Каллас назавжди» (2002), де вибір для фільму-опери сюжету «Кармен» вже по суті був чужим «феноменології Каллас»<sup>1</sup>. І це не означає, що Каллас у дійсності почувала якусь відразу до цієї героїні, виконати її на сцені «не судилося», але у символічний регламент міфу про Каллас цей персонаж — такий цинічний і «сучасний» — не вкладається. Коли реальність стає міфом, вона набуває інших смислів і тлумачень, заздалегідь вже запрограмованих у структурі міфу. Ролан Барт пише, що у міфі речі «втрачають свою історичність», і далі, «речі втрачають пам'ять про те, як вони були зроблені» [Barthes, 1970, p. 216]. Тобто те, що перетворюється на міф, втрачає свою значущість як культурно-історична цінність, натомість перетворюючись у щось натуралістичне. Міф не заперечує речей, а «очищає їх, обґрунтовує їх, як природно вічні» [Barthes, 1970, p. 217].

**Висновки та перспективи дослідження.** Як відомо, Марія Каллас заповіла розвіяти свій прах над Егейським морем. Саме туди прямує корабель з фільму Ф. Фелліні «*E la Nave Va*» (1983), щоб здійснити траурний ритуал біля острова Еримо у водах Егейського моря — виконати останню волю «божественної» оперної співачки. В останню путь її проводить весь оперний бомонд. Характерні типажі Тенора, Диригента, Режисера, Імпресарію, Журналіста явно списані з гротескно сатиричних персонажів вже згаданої п'єси Т. Берхарда<sup>2</sup>. І хоча дія відсунута у минуле, на початок ХХ століття, натяк на постать *La Divina* є досить прозорим. Італо Кальвіно вказує, що у фільмі збігаються дві події: карабельна троща розкішного лайнера (загибель «Титаніка») і початок війни (напад на Сараєво). Обидві ситуації незабаром стануть міфічними і будуть трактуватися як символи кінця *belle époque*. «Тому я б сказав, — пише І. Кальвіно, — що дія «Корабля пливе» — це не 1914 рік чи кінець минулого століття, а кінець століття, у якому ми живемо. [...] Це не мить, а світ, уявлення про світ як про кінець світу, вибух, який, живучи в ньому, ми зрештою вважаємо нерухомим і постійним. Звідси й відсутність пафосу, що, на мою думку, є найважливішим у фільмі, і, зрештою, найбільш засмученим» [Calvino, 1984]. Італійський письменник влучно декодує смисли фільму, залишаючи без коментаря абсурдний образ помираючого бегемота, якого кудись везе корабель. Останній кадр — на рятувальній шлюпці разом із журналістом ми бачимо тільки цю гігантську тварину, яка виявляється «бегемотихою» і дає чудове молоко. Ця метафора західного світу, що прямує до катастрофи, доповнюється дивним, навіть абсурдним об'єктом, який всім здається вже напівмер-

<sup>1</sup>Більш детально про це: [Grover Friedlander, 2005].

<sup>2</sup> «...гротескно-сатиричної “звірино-маріонеткової” комедії, зверненої до театального та музичного світу, що постає в епоху його граничної комерціалізації як всеосяжний ярмарок марнославства, самолюбівання, заздрості та злослів'я» [Драч, 2012, с. 384].

твою твариною, втім, чарівним чином після ритуалу вона рятується. Чи не опера тут мається на увазі?

Таких зразків апеляції до «світу Каллас» у сучасній художній культурі безліч. Від екранізацій її життя до використання архівних записів, цитат тощо. Все це потребує подальшого осмислення в аспектах інтермедіальних студій. Зрозуміло, що мистецтво сьогодення знов і знов перевіряє у сучасних реаліях не лише «термін придатності» її виконавського досвіду, але й випробовує на міцність самий «феномен Каллас».

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович М. Пройти крізь стіни. Київ: ArtHuss, 2018. 384 с.
2. Драч І. Фігура диригента в оперному істеблшменті. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. Харків, 2012. URL : <https://intermusic.kh.ua/vypusk35/vyp35-Drach.pdf> (дата звернення 12.02.2024).
3. Самойленко О. Психологія мистецтва.: сучасні музикознавчі проєкції. Монографія. Одеса: Гельветика, 2020. 236 с.
4. Стендаль. Жизнь Россини. Київ: Музична Україна, 1985. 348 с.
5. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2015. 360 с.
6. Черкашина М., Іванова І., Куколь Г. Історія опери : підручник. Київ: Заповіт, 1998. 383 с.
7. Фуко М. Археологія знання. Київ: Основи, 2003. 326 с.
8. Ardoin J. The Callas Legacy: Amadeus, 2003. 264 p.
9. Barthes R. Mythologies. Paris, Éditions du Seuil, 1970. 247 p.
10. BBC Music Magazine. 20 Greatest Sopranos. 2007. April. P. 1–2.
11. Calvino I. Federico Fellini e il transatlantico Gloria N. URL : <https://www.cinefiliaritrovata.it/italo-calvino-federico-fellini-e-il-transatlantico-gloria-n/> (дата звернення 13.01.2024).
12. The Callas Debate (Processo alla Callas) (1978) in *Nuova Rivista musica italiana*, XIII. P. 7–28. URL : <https://www.talkclassical.com/threads/the-callas-debate-processo-alla-callas.70099/> (дата звернення 10.02.2024.).
13. Di Gaetani J. L. The definitive diva: the life and career of Maria Callas. NC: McFarland & Company, 2021. 193 p.
14. Gage N. Greek Fire. The Story of Maria Callas and Aristotle Onassis. New York, 2000. 640 p.
15. García M. Traité complet de l'art du chant. Minkoff, 1985. 107 p.
16. Grover Friedlander M. The Afterlife of Maria Callas's Voice in *The Musical Quarterly*. 2005, Vol. 88, Issue 1, Spring. P. 35–62. URL: [https://www.researchgate.net/publication/31190994\\_The\\_Afterlife\\_of\\_Maria\\_Callas's\\_Voice](https://www.researchgate.net/publication/31190994_The_Afterlife_of_Maria_Callas's_Voice) (дата звернення 12.02.2024).
17. Heurich F. Das Letzte Märchen. Maria Callas 100-geburtstag sopranistin diva. URL: <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/maria-callas-100-geburtstag-sopranistin-diva-100.html> (дата звернення 16.01.2024).
18. Lesueur F. Hommage à Maria Callas: 1977–2007. URL: <https://www.forumopera.com/v1/dossiers/callas-index.html> (дата звернення 12.01.2024).
19. Maria Callas le centenaire (2023). URL: <https://www.forumopera.com/dossier/maria-callas-le-centenaire> (дата звернення 15.02.2024).
20. Maria Callas International Club. URL: <https://www.talkclassical.com/threads/maria-callas-international-club.67516> (дата звернення 12.02.2024).

21. Riggs G. S. *The Assoluta Voice in Opera. 1797–1847.* North Carolina — London: McFarland, 2003. 249 p.
22. Rizoud Ch. *Maria Callas (1923–1977) ou la créature messianique du destin*, 2024. URL: <https://www.forumopera.com/maria-callas-1923-1977-ou-la-creature-messianique-du-destin/> (дата звернення 12.02.2024).
23. Rizoud Ch. *Dix adjectifs pour comprendre le mythe Callas*, 2017. URL: <https://www.forumopera.com/dix-adjectifs-pour-comprendre-le-mythe-callas/> (дата звернення 12.02.2024).
24. Scott M. *Maria Meneghini Callas.* New York: Simon & Schuster, 1991. 312 p.
25. Seletsky R. E. *The Performance Practice of Maria Callas– Interpretation and Instinct in The Opera Quarterly.* 2004. Vol. 20, № 4. P. 587–602.
26. Volf T. *Maria Callas : Lettres et mémoires*, Albin Michel, 2019. 608 p.
27. Rose A. *Annotation by CALLAS Cherubini — Medea (La Scala, 1957) — PACO206* URL: <https://www.pristineclassical.com/products/paco206> (дата звернення 19.02.2024).
28. *Maria Callas sings Rossini: Il barbiere di Siviglia: "Una voce poco fa"* (Hamburg, 1959) URL: [https://www.youtube.com/watch?v=9bbrVLYrlm8&ab\\_channel=WarnerClassics](https://www.youtube.com/watch?v=9bbrVLYrlm8&ab_channel=WarnerClassics) (дата звернення 20.02.2024).

#### REFERENCES

1. Abramovič M. (2018). *Proyty kriz stiny [Walk Through Walls]*. ArtHuss, Kyiv, 384 p. [in Ukrainian].
2. Drach I. (2012). *Figura durugenta v opernomu [The figure of a conductor in an opera establishment]*. In: *Problemy vzaïmodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [The Problems of Interaction of Art, Pedagogic, Theory and Practice of Education]*. Kharkiv. Available at: <https://intermusic.kh.ua/vypusk35/vyp35-Drach.pdf> (accessed: 12.02.2024) [in Ukrainian].
3. Samoylenko A. (2020). *Psychologia mustetstva: suchasny musikologichny pydchody. [Psychology of art : modern musicological projections]*. Helvetica, Odessa, 236 p. [in Ukrainian].
4. Stendal (1985). *Jizn Rossini [Rossina's life]*. Muzichna Ukraine, Kyiv, 348 p. [in Ukrainian].
5. Chercashina-Gubarenko M. (2015). *Opernyj teatr u minlivomu chasoprostory [Opera theater in changing space and time]*. Acta, Kharkiv, 360 p. [in Ukrainian].
6. Chercashina M., Ivanova I., Kukol H. (1998). *Istoria opery [Opera history]*. Zapovit, Kyiv, 383 p. [in Ukrainian].
7. Foucault M. (2003). *Arheologia znannja [Archaeology of the Human Sciences]*. Osnovy, Kyiv, 326 p. [in Ukrainian].
8. Ardoin J. (2003). *The Callas Legacy: Amadeus.* 264 p. [in English].
9. Barthes R. (1970). *Mythologies.* Éditions du Seuil, Paris, 247 p.
10. BBC Music Magazine. *20 Greatest Sopranos.* 2007. April, pp. 1–2 [in English].
11. Calvino I. *Federico Fellini e il transatlantico Gloria N.* Available at: <https://www.cinefiliaritrovata.it/italo-calvino-federico-fellini-e-il-transatlantico-gloria-n/> (accessed: 13.01.2024) [in Italian].
12. *The Callas Debate (Processo alla Callas) (1978).* In: *Nuova Rivista musica italiana*, XIII, pp. 7–28. Available at: <https://www.talkclassical.com/threads/the-callas-debate-processo-alla-callas.70099/> (accessed: 10.02.2024) [in English].
13. Di Gaetani J. L. (2021). *The definitive diva: the life and career of Maria Callas.* NC: McFarland & Company, 193 p. [in English].

14. Gage N. (2000). *Greek Fire. The Story of Maria Callas and Aristotle Onassis*. New York, 640 p. [in English].
15. García M. (1985). *Traité complet de l'art du chant*. Minkoff, 107 p. [in France].
16. Grover Friedlander M. (2005). The Afterlife of Maria Callas's Voice in *The Musical Quarterly*. Vol. 88, Issue 1, Spring, pp.35–62. URL: [https://www.researchgate.net/publication/31190994\\_The\\_Afterlife\\_of\\_Maria\\_Callas's\\_Voice](https://www.researchgate.net/publication/31190994_The_Afterlife_of_Maria_Callas's_Voice) (accessed: 12.02.2024) [in English].
17. Heurich F. Das Letzte Märchen. Maria Callas 100-geburtstag sopranistin diva. Available at: <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/maria-callas-100-geburtstag-sopranistin-diva-100.html> (accessed: 16.01.2024) [in Germany].
18. Lesueur F. Hommage à Maria Callas : 1977–2007. Available at: <https://www.forumopera.com/v1/dossiers/callas-index.html> (accessed: 12.01.2024) [in France].
19. Maria Callas, le centenaire (2023). Available at: <https://www.forumopera.com/dossier/maria-callas-le-centenaire/> (accessed: 15.02.2024) [in France].
20. Maria Callas International Club. Available at: <https://www.talkclassical.com/threads/maria-callas-international-club.67516> (accessed: 12.02.2024) [in English].
21. Riggs G. S. (2003). *The Assoluta Voice in Opera. 1797–1847*. North Carolina — London: McFarland, 249 p. [in English].
22. Rizoud Ch. (2024). Maria Callas (1923-1977) ou la créature messianique du destin. Available at: <https://www.forumopera.com/maria-callas-1923-1977-ou-la-creature-messianique-du-destin/> (accessed: 12.02.2024).
23. Rizoud Ch. (2017). Dix adjectifs pour comprendre le mythe Callas. Available at: <https://www.forumopera.com/dix-adjectifs-pour-comprendre-le-mythe-callas/> (accessed: 12.02.2024).
24. Scott M. (1991). *Maria Meneghini Callas*. New York: Simon & Schuster, 312 p. [in English].
25. Seletsky R. E. (2004). The Performance Practice of Maria Callas — Interpretation and Instinct. *The Opera Quarterly*, Vol. 20, № 4, pp. 587–602 [in English].
26. Volf T. (2019). *Maria Callas : Lettres et mémoires*, Albin Michel, 608 p.
27. Rose A. Annotation by CALLAS Cherubini — Medea (La Scala, 1957) — PACO206. Available at: <https://www.pristineclassical.com/products/paco206> (accessed: 19.02.2024) [in English].
28. Maria Callas sings Rossini: Il barbiere di Siviglia: "Una voce poco fa" (Hamburg, 1959). Available at: [https://www.youtube.com/watch?v=9bbrVLYrlm8&ab\\_channel=WarnerClassics](https://www.youtube.com/watch?v=9bbrVLYrlm8&ab_channel=WarnerClassics) (accessed: 20.02.2024) [in English].

## **IRYNA DRACH**

**Drach, Iryna** — Doctor of Arts hab., Professor, Professor at the Department of the World Music History at the Kharkiv Kotlyarevsky National University of Arts (Kharkiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2089-9570>

[drach.irina2016@gmail.com](mailto:drach.irina2016@gmail.com)

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301129

## CALLAS PHENOMENON

**The relevance of the study.** The 100th anniversary of the birth of Maria Callas became an occasion to look at the world of opera through the prism of her talent and artistic destiny, to pay attention to the presence of her image in modern culture, to reconsider life lessons in art left by the "diva century".

**The main objective of the study** is to reveal the semantic structure of the almost limitless discourse about the great opera singer through certain aspects of the coverage of the "Kallas phenomenon" in modern culture.

**The methodology** includes ideas and musical-analytical approaches to the coverage of the stage practice of M. Cherkashina-Gubarenko, considerations of phenomenologists, in particular certain provisions of R. Barthes's "practical mythology", M. Foucault's "archeology of knowledge", M. Dolar's "phonocentrism" (2022), which are included in the framework of the holistic-integrative method developed by A. Samoylenko.

**Results and conclusions.** Maria Callas (1923 - 1977) is considered as a key figure in the renewal of the operatic tradition. On the basis of published materials, research and audio sources, an attempt is made to understand the vectors of thematization of her life and creativity in the space of modern culture. Confidence in the public consciousness of the cultural phenomenon La Divina, which marked the emergence of the singer in the "big time" of history as an actor of symbolic significance, can be traced from the fixation and acceptance of the characteristic features of her voice (interpreted in Western culture as a metaphor for the "self" of the human personality) through the identification of a dominant intentions in the interpretations of opera parts (which explains the specificity of individual and personal accents in the performance of this or that role) to the establishment of markers of her public image in the mass communication system and, ultimately, the definition of the semantic load that the modern myth of Callas assumes. These interconnected aspects of the coverage of the "Callas phenomenon" made it possible to reveal the semantic structure of the almost limitless discourse about the great opera singer, diagnosing the presence of a certain thematic core in it, which is actually identified with the archetypal "signs" of the opera - the images of *la innamorata* and *la abbandonata*. The tension that arises between these existentials personifies the artistic individuality of M. Callas. Her virtuoso balancing between these "modes of being" on stage, in private and public life, on the one hand, as an object of various reflections/receptions, ensures the integrity and self-identity of the "Kallas phenomenon" in all its manifestations, on the other hand, he asks the general frame in which the essence of the opera as such is revealed.

**Keywords:** opera, voice, role, stage practice, image of an opera star, "practical mythology"

УДК 782.1:78.071.1Люллі](44)(045)  
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301130

**АРТЕМ'ЄВА В. Б.**

**Артем'єва Віра Борисівна** — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7576-3609>

[varmuz@ukr.net](mailto:varmuz@ukr.net)

© Артем'єва В. Б., 2024

## **«КАДМ І ГЕРМІОНА» ЖАНА-БАТИСТА ЛЮЛЛІ ЯК ПЕРШИЙ ЗРАЗОК ЖАНРУ ЛІРИЧНОЇ ТРАГЕДІЇ**

Оперу «Кадм і Герміона» Люллі розглянуто як зразок моделі жанру французької ліричної трагедії. Підкреслено, що цей твір виник під впливом традицій французького музично-театрального мистецтва. Висвітлено деталі постановки та реакцію короля Людовика XIV на прем'єру твору, що обумовило подальшу підтримку композитора при королівському дворі. Проаналізовано сюжет опери, композиційну і драматургічну організацію «Кадма і Герміони», що слугували орієнтиром в подальшій роботі Люллі у жанрі ліричної трагедії. Зазначено, що запозичений із «Метаморфоз» Овідія сюжет побудований на мандрах Кадма (його численних перемогах і щасливому коханні) і є пророцтвом щасливого майбутнього в уявленні абсолютистського мистецтва. Зроблено висновок, що при створенні першого зразка ліричної трагедії композитор міцно спирався на розвинену жанрову систему французького музично-театрального мистецтва. Зокрема, відзначено зв'язки ліричної трагедії з придворним балетом, комедією-балетом, *air de cour* та іншими жанрами. Виявлено впливи традицій французького драматичного театру на побудову сюжету та особливості вокальних партій ліричної трагедії, вказано на наявність рис італійської комічної опери. Наголошено, що багаторічний досвід виконавця, інтуїція музиканта і талант композитора втілились у першому зразку жанру ліричної трагедії у творчості Люллі, Розглянутий твір став моделлю основоположного для Франції XVII–XVIII століть жанру ліричної трагедії, що, зокрема, обумовило визначне місце Люллі в історії французької музики.

**Ключові слова:** музична культура Франції, творчість Ж.-Б. Люллі, лірична трагедія, оперне мистецтво, жанр, стиль, бароко, європейські традиції.

**Вступ.** Процес відродження барокової музики у європейському просторі відбувається упродовж тривалого часу і набуває рис сталості. Різноманітні форми репрезентації мистецтва минулих століть затвердились у регулярних фестивалях та святкуванні ювілеїв композиторів, у прем'єрних показах і репертуарному звучанні творів XVII–XVIII століть, у масштабних оперних постановках та численних камерних виконаннях опусів барокових митців. Осмислення старовинного мистецтва з позицій сучасного культурного дискурсу та традицій (як, наприклад, історично-поінформованого виконавства) відбувається у численних музикознавчих дослідженнях та виконавських інтерпретаціях. Українська музична спільнота попри драматичні події сьогодення активно долучається до цих процесів. Важливою подією завершення 2023 року став фестиваль барокової музики *Kyiv Baroque Fest*, маніфестом

якого було заявлено посилення взаємозв'язків між Україною та іншими європейськими культурами та представлення музики минулих епох як складової сучасного мистецтва. Однією з найбільш впливових та знакових музичних культур барокової епохи є французька, а її найяскравішим представником — Жан-Батист Люллі. Італієць за походженням, він зумів креативно переосмислити музичні надбання свого часу і створити провідний для французького мистецтва жанр ліричної трагедії (*tragédie en musique* або *tragédie lyrique*). Народження ліричної трагедії стало кульмінацією і підсумком багаторічної діяльності композитора при дворі короля Людовика XIV, а талант та величезний досвід митця обумовили принципову важливість першого зразка жанру — «Кадма і Герміони» (1673).

**Аналіз публікацій.** В українській музикознавчій літературі лірична трагедія Люллі «Кадм і Герміона» (*Cadmus et Hermione*) не була досить детально висвітлена, хоча сам жанр ліричної трагедії вже ставав темою дослідницьких розвідок [Артем'єва, 2013]. Принципово важливим для теми статті є соціокультурний контекст появи першого зразка ліричної трагедії, що обумовило звернення до праць, де розглянуто період правління Людовика XIV і взаємозв'язок музично-театрального і політичного життя придворних кіл. У зарубіжному музикознавстві цій тематиці присвячена робота Джорджії Коварт (*Georgia Cowart*) [Cowart, 2008], де проаналізовано поєднання політичних ідей королівської влади та мистецьких розваг; авторка пише про художні стратегії створення образу Людовика XIV, які були пропагандою і одночасно прихованою критикою абсолютизму. Приділяючи особливу увагу придворному балету, комедії-балету, опері та опері-балету, дослідниця обґрунтовує ідею, що мистецтво святкування, поширене при дворі короля Людовика XIV, врешті-решт стало засобом просування нових ідей Просвітництва та прихованої сатири на риторику суверенної влади. Споріднену тематику має й праця Олівії Блохль (*Olivia Bloechl*) [Bloechl, 2018], де основна увага зосереджена на відображенні символізму королівської влади з одного боку та реалізму правління з іншого в сюжетах опер високого жанру ліричної трагедії. Оперні вистави розглядаються як інструменти ідеологічного впливу і втілення абсолютистських ідей, які спочатку проходять апробацію у спектаклі перед обраною публікою, а згодом тиражуються у репертуарних виставах. У статті Кейсі Браун (*Kacie Brown*) [Brown, 2019] стверджується ідея політичної вмотивованості придворного мистецтва періоду правління Людовика XIV, зокрема, популяризація і централізація музичного мистецтва у Франції великою мірою здійснювалась завдяки зусиллям і творчості Жана-Батиста Люллі.

**Мета статті** — визначити соціокультурні передумови виникнення першої ліричної трагедії Люллі «Кадм і Герміона» та виявити жанри, які стали основою створення моделі ліричної трагедії.

**Наукова новизна.** «Кадм і Герміона» Люллі вперше в українському музикознавстві проаналізовано в аспекті взаємозв'язку особистісних чинників діяльності композитора та традицій французького музично-театрального мистецтва.

**Методологічне підґрунтя дослідження** складають наступні методи: біографічний (для з'ясування обставин життя та діяльності Люллі), компаративний (для виявлення спадкоємності розглянутої ліричної трагедії по відношенню до системи музично-театральних жанрів XVII століття), а також структурно-функціональний, жанрово-стильовий та інтонаційно-драматургічний методи (для всебічного аналізу твору).

**Результати дослідження.** 1673 рік у французькому музичному мистецтві є особливою і символічною датою, адже позначений появою «Кадма і Герміони» Лю-

ллі — першого зразка жанру ліричної трагедії<sup>1</sup>, який на ціле століття завоював серця французів. Прем'єра твору була успішною, а сама опера, незважаючи на «першу спробу», виявилась принципово важливою для формування нового жанру. Упродовж 14 років (з 1673 по 1687 роки) з'явилося 13 ліричних трагедій, тобто, майже кожного року при дворі ставилась нова опера композитора (також за це період було написано чотири балети). Очевидно, що успішності першого зразка нового жанру сприяв багаторічний професійний досвід митця, а велика кількість опусів Люллі у інших жанрах стала підґрунтям, на базі якого сформувалась лірична трагедія.

Які саме соціокультурні чинники та музично-театральні традиції визначають підхід композитора до жанру ліричної трагедії у «Кадмі і Герміоні»? Які жанрові моделі слугували йому орієнтиром? Яким чином попередній двадцятирічний виконавський і композиторський досвід Люллі вплинув на створення нового жанру? Ці питання є суттєвими для визначення основних рис жанру ліричної трагедії.

Попри те, що Люллі був корінним італійцем (народився у 1632 році у Флоренції), у молодому віці вивезеним до Франції, він став символом саме французького музичного мистецтва. Завдяки таланту танцюриста і скрипаля у 1653 році Жан-Батист потрапляє на службу до короля Людовика XIV як придворний композитор інструментальної музики (*compositeur de la musique instrumentale*), у 1656 році організовує ансамбль «Малі скрипки» (*Les Petits Violons*), а у 1661 році призначається на посаду головного інспектора королівської музики (*surintendant de la musique de la chambre du roi*). Повсякчас демонструючи свою відданість Людовику XIV і його королівству, Люллі надовго завоював довіру і симпатію короля. Композитор швидко вивчив смаки французької аудиторії, на початку творчого шляху створюючи вишукані пісні і танці (а не надмірно віртуозні речитативи та драматичні сцени) у двадцяти шести придворних балетах (написаних з 1654 по 1671 роки). Придворний балет послужив Люллі творчою лабораторією, жанром, експериментуючи в якому композитор писав у італійському і французькому стилях, спостерігаючи за реакцією молодого короля і кардинала Мазаріні. Прихильність Людовика XIV і винагорода зусиль композитора втілилась у наданні Люллі привілею заснувати у 1672 році Королівську Академію Музики (*Académie Royale de Musique*), що сталось за рік до створення «Кадма і Герміоні».

Нова Королівська академія музики відкрилась публічною виставою «Кадма і Герміоні» у квітні 1673 року (у Фобур Сен-Жермен). Спектакль був дуже помпезним, урочистість забезпечила присутність короля, який задля цього спеціально приїхав до столиці, а співпраця з надзвичайно знаменитим італійським архітектором та інтендантом короля Карло Вігарані, який відповідав за вражаючу майстерністю машине-

---

<sup>1</sup> Як зазначають дослідники, упродовж більшої частини періоду Люллі-Рамо термін «*tragédie lyrique*» зустрічається рідко. «Протягом перших 85 років існування жанру цей вислів майже не використовувався лібретистами чи композиторами. Майже без винятку в лібрето, надрукованих до 1760 року, використовуються терміни «*tragédie*» або «*tragédie en musique*». На друкованих партитурах ті самі терміни зустрічаються з подібною послідовністю, разом із такими варіантами, як «*tragédie mise en musique*» або (після середини XVIII століття, коли старі лібрето почали переробляти) «*remise en musique*» ... У 18 столітті, коли інші жанри формувались та ставали популярнішими, письменники мали необхідність у створенні додаткових імпровізованих термінів (наприклад, «*tragédie-opéra*», «*opéra tragédie*»). Саме в літературних колах, і лише в середині XVIII століття, вираз «*tragédie lyrique*» вперше увійшов у моду. <...> Протягом більшої частини 20-го століття термін «*tragédie lyrique*» переважав. Проте сучасні дослідники все частіше наслідують приклад Гердлстоуна, повертаючись до термінів, які використовували лібретисти та композитори, принаймні для періоду Люллі-Рамо» [Sadler, 2001].



рією та декорації, а також Жаном Береном, який контролював костюми та декорації, обумовили високий художній рівень сценічного втілення опери. Успіх «Кадма і Герміони» був довготривалим, опера регулярно виконувалась протягом наступних десятиліть, особливо часто на паризьких сценах.

Наслідки прем'єри були вирішальними не лише для долі Люллі. Оскільки король був надзвичайно задоволений чудовим видовищем, наступного дня він віддав Жану-Батисту Люллі у розпорядження приміщення в Пале-Рояль, яке до того часу займала трупа Мольєра (останній помер два місяці тому, 17 лютого), таким чином витіснивши і цих акторів, і трупу італійських коміків, які там розташовувались. Відкритий антагонізм між Мольєром і Люллі, яким завершилась їхня співпраця у жанрі комедії-балету, пояснюється прагненням Люллі отримати королівський привілей на заснування Королівської академії музики. Попри це у плідній колаборації Люллі і Мольєр створили ряд комедій-балетів (найвідоміші з яких «Шлюб із примусу», «Принцеса Елідська», «Любов-цілителька», «Комічна пастораль», «Жорж Данден», «Пан де Пурсоньяк», «Міщанин-шляхтич» та інші). Цей композиторський досвід Люллі суттєво вплинув на виникнення нового жанру, адже саме завдяки талановитому драматургу Мольєру у комедіях-балетах була підкреслена і посилена визначна роль драматургії поетичного тексту та сценічної дії.

Попри те, що «Кадм і Герміона» визнана однією з перших французьких ліричних трагедій, варто врахувати попередній зразок жанру — «Помону» Робера Камбера та П'єра Перрена, прем'єра якої відбулася з великим успіхом за два роки до цього (у 1671 році) і за вісім місяців витримала майже сто п'ятдесят вистав (попри величезне зацікавлення публіки новим жанром, проєкт через низку причин був неприбутковим у фінансовому плані). Саме успіх «Помони» зацікавив Люллі, який до того жанр опери не вважав перспективним. Композитор фокусувався на придворних балетах, у яких танцював сам король, що приносило Люллі неабиякі преференції. Однак на початку 1670-х років внаслідок трансформацій політичного і соціокультурного контексту придворного життя змінюється і мистецький вектор зацікавлень монарха, актуалізуючи жанри, у яких посилюється роль музично-драматичного начала. Як вже було зазначено, завдяки своїй підприємливості і прихильності короля, Люллі отримує патент на великі вистави, купивши його у П'єра Перрена, подальша доля якого склалась досить невдало. Подальше керівництво Люллі Академією символізувало віртуальний контроль над усіма музикантами в країні, оскільки для інших виконавців діяли суттєві обмеження, які передбачали заборону масштабних публічних концертів<sup>1</sup>.

Ще однією принципово важливою складовою музичної французької традиції є придворний балет — жанр з багатолітньою історією та драматичним потенціалом, який

---

<sup>1</sup> «Після купівлі королівського привілею від Перрена Люллі зміг отримати серію патентів і постанов від короля, що Мольєр вважав реальною загрозою для своїх коміків. Патент від 16 березня 1672 року дав Люллі повноваження заснувати «Королівську академію музики» і у той же час заборонив будь-яке виконання будь-якого твору, який співався публічно (якщо Люллі не погодив це письмовим дозволом) під загрозою штрафу в десять тисяч ліврів і конфіскацією театру, машин, декорацій, костюмів тощо. Склад від 30 квітня 1673 року скорочено до восьми (два голоси, шість інструменталістів) музикантів, які могли б виступати у постановках незалежно від Академії Королівської Музики та обмежено музикантами (і танцюристами), які не працюють в Академії. Особливо зловісним для Мольєра був патент від 20 вересня 1672 року, в якому Люллі отримав дозвіл надрукувати «всі і кожен без винятків air, створених ним, а також вірші, тексти, сюжети, плани та твори, для яких вищезгадані air були складені» [Anthony, 1997, p. 50].

об'єднував поетичний текст, вокальну та інструментальну музику, хореографічні виходи та яскраві сценічні ефекти. Участь у балетах брав сам король, що надавало їм неймовірної престижності. Ще одним елементом ліричної трагедії став жанр придворної арії (*air de cour*), який залишався головною моделлю для вокальної музики Люллі в балетах ще з 1660-х років. Проте вже в творах того часу можна спостерігати перші спроби синтезувати італійські плачі з французькими речитативами, а в опусах наступних десятиліть цей жанр стане основою багатьох сольних і ансамблевих оперних епізодів.

Окремо потрібно зацентувати надважливу роль французької класичної трагедії на чолі з провідними її представниками — П'єром Корнелем і Жаном Расіном. Надзвичайна увага до якостей поетичного тексту і до драматургічно-композиційної стрункості (традиційні п'ять актів зі своїми драматургічними функціями, які були обов'язковими для трагедії і для опери) поєднували ці жанри, натомість — недотримання трьох єдностей, зміщення акценту з морально-етичної проблематики в любовну сферу, втілення чудесного і неймовірного на сцені складали їхню різницю.

Окрім суто французьких традицій, на які спирався Люллі, зауважимо «італійський слід»: спроби кардинала Мазаріні, який, зокрема, привіз трупу з Італії на весілля Людовика XIV, закріпити італійську оперу у Франції, і внесок італійських акторів, який проявиться у «Кадмі і Герміоні» (маються на увазі риси венеціанської опери бо, на відміну від наступних ліричних трагедій, де ця лінія зникне, у «Кадмі і Герміоні» присутні декілька комедійних слуг). Розвиток комічних сцен був принесений у жертву вимогам єдності дії, оскільки суміш жанрів, яка прямо походила від римської та венеціанської опери, була неприпустимою у наступних ліричних трагедіях.

Отже, перше звернення Люллі до жанру *tragédie en musique* у «Кадмі і Герміоні», є виваженим і зрілим, воно обумовлено величезним попереднім досвідом композитора, який фундаментально засвоїв різноманіття музично-театральних традицій і водночас прагнув уловити і втілити актуальні тенденції свого часу, створивши нову розвагу для короля і його підданих. А прем'єра твору стала вирішальним моментом як для кар'єри Люллі, так і для французької музики загалом.

«Кадм і Герміона» має типову для жанру ліричної трагедії п'ятиактну структуру з прологом, де найчастіше не зберігається єдність місця, часу та дії, обов'язкові для драматичного театру того часу. Адже величезною популярністю в музичному театрі користувалися видовищні зміни сцен, які були успадковані з придворного балету. Лібрето до опери було написано незмінним партнером Люллі у ліричних трагедіях, французьким поетом, драматургом і лібретистом Філіпом Кіно (Philippe Quinault), чий поетичний талант високо цінували, а творчу постать ставили поряд з Корнелем, Расіном, Мольєром і Буало (співпраця з Кіно сягає ще 1660-х років). Пролог є традиційним уславленням короля у вигляді Аполлона або ж сонця, яке вбиває змія Піфона, тобто алегорією Людовика XIV, який саме у 1673 році оголосив війну Голландії та принцу Оранському (зв'язки із сучасністю тут забезпечують натяки на успішне завершення голландських воєн). Примітно, що у ліричній трагедії «Персей» 1682 року також будуть присутні мотиви війни з Голландією, натяки на морський флот, боротьба з драконом тощо, адже ця тематика і майже десять років потому була все ще актуальною. Загалом політичні аспекти обумовлювали не лише нюанси придворного життя, а й часто кодувались у творах мистецтва. Прославлення короля часто відбувалось з особливим теологічним ухилом, адже король сприймався як намісник Бога на землі, що обумовлювало наявність своєрідних ритуальних і хвалебних гімнів і хорів (у пролозі до «Кадма і Герміоні» промовистим є урочистий хор «Милуймося, милуймося Зіркою, яка нам світить, оспіваймо славу її шляху, який всі шанують, бога,

який робить наші дні щасливими», у якому Людовик XIV оспівується як сяюча зірка). Попри цей поширений мотив, у пізніших ліричних трагедіях публіка вбачала і дуже завуальовані критичні випадки в сторону королівської особи<sup>1</sup>.

Сюжет основної частини ліричної трагедії «Кадм і Герміона» побудований на античному міфі із третьої книги «Метаморфоз», однак щоб адаптувати оригінальний міф до драматургії оперного твору Кіно вніс деякі зміни. Використання міфів загалом, а особливо історій із «Метаморфоз» Овідія у сюжетах ліричних трагедії було досить характерним. Основний перелік персонажів у лібрето Кіно, починаючи з першого зразка і в наступних трагедіях, зазвичай складався із пари закоханих — у даному випадку це Кадм і Герміона, могутнього суперника (з яким міг утворюватися любовний трикутник) — тут це велетень, і богів (Юпітер, Афіна Паллада, Юнона, Амур), які активно втручалися в події і вирішували долю героїв (типова сюжетна колізія давньогрецької трагедії). Основою сюжету опери стала історія кохання Кадма, легендарного засновника і царя Фів, та Герміони (або ж Гармонії), доньки Венери та Марса. Задля того, щоб з'єднатись із коханою, Кадм проходить ряд випробувань: перемагає Дракона, за допомогою Паллади розгромлює воїнів, які виростили із посіяних зубів дракона, долає велетня. Однак в кінці четвертого акту головний герой майже втрачає кохану через помсту ревнивої Юнони (цей мотив ревності Юнони також часто втілюється у творах Люллі і пізніше у Рамо, наприклад, в «Платеї»).

У «Кадмі і Герміні» Люллі і Кіно відмовляються від драматичного фіналу, який буде наявним у деяких пізніших ліричних трагедіях («Атіс», «Фаетон», «Арміда» тощо), а щасливий кінець історії забезпечується втручанням «богів з машини» (*Deus ex Machina*). Серед важливих для того часу морально-етичних ідей тут втілено принциповий для французьких трагедій мотив обов'язку і честі, адже тематичною основою більшості ліричних трагедій, у тому числі «Кадма і Герміони», є паритет кохання і честі. Герой, у цьому випадку Кадм, має бути благородним і щедрим, а також захищати слабких, що він і робить у поєдинках з ворогами, отримуючи у винагороду щасливе кохання. Протягом усієї опери честь Кадма контрастує з характером його слуги Арбаса — комедійного персонажа, узятого із жанрів комедії-балету та італійської опери. Коли Кадм бореться з драконом, Арбас у страху тікає, але пізніше стверджує, що саме він вбив дракона (це нагадує відомий епізод з Папагено із «Чарівної флейти» Моцарта). Отже, внаслідок певних сюжетно-драматургічних змін, Кіно не тільки надав міфу про Кадма і Герміону досконалої форми п'ятиактної драми, а й трансформував героїв і зміст опери до потреб нового жанру ліричної трагедії. Плід блискучого синтезу, здійсненого Люллі разом з Кіно (відоме вимогливе ставлення композитора до лібрето, яке могло перероблятися десятки разів), ця музична трагедія об'єднала в ціле розрізнені елементи «пазла», який поступово вимальшовувався.

<sup>1</sup> «Розвиваючись із часом, уявлення про королівство виростили і залежали від ідентичності короля з владою держави. У складній взаємодії естетики та політики мистецьке та політичне втілення цієї влади стали взаємодоповнюваними та дуже взаємозалежними. Придворний ритуал впливав і перебував під впливом офіційного портрету, який включав театральні жести, вишукані костюми та вишукані фоні для інсценування всемогутності короля/держави. Але протягом сімнадцятого століття тотожність короля з державою — пов'язана з його тотожністю з міфологічними богами, римськими імператорами та легендарними героями — почала ставитися під сумнів. Як розмірковував Луї Марен, ці способи репрезентації створили складений «портрет короля», вигаданий ідеал, заснований на візуальних, звукових і нарративних образах і описах, що володіє великою переконливою силою, але має мало змісту. Цей складний ідеал легко прийняти за короля, але за «портретом» замість присутності самого короля можна виявити лише зяючу відсутність» [Coward, 2008, p. 19].

Щодо композиції твору, то варто відзначити симетрію та рівновагу ліричної трагедії, пропорції якої наслідують зразкам класичної архітектури, «приголомшливий початок і настільки ж приголомшливий фінал, що гарантувало ідеальну заокругленість, постійний рух, симетрія різних частин і нарешті різноманітність різних елементів, які це забезпечують. Ці чотири принципи керування мистецтвом Людовика XIV суворо тут застосовуються <...> Навколо дивертисментів жертвоприношення і появи Марса, Кіно показує дві битви Кадма з обох сторін. Паралель між дивертисментами II акту і боротьбою Кадма в IV акті підкреслюється тим фактом що в одному Амур оживляє статуї, а в іншому Паллада перетворює велетнів на статуї. Люллі підкреслює схожість між II і IV актами тим, що в них представлено лише дві дуетні сцени: прощання та возз'єднання однойменних героїв — емоційні вершини цієї першої опери. Порівняння лібрето і партитури виявляє спорідненість естетичного вибору музиканта та його лібретиста: краса їхніх трагедій на музиці народжується з глибокого взаєморозуміння між двома творцями» [Vendrix, 2004, p. 39].

Специфіка музичної складової «Кадма і Герміони» також позначена опорою на традиції і водночас потенціалом формування нового жанру, який протягом більш ніж століття буде символом національної опери. Завдяки значному досвіду у жанрі придворного балету та *air de cour*, комедії-балету тощо Люллі зміг запропонувати королю і публіці повністю проспіваний твір, основою якого став знаменитий французький речитатив. Він частково наслідує декламацію акторів Бургундського театру і створений із врахуванням особливостей французької мови та поетичних віршованих розмірів. Верховенство тексту з просодією, що дотримується ідеальної зрозумілості, отримує глибоке та вишукане музичне втілення в ліричних трагедіях Люллі. Як зазначають дослідники, «з проблемного речитативу він зробив основу нового ліричного жанру. Замість того, щоб бути переходом між різними музичними формами, як у «Помоні» або «Стражданнях і насолодах закоханих», речитатив став опорою, в яку вони були інтегровані. Речитатив, який вже набрид, раптом набрав виразності і драматичності, став джерелом емоцій і інтересу... Люллі не винайшов речитатив у строгому значенні, але він надав йому нову і істотну роль. Як писав Ла Вальєр, Кадм — не перша французька опера, це «перша опера в жанрі, який ми прийняли» [Souvreur, 1994, p. 308].

Серед ліричних аріозних сцен можна відзначити два найбільш розгорнутих сольних номери: це соло-ламенто Герміони у фіналі третьої дії «Амур, подивись, якої шкоди ти нам завдаєш, де обіцяне благо? Чи тобі не шкода нашої печалі?» та арія-плач Кадма на початку п'ятої дії «Прекрасна Герміоно, на жаль!.. Щастя кохання, такого вірного й такого рідкісного, навіть між богів знайшло заздрісників» (кожен з яких звучать після дуету героїв). Ніжні скарги і страждання, викликані перипетіями кохання, стали характерними для ліричної трагедії, «хоча лamento присутнє у різних театральних жанрах, наприклад, у придворному балеті, комедії-балеті і трагедійному балеті, цей різновид аїг виконує функцію розваги, яка співається, наприклад, другорядними персонажами, без справжнього уведення в лінію оповіді. Скарга стає більш важливою з першої французької ліричної трагедії чи опери «Кадм і Герміона» (1673), створеної Жаном-Батистом Люллі (1632-1687), де його співають головні герої і обґрунтована музичною драматургією опери. Так наявність інструментальних рефренів і кристалізація вокального рефрену стають специфічними ознаками скарги» [Maftai, 2022, p. 108].

Загалом для сольних номерів ліричних трагедій характерне поєднання мелодичного начала з декламаційними інтонаціями, як зазначав Дж. Ентоні, «французьке оперні арії від Люллі до Рамо були народжені *air de cour* і виплекані у придворних і комедійних балетах» [Anthony, 1997, p. 77]. У «Кадмі і Герміоні» і перших операх

композитора дослідники відзначають тенденцією акцентованого спрощення гармонії, зумовленого посиленням «впливу антиіталійської течії, ще відчутної під час створення “Кадма та Герміони”. Протягом останньої чверті 17 століття антиіталійське перетворюється на просте підтвердження раціональності: франкізація і раціоналізація поєднуються... Кіно з першого свого лібрето прагнув “офранцузити”, “націоналізувати” оперу. Спочатку він офранцузив її, прагнучи, наскільки це можливо, звести сюжет до єдності дії; потім, де це можливо, зменшити розрізненість характерів і звести до єдиного тону. Люллі пішов тим же шляхом і ... сприяв монодії: речитатив, супроводжуваний лише басом, знаходить свою трагедію в музиці та її приспівках найчастіше будучи гомофонним. Впевнений у своєму мистецтві, Люллі пізніше збагачує свою гармонічну мову, особливо в останніх трьох трагедіях на музиці і в пасторалі “Ацис і Галатея”» [Couvreur, 1994, p. 308].

Одним із нововведень жанру ліричної трагедії є залучення у драматургію твору хору, що парадоксальним чином відбувається саме в той момент, коли хор майже зникає з італійської опери-серія. Починаючи з прологу, де хори пастухів оспівують красу світанку чи святкують перемогу Сонця над чудовиськом, через грандіозну сцену жертвоприношення Марсу у III дії, яка є однією з драматичних кульмінацій твору, і до святкування у фіналі V акту хор представлений не як декоративна вставка, а функціональний елемент, який відіграє важливу роль у драматургії опери (можна відзначити подібність функцій хору у *tragédie en musique* і давньогрецькій трагедії).

Продовжуючи традицію придворного балету, Люллі переосмислює і роль дивертисментних виходів. Ці вокально-інструментальні сюїти, які раніше найчастіше були перервою в оповіді, у жанрі ліричної трагедії переважно інтегровані в сюжет і обумовлені його розвитком. У I дії Кадм пропонує Герміоні танцювальну постановку, що є свого роду освідченням у коханні; композитор вводить розгорнуту чакону, яка, якщо й перериває дію, все ж виправдовується бажанням «розважити» одного з головних героїв драми (чакона стала знаковим жанром ліричної трагедії, найвідомішою є фінальна чакона з «Арміди»). А у III акті дивертисмент включений у саму дію: під час обряду деякі жерці співають, інші імітують войовничий танець. Ці два типи введення дивертисментів дозволяють Люллі використати різноманітні танці. До першого типу можна віднести благородні аристократичні чи народні танці: гавоти, менуети, чакона у пролозі і у I, II, V актах. У другому, навпаки, оригінальні п'єси часто увиразнюють драматичну ситуацію: марш і танець жерців III дії, танець для комбатантів у V дії тощо. І якщо у речитативах супровід вокальної партії найчастіше виконується *basso continuo*, то у дивертисментах звучить повний оркестр, який був досить сталим у складі і функціях<sup>1</sup> (звучання оркестру з самого початку ліричної трагедії яскраво представлено в увертурі французького типу, досить добре знайомій публіці і до 1673 року).

<sup>1</sup> Дж. Ентоні зазначає: «Люллі рідко робив спроби усвідомити індивідуальність родин інструментів: гобої, флейти, скрипки, фаготи, навіть труби — усі вони схожі. Струнні, духові, ударні контрастують основними тембрами, але у симфоніях Люллі не можна почути великих варіацій в оркестровій фактурі, яку так спритно використовував Рамо роками пізніше. Придворні та комедійні балети дали Люллі ідеальний випробувальний полігон, де він навчився як поводитися з різними інструментами. Його оперний оркестр можна розглядати як спрощення та вдосконалення попередніх зусиль. Він усунув ще кілька екзотичних інструментів, традиційним призначенням яких був придворний балет, покращував виконавський рівень своїх музикантів, а в деяких випадках і заохочував вдосконалення самих інструментів» [Anthony, 1997, p. 82].

Попри 350-літню історію існування «Кадм і Герміона» приваблює увагу сучасних виконавців і постановників. Однією з найвідоміших на даний момент є постановка за підтримки Центру барокової музики Версаля. Це вистава 2008 року, яка відбулась в Паризькій Opéra Comique, силами ансамблю Le Roème Harmonique (диригент Венсан Дюестр (Vincent Dumestre), режисер-постановник Бенжамін Лазар (Benjamin Lazar)). Ця вистава представляє історичну реконструкцію опери, від вибору інструментів і фарб, які використовуються для декорацій, жестів співаків і стилю танців, для створення чуттєвої та теплої інтимності для освітлення сцени використані свічки (як це було у часи появи «Кадма і Герміони»). Постановники роблять акцент на репрезентації стилю того часу враховуючи не лише візуальний ряд, але й специфічну вимову, де намагаються відтворити речитативну декламацію музичної сцени XVII століття. Декорації зроблені за старовинними техніками і відтворюють перспективу апельсинового саду, інтер'єру палацу чи навіть Марсового поля. Часто використовуються рухомі панелі, що відтворюють принципи сценічної машинерії, запозичені з театральних прийомів XVII–XVIII століть. На сцені з'являються змії-пітон і дракон, Марс перетинає простір на своїй колісниці, а Сонце виринає з-за хмар. Ці театральні прийоми ніби дуже наочні, видимі, однак формують повну ілюзію чарівного дійства. Пухкі хмари, фантастичні тварини, багатство костюмів і їхня неймовірна фантазія, крилаті танцюристи, люди-комахи, велетні і сатири у вогнях свічок. Все це створює бенкет для зору і насолоду для слуху.

**Висновки та перспективи дослідження.** Аналіз «Кадма і Герміони» Ж. Б. Люллі дав змогу виявити жанрові моделі, на які спирається композитор, а також образно-стильові витоки цієї опери. Перший зразок ліричної трагедії (*tragédie en musique*) є результатом динамічного розвитку жанрів французького музично-театрального мистецтва, дивовижний результат півстолітніх суперечок щодо місця музики, танцю та машин у театрі. Запозичений із «Метаморфоз» Овідія сюжет побудований на мандрах Кадма (його численних перемогах і щасливому коханні) і є пророцтвом щасливого майбутнього в уявленні абсолютистського мистецтва. У сценічному зображенні війни і миру закладене символічне знищення зла і відродження нового земного устрою, що знаходить відгук в умонастроях тогочасної Європи.

Отже, «Кадм і Герміона» — справжній маніфест французького стилю, синтез найпопулярніших жанрів французької музики XVII століття. У першому зразку жанру ліричної трагедії у принциповому підпорядкуванні загальній драматичній єдності синтезовані елементи з придворного балету, комедії-балету, драматичного театру, італійської опери та інших. Успіх «Кадма і Герміони» був значним і відкрив шлях до інших ліричних трагедій Люллі, кожна з яких була особливою. Але незмінною складовою кожної вистави була насолода не лише для вух, але й для очей, адже сцени ліричних трагедій сповнені чарівних подій: спусків богів з машин, битв велетнів, появи монстрів, жертвоприношень, статуй, які оживають, тощо. У «Кадмі і Герміоні» чари поєднуються з величними і трагічними темами слави і кохання (та з деякими комічними штрихами в інтригах). Розвиток жанру відбуватиметься в наступних зразках авторства Люллі, а після смерті композитора популярним стане новий жанр опери-балету. У наступному столітті відбудеться відновлення верховенства жанру ліричної трагедії у творчості Рамо, що спровокує суперечки люллістів і рамістів, на зміну яким прийде війна буфонів, пізніше глюкістів і піччіністів — митців, яких питання національних традицій і тривожило, і об'єднувало, і викликало філософські роздуми, гострі конфлікти та драматичну полеміку.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Артем'єва В. Б. Жанр ліричної трагедії у творчості Жана Батіста Люллі та Жана Філіппа Рамо. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 106 : *Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу : Пам'яті Людмили Костянтинівни Каверіної*. Київ, 2013. С. 97–110.
2. Anthony J. R. *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*. Portland, Ore.: Amadeus Press, 1997. 586 p. URL.: <https://pdfcoffee.com/french-baroque-music-from-beaujoyeux-to-rameau-pdf-free.html> (дата звернення: 17.01.2024).
3. Bloechl O. *Opera and the Political Imaginary in Old Regime France*. Chicago, 2018. 272 p. URL.: <https://books.google.ru/books?id=JjJKDwAAQBAJ&pg=PA216&lpg=PA216&dq=donald+chae+Music,+Festival,+and+Power+in+Louis+XIV%27s+France:&source=bl&ots=pLOR-VUnRd&sig=ACfU3U1CDH1lsdQikQGwRygGA7ohJlii2A&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwuj4Mbjq86DAxXJ8bsIHfnWA5Y4FBDoAXoECAMQAw#v=onepage&q=donald%20chae%20Music%2C%20Festival%2C%20and%20Power%20in%20Louis%20XIV's%20France%3A&f=false> (дата звернення: 18.01.2024).
4. Brown K. Agenda-driven music in the court of Louis XIV. *Aisthesis*, vol. 10 (2019), pp. 35–36. URL.: <https://pubs.lib.umn.edu/index.php/aisthesis/article/download/1778/1512> (дата звернення: 15.01.2024).
5. Couvreur M. Jean-Baptiste Lully: musique et dramaturgie au service du prince. Bruxelles : Marc Vokar, 1994. URL.: <https://www.semanticscholar.org/paper/Jean-Baptiste-Lully-%3A-musique-et-dramaturgie-au-du-Barth%3%A9lemy-Couvreur/5772c09baceb2e2e6632eebce89f23d330bc5218> (дата звернення: 15.01.2024).
6. Cowart G. *The triumph of pleasure : Louis XIV & the politics of spectacle*. University of Chicago Press, Chicago, 2008. 299 p. URL.: <https://books.google.co.ls/books?id=t0ZH0SXtZHMC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false> (дата звернення: 08.01.2024).
7. Maftei M.-E. L'amour — source de tous les pleurs dans les operas de Jean-Baptiste Lully. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov. Series VIII: Performing Arts*. 2022. p. 105-115. URL.: <https://www.semanticscholar.org/paper/L%E2%80%99amour-%E2%80%93-source-de-tous-les-pleurs-dans-les-operas-Maftei/93b44462ac0342ff5f0cc84e0ee96fceed2f138> (дата звернення: 05.01.2024).
8. Norman B. *Touched by the Graces: The Libretti of Philippe Quinault in the Context of French Classicism*. Summa Publications, Inc., 2001. 402 p. URL.: [https://books.google.com.ua/books?id=bji6hdg1SNkC&printsec=frontcover&hl=uk&vq=%22French+Baroque+Music+from+Beaujoyeux+to+Rameau%22&source=gbs\\_citations\\_module\\_r&cad=4#v=onepage&q=%22French%20Baroque%20Music%20from%20Beaujoyeux%20to%20Rameau%22&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=bji6hdg1SNkC&printsec=frontcover&hl=uk&vq=%22French+Baroque+Music+from+Beaujoyeux+to+Rameau%22&source=gbs_citations_module_r&cad=4#v=onepage&q=%22French%20Baroque%20Music%20from%20Beaujoyeux%20to%20Rameau%22&f=false) (дата звернення: 05.01.2024).
9. Purves-Smith Sh. The Prologues of the Tragédies Lyriques (Operas) of Philippe Quineault: "A Very Agreeable Propaganda". *Rhetor. Vol. I*. 2004. URL.: [https://www.researchgate.net/publication/237371298\\_The\\_Prologues\\_of\\_the\\_Tragedies\\_Lyriques\\_Operas\\_of\\_Philippe\\_Quinault\\_A\\_Very\\_Agreeable\\_Propaganda](https://www.researchgate.net/publication/237371298_The_Prologues_of_the_Tragedies_Lyriques_Operas_of_Philippe_Quinault_A_Very_Agreeable_Propaganda) (дата звернення: 12.01.2024).
10. Sadler G. *Tragédie en musique*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. URL.: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044040> (дата звернення: 12.01.2024).
11. Vendrix P. *Musique, pouvoir et légitimation aux XVe et XVIe siècles. La légitimité implicite*, Vol. 1, École française de Rome, 2004, pp. 375–422. URL.: <https://shs.hal.science/halshs-00275483/document> (дата звернення: 12.01.2024).

## REFERENCES

1. Artemieva, V. (2013). Zhanr lirychnoi trahedii u tvorchosti Zhana Batista Liulli ta Zhana Filippa Ramo [Genre of tragédie lyrique in the creativity of Jean Baptiste Lully and Jean Philippe Rameau]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 106: *Kulturolohichni aspekty suchasnoho mystetskoho dyskursu : Pamiati Liudmyly Kostyantynivny Kaverinoyi [Cultural aspects of modern artistic discourse: In memory of Ludmila Kostyantynivna Kaverina]*. Kyiv, pp. 97–110 [in Ukrainian].
2. Anthony, J. R. (1997). *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*. Portland, Ore.: Amadeus Press, 586 p. Available at: <https://pdfcoffee.com/french-baroque-music-from-beaujoyeux-to-rameau-pdf-free.html> (accessed: 17.01.2024) [in English].
3. Bloechl, O. (2018). *Opera and the Political Imaginary in Old Regime France*. Chicago. 272 p. Available at: <https://books.google.ru/books?id=JjJKDwAAQBAJ&pg=PA216&lpg=PA216&dq=donald+chae+Music,+Festival,+and+Power+in+Louis+XIV%27s+France:&source=bl&ots=pLOR-VUnRd&sig=ACfU3U1CDH1lsdQikQGwRygGA7ohJlii2A&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwij4Mbjq86DAxXJ8bsIHfnWA5Y4FBDoAXoECAMQAw#v=onepage&q=donald%20chae%20Music%2C%20Festival%2C%20and%20Power%20in%20Louis%20XIV's%20France%3A&f=false> (accessed: 18.01.2024) [in English].
4. Brown, K. (2019). Agenda-driven music in the court of Louis XIV. *Aisthesis*, vol. 10 pp. 33-38. URL.: <https://pubs.lib.umn.edu/index.php/aisthesis/article/download/1778/1512> (дата звернення 15.01.2024) [in English].
5. Couvreur, M. (1994). *Jean-Baptiste Lully: musique et dramaturgie au service du prince*. Bruxelles: Marc Vokar, Available at: <https://www.semanticscholar.org/paper/Jean-Baptiste-Lully-%3A-musique-et-dramaturgie-au-du-Barth%3A%9A9lemy-Couvreur/5772c09baceb2e2e6632eebce89f23d330bc5218> (accessed: 15.01.2024) [in French].
6. Cowart, G. (2008). *The triumph of pleasure : Louis XIV & the politics of spectacle*. University of Chicago Press, Chicago, 299 p. Available at: <https://books.google.co.ls/books?id=t0ZH0SXtZHMC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false> (accessed: 08.01.2024) [in English].
7. Maftei, M.-E. (2022). L'amour — source de tous les pleurs dans les operas de Jean-Baptiste Lully. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov. Series VIII: Performing Arts* p. 105-115. Available at: <https://www.semanticscholar.org/paper/L%E2%80%99amour-%E2%80%93-source-de-tous-les-pleurs-dans-les-operas-Maftei/93b44462ac0342ff5f0cc84e0ee96fceed2f138> (accessed: 05.01.2024) [in French].
8. Norman, B. (2001). *Touched by the Graces: The Libretti of Philippe Quinault in the Context of French Classicism*. Summa Publications, Inc., 402 p. Available at: [https://books.google.com.ua/books?id=bji6hdglSNkC&printsec=frontcover&hl=uk&vq=%22French+Baroque+Music+from+Beaujoyeux+to+Rameau%22&source=gbs\\_citations\\_module\\_r&cad=4#v=onepage&q=%22French%20Baroque%20Music%20from%20Beaujoyeux%20to%20Rameau%22&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=bji6hdglSNkC&printsec=frontcover&hl=uk&vq=%22French+Baroque+Music+from+Beaujoyeux+to+Rameau%22&source=gbs_citations_module_r&cad=4#v=onepage&q=%22French%20Baroque%20Music%20from%20Beaujoyeux%20to%20Rameau%22&f=false) (accessed: 05.01.2024) [in English].
9. Purves-Smith, Sh. (2004). *The Prologues of the Tragédies Lyriques (Operas) of Philippe Quineault: "A Very Agreeable Propaganda"*. Rhetor. Vol. I. Available at: [https://www.researchgate.net/publication/237371298\\_The\\_Prologues\\_of\\_the\\_Tragedies\\_Lyriques\\_Operas\\_of\\_Philippe\\_Quinault\\_A\\_Very\\_Agreeable\\_Propaganda](https://www.researchgate.net/publication/237371298_The_Prologues_of_the_Tragedies_Lyriques_Operas_of_Philippe_Quinault_A_Very_Agreeable_Propaganda) (accessed: 12.01.2024) [in English].
10. Sadler, G. (2001) *Tragédie en musique*. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Available at: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044040> (accessed: 12.01.2024) [in English].



11. Vendrix, P. (2004). Musique, pouvoir et légitimation aux XVe et XVIe siècles. La légitimité implicite, Vol. 1, École française de Rome, pp. 375-422. Available at: <https://shs.hal.science/halshs-00275483/document> (accessed: 12.01.2024) [in French].

### **VIRA ARTEMIEVA**

**Artemieva, Vira** — Doctor of Philosophy in Art Criticism, Associate Professor at the Department of the World Music History at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7576-3609>

[varmuz@ukr.net](mailto:varmuz@ukr.net)

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301130

### **CADMUS AND HERMIONE BY JEAN-BAPTISTE LULLY AS THE FIRST SAMPLE OF THE LYRICAL TRAGEDY GENRE**

**The relevance of the study.** It consists in considering the "Cadmus and Hermione" by Jean-Baptiste Lully not only in the context of the author's artistic evolution, but also as the result of the traditions of French musical and theatrical court art. Written in 1673, it became the composer's first work in genre tragédie lyrique («tragédie en musique»).

**The main objective of the study** to determine the socio-cultural prerequisites for the emergence of Lully's first lyrical tragedy "Cadmus and Hermione" and to identify the genres that became the basis for the creation of a model of tragédie lyrique. **The methodology** includes biographical (to find out the circumstances of Lully's life and activities), comparative (to reveal the continuity of the considered tragédie lyrique in relation to the system of musical and theatrical genres of the 17th century), as well as structural-functional, genre-stylistic and intonational-dramatic methods (for a comprehensive analysis of the work).

**Results and conclusions.** It is considered Lully's "Cadmus and Hermione" as a model of the French genre of the tragédie lyrique. It is emphasized that this work arose under the influence of traditions, French musical and theatrical art. The details of the production and the reaction of King Louis XIV to the premiere of the work are highlighted, which determined the further support of the composer at the royal court. The plot of the opera, the compositional and dramaturgical organization of "Cadmus and Hermione", which served as a reference point in Lully's further work in the genre of tragédie lyrique, are analyzed. It is noted that the plot borrowed from Ovid's "Metamorphoses" is based on the travels of Cadmus (his many victories and happy love) and is a prophecy of a happy future in the conception of absolutist art. It was concluded that when creating the first sample of the genre of tragédie lyrique, the composer strongly relied on the developed genre system of French music and theater art. In particular, the connections of tragédie lyrique with court ballet, comedy-ballet, air de cour and other genres were noted. The influences of the traditions of the French dramatic theater on the construction of the plot and the peculiarities of the vocal parts of the tragédie lyrique are revealed, and the presence of features of the Italian comic opera is indicated. It is emphasized that the long-term experience of the performer, the intuition of the musician and the talent of the composer were embodied in the first example of the genre of tragédie lyrique in Lully's work. The considered work became a model of the genre of tragédie lyrique, which was fundamental for France in the 17th and 18th centuries, which, in particular, determined Lully's prominent place in the history of French music.

**Keywords:** musical culture of France, J.-B. Lully's creativity, tragédie lyrique, operatic art, genre, style, baroque, European traditions.

УДК 780.616.432:785.6]:78.071.1Гершвін](73)(045)  
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301132

**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., 2024

## **ВАРІАЦІЇ «I GOT RHYTHM» ДЖОРДЖА ГЕРШВІНА: КОНЦЕРТНЕ ПЕРЕТВОРЕННЯ ПІСЕННОЇ ТЕМИ**

Розглянуто Варіації «I Got Rhythm» Джорджа Гершвіна — останній інструментальний твір композитора і підсумок його роботи в жанрі фортепіанного концерту. Висвітлено обставини створення та прем'єрних виконань Варіацій. Виявлено зв'язки образної концепції твору з національною американською ідеєю та віддзеркалення знаків американської сучасності в уявленні Гершвіна безпосередньо в музиці твору. Підкреслено поєднання у Варіаціях «I Got Rhythm» двох сфер гершвінівської діяльності — музики популярної (тема власної пісні як об'єкт варіювання) та музики академічної (традиції характерних варіацій романтиків та раціоналістичні техніки модерністського письма). Зазначено, що навички віртуозного варіювання музичних тем відшліфовувалися Гершвіном у його концертних виступах на біс та музикуванні на вечірках, а досвід письмової фіксації таких імпровізацій був набутий під час роботи над «Пісенником для фортепіано». Детально проаналізовано Варіації на тему «I Got Rhythm». Простежено ступінь та способи перетворення теми, виведення з титульного мотиву мелодичних голосів, пасажів, фігурацій, контрапунктичних ліній, підголосків; розглянуто засоби, що сприяють зовнішній замкненості варіаційного циклу та симетричності його внутрішньої організації. Охарактеризовано втілення у Варіаціях атрибутивних ознак інструментального концерту: діалогічності, розкритої у взаємодії оркестрової та фортепіанної партій; принципу соло, представленого фактурними моделями, запозиченими зі сфери класичного та джазового піанізму; гри, що проявляє себе у формах змагання, містифікації, мозаїки, жарту, майстерності володіння інструментом. Наголошено на домінуванні у Варіаціях Гершвіна саме ігрового начала, що обумовлено творчим методом автора, сформованим під час роботи на Бродвеї, та віддзеркалює риси його особистості.

**Ключові слова:** американська музика ХХ століття, творчість Джорджа Гершвіна, Варіації на тему «I Got Rhythm», варіаційний цикл, жанр концерту, фортепіано, оркестр.

**Вступ.** Джордж Гершвін належить до числа найвідоміших американських композиторів, чия музика миттєво впізнається навіть пересічним слухачем. Однак це стосується лише невеликої кількості його творів — двох десятків пісень, кількох інструментальних композицій, окремих фрагментів опери «Поргі та Бесс» — все інше поки залишається *terra incognita*. Зокрема, ніколи не була надрукована значна частина театральної спадщини композитора, а в наявних виданнях його творів оригінальний авторський текст нерідко спотворений; недотримання «букви і духу» гершві-

нівської музики властиве й деяким виконанням. Наведемо з цього приводу думку американського дослідника Чарльза Хамма (Charles Hamm): «Ми могли б краще “пізнати” музику Гершвіна, якби музикознавці відновили автентичні тексти його композицій, як вони це зробили для Гайдна, Генделя та Палестрини, і якби музиканти вивчали стиль виконання 1920-х років, а не грали і співали його музику, наче вона була з іншої епохи» [Hamm, 1999, p. 12]<sup>1</sup>.

Слова Ч. Хамма є актуальними і для оркестрової музики Джорджа Гершвіна, яка складає важливу частину його творчого доробку. Сам композитор наголошував, що порівняно з піснями та музичними комедіями, створення симфонічних опусів приносить йому «більше веселощів та особистого задоволення», адже тут йому «потрібно думати лише про себе» і він «може писати, як хоче», що така свобода для нього «бажана і приємна» [Pollack, 2006, p. 184]. Окрім суто оркестрових «Американця в Парижі» та «Кубинської увертюри», перу Гершвіна належать чотири твори, які можна віднести до жанру інструментального концерту: *Rhapsody in Blue*, *Concerto in F*, *Second Rhapsody*, *Variations on I Got Rhythm*. Усі вони призначені для фортепіано соло та оркестру, що цілком закономірно, враховуючи репутацію Гершвіна як одного з найкращих піаністів свого часу. Але важливим видається і той факт, що послідовність виникнення перелічених опусів утворює міцний ланцюг, у якому вихідною ланкою стала «Рапсодія в стилі блюз»: написана для джазового оркестру Пола Вайтмана (Paul Whiteman) та виконана 12 лютого 1924 року в нью-йоркському Aeolian Hall, вона викликала фурор. Створений через рік фортепіанний концерт — тепер вже для симфонічного оркестру Волтера Дамроша (Walter Damrosch) — мав довести не випадковість успіху «Рапсодії» та спроможність її автора перевершити досягнуте. Друга рапсодія, що народилася із звукового супроводу до кінофільму «Delishious» Девіда Батлера (David Butler) (1931), своїм жанровим позначенням прямо апелює до першого досвіду композитора в сфері концертної музики. Нарешті, Варіації на тему пісні «I Got Rhythm» було створено на честь десятої річниці «Rhapsody in Blue» з метою розширити концертну програму під час ювілейного гастрольного туру.

Ступінь популярності фортепіанно-оркестрових творів Дж. Гершвіна, їх виконавської затребуваності та наукового висвітлення — несумірна, і найменше «пощастило» у цьому плані Варіаціям на тему «I Got Rhythm». Це видається несправедливим, адже Варіації не тільки формально завершують творчий шлях композитора в галузі інструментальної музики, але й підсумовують його пошуки та досягнення у сфері формотворення, прийомів розвитку, фортепіанної фактури, оркестровки тощо. Актуалізує звернення до Варіацій і наочне поєднання в них двох напрямів гершвінівської діяльності — музики популярної та музики академічної.

**Аналіз публікацій.** Концертні твори Джорджа Гершвіна потрапляють в поле зору практично усіх дослідників американської музики, хоча і різною мірою. Докладно подається інформація про концертну (і не тільки) музику Гершвіна у монографічних дослідженнях Девіда Юена (David Ewen) [Ewen, 1956], який був

<sup>1</sup> У наш час Школа музики, театру та танцю Мічиганського університету уклала довгострокове партнерство з родиною Гершвінів (The Gershwin Initiative), метою якого є, зокрема, наукове видання художньої спадщини Джорджа та Айри Гершвінів. На сайті наведено попередній перелік творів, який планується опублікувати у більш ніж 50 томах; деякі з них вже побачили світ, як-от оригінальна версія *Rhapsody in Blue* в оркестровці Ферде Грофе під редакцією музикознавця Раяна Рауля Баньягейла, вихід якої на початку 2024 року приурочено до 100-річчя першого виконання твору [The Gershwin Initiative].

безпосереднім свідком резонансних прем'єр, та Говарда Поллака (Howard Pollack) [Pollack, 2006], який не лише підсумовує розвідки попередніх «літописців» життя та творчості Гершвіна, але й доповнює їх раніше не відомими чи не доступними для вивчення матеріалами<sup>1</sup>. Однак ні Д. Юен, ні Г. Поллак не занурюються в аналітичні питання, зосереджуючись здебільшого на історії написання та виконання творів.

Інший напрям «гершвініани» започаткувала збірка статей під редакцією В. Шнайдера «Стиль Гершвіна : Новий погляд на музику Джорджа Гершвіна», у якій фокус дослідницької уваги сконцентрований на тому, що «робить стиль Гершвіна його власним, що робить його особливим, і як цей стиль було прийнято та передано» [Schneider, 1999, р. XIII]. Стильових аспектів музики Гершвіна торкаються також Стівен Гілберт (Steven Gilbert) [Gilbert, 1995], Джек Гіббонс (Jack Gibbons) [Gibbons, 2002], Річард Тарускін (Richard Taruskin) [Taruskin, 2011], однак Варіації «I Got Rhythm» стають безпосереднім об'єктом вивчення лише в роботах Г. Поллака та С. Гілберта.

**Мета статті** — розглянути Варіації «I Got Rhythm» для фортепіано й оркестру Джорджа Гершвіна у єдності образних, стильових і жанрових параметрів та довести відповідність твору вимогам концертного жанру.

**Наукова новизна.** В українському музикознавстві Варіації «I Got Rhythm», які підсумовують пошуки Гершвіна в сфері інструментальної музики, досліджуються вперше. **Методологічне підґрунтя** статті складають історичний, культурологічний, жанрово-стильовий та інтонаційно-драматургічний методи аналізу.

**Результати дослідження.** Варіації на тему пісні «I Got Rhythm» вперше прозвучали 13 січня 1934 року у Бостонському Symphony Hall у виконанні автора та оркестру Лео Рейсмана (Leo Reisman)<sup>2</sup>. Протягом великого гастрольного туру, що розпочався наступного дня і охопив 28 міст на північному сході США, Гершвін виконував свій новий твір у кожному концерті, поряд із Rhapsody in Blue та Piano Concerto<sup>3</sup>.

Варіації «I Got Rhythm» репрезентують стильові тенденції та композиційні принципи, характерні для усієї музики Гершвіна, та водночас демонструють авторське розуміння специфіки концертного жанру. Тож вважаємо доцільним розглянути цей твір у трьох ракурсах — образному, стильовому та жанровому.

Образна концепція Варіацій, безумовно, має спільні риси з іншими концертними опусами Гершвіна, які у первісному задумі пов'язані з програмною ідеєю Америки: «Рапсодію в стилі блюз» композитор спочатку планував назвати «Американською», Фортепіанний концерт — «Нью-Йоркським», Друга рапсодія в ескізах мала робочі заголовки «Нью-Йоркська» та «Мангеттенська».

Своє розуміння справжньої американської музики Гершвін неодноразово пояснював, в тому числі й письмово. Наведемо лише одне висловлювання композито-

<sup>1</sup> Йдеться насамперед про велике сховище рукописів Гершвіна, виявлене 1982 року на складі Warner Brothers у Се-Кокусі, штат Нью-Джерсі.

<sup>2</sup> Оркестром диригував Чарльз Превін (Charles Previn), оскільки Лео Рейсман незадовго до прем'єри зламав стегно, потрапивши в автокатастрофу.

<sup>3</sup> Того ж 1934 року «Variations on I Got Rhythm» були надруковані видавництвом New World Music у версії для двох фортепіано, а вже після смерті композитора, у 1953 році, була опублікована партитура під редакцією Вільяма Шенфілда (William C. Schoenfeld). Нещодавно (2015) німецьке видавництво B-Note на основі авторського рукопису випустило оригінальну версію твору. Разом з тим «The Gershwin Initiative» планує зробити перегляд наявних версій задля науково обґрунтованого видання повної партитури Варіацій.

ра, що міститься у його статті «П'ятдесят років американської музики», надрукованій щотижневим журналом «American Hebrew» 22 листопада 1929 року: «Американська музика означає для мене щось дуже конкретне, щось дуже відчутне. Це щось корінне, автохтонне, щось глибоко вкорінене в нашій землі. Це музика, яка має виражати гарячковий ритм американського життя. <...> У нашій музиці ми повинні мати змогу мигцем побачити наші хмарочоси, відчути той приголомшливий викид енергії, який накопичений у нашому житті, почути той хаос шумів, що наповнює повітря нашого сучасного американського міста» [Pollack, 2006, p. 147].

«Гарячковий ритм американського життя», про який пише Гершвін, був властивий і йому самому. Композитор був затятим спортсменом та чудовим танцюристом, швидко рухався, обожнював автомобілі, завжди страшенно поспішав і загалом мав надлишок нервової енергії. Ця енергія сублимувалася і в його музиці, що усвідомлював сам митець, проводячи паралель між своєю особистою енергійністю та бадьорістю духу своєї музики. Одного разу він навіть заявив: «Я хотів би, щоб мої композиції були настільки життєво необхідними, що я був би зобов'язаний за законом видавати заспокійливі з кожною проданою партитурою» [Pollack, 2006, p. 196].

Американська сучасність для Гершвіна була пов'язана також зі звуками, які можна почути у великому місті — зокрема у його улюбленому Нью-Йорку: шуми будівництва, перестук коліс поїзда, відгомони популярних танців та віртуозної гри гарлемських страйд-піаністів. Крім того, музична складова звукової картини Америки у Гершвіна асоціювалася з величезним «плавильним котлом», у якому «різноманітні іноземні елементи» зливаються «в особистість цілком американську» [Ewen, 1956, p. 118]. У статтях 1930-х років композитор для обговорення власної музики та музики своїх сучасників-співвітчизників нерідко використовував терміни «американська ідіома» або просто «americana», адже за його переконанням, це поняття включало «джаз, регтайм, негритянський спіричуелс і блюз, південні гірські пісні, кантрі-скрипку та ковбойські пісні» [Pollack, 2007, p. 173]. Додамо до цього списку приклади віддзеркалення у концертних творах Гершвіна китайського та латинського компонентів, які також були невід'ємною частиною соносфери головного мегаполісу США.

Більшість перелічених знаків американської сучасності представлено і у Варіаціях Гершвіна: звуки stride piano та китайських флейт, ритми джазу та румби, інтонації популярних пісень та вражаюча енергія руху. Але є у цьому творі ще один позамузичний шар змісту — той, що пов'язаний із текстом пісні «I Got Rhythm», обраної об'єктом варіювання:

*У мене є ритм, у мене є музика, у мене є мій чоловік.*

*Хіба можна просити чогось більшого?*

*У мене є ромашки на зелених пасовищах, у мене є мій чоловік.*

*Чого ще бажати?*

*У мене є зоряне світло, у мене є солодкі сни, у мене є мій чоловік.*

*Хто може просити чогось більшого?*

В словах Айри Гершвіна, брата та співавтора практично усіх творів композитора, втілено почуття граничного щастя, радості, повноти відчуттів та абсолютного задоволення життям<sup>1</sup>. Багато критиків та дослідників відзначали дивовижне вміння Дж. Гершвіна передавати ці емоції. Г. Поллак пише: «Таку життєрадісність, у якій часто змішувалися принади кохання, музики і танцю, Гершвін правдоподібно пов'я-

<sup>1</sup> Варіації присвячено Айрі Гершвіну — можливо, саме тому, що наведений текст є «душею» пісні, яка надихнула його брата на створення нової композиції.

зував з традиційним американським оптимізмом; але в будь-якому випадку такі риси виходили з його власної особистості», він один «володів майже неіснуючою якістю — якістю радості» — і завжди відчував «радісний захват ... від того, що б він не робив» [Pollack, 2006, p. 705].

Стильовий рівень передбачає розгляд музичного тематизму та способів його організації, що забезпечують цілісність композиції. Однак у випадку з Гершвіном необхідно спочатку обговорити фундамент, на якому базуються його «серйозні», зокрема й концертні твори, а отже, торкнутися питань про два боки колії, вздовж якої пролягає творчий шлях композитора — популярну та академічну музику, та про нібито відсутність у нього ґрунтовної музичної освіти.

Стосовно першого Гершвін визнавав, що його інструментальна музика була наслідком музики легкої, адже до появи першого «серйозного» твору — *Rhapsody in Blue* — ним вже були написані півтора десятки мюзиклів. Надалі він відрізняв свою музику для бродвейських вистав від оркестрових творів, зокрема зберігав вигадані мелодії у різних зошитах, називаючи пісенні теми «tunes», а ті, що планував використати у більш масштабних композиціях, — «themes». Однак «легка» та «серйозна» лінії в творчості Гершвіна постійно перетиналися, живлячи одна одну, підтвердженням чого може слугувати Друга рапсодія, що виросла з голлівудської кінострічки. На думку Г. Поллака, «здається неточним називати Гершвіна людиною з іншого боку колії, яка відносно пізно прийшла до класичної традиції. З ранніх років участь Гершвіна в концертній музиці йшла паралельно з його діяльністю у популярній музиці. Він не стільки переходив, скільки з самого початку поставив по одній нозі на кожному сторону доріжок і намагався осідлати їх якомога міцніше» [Pollack, 2006, p. 40].

Щодо другого питання зазначимо, що Гершвін був схильний применшувати значення своєї освіти. Широкого розголосу набули його слова, сказані в одному з інтерв'ю: отримавши замовлення на написання фортепіанного концерту, першою чергою він нібито мав купити кілька книг про музичну структуру, щоб дізнатися, у якій формі пишеться концерт. Однак насправді Гершвін здобув доволі широку та глибоку музичну освіту, хоча і переважно шляхом приватного навчання<sup>1</sup>. Крім того, у 1921 році він прослухав курси оркестровки та історії музики в Колумбійському університеті. Разом з тим, за свідченням Девіда Юена, багато знань та навичок Гершвін набув самостійно — через відвідування концертів, вивчення партитур, студіювання підручників: «Він тут і там підбирав численні методи, підходи та стилістичні хитрощі, які незабаром назавжди зафіксувалися у його власній техніці» [Ewen, 1956, p. 24].

Наслідком послідовного та зацікавленого вивчення академічної музики стало засвоєння Дж. Гершвіном правил гармонії, поліфонії, форми, оркестровки, але головне — переконання у спорідненості різних мистецьких сфер. Це підтверджує його ви-

---

<sup>1</sup> Неповний перелік позицій виглядає наступним чином: уроки гри на фортепіано з Чарльзом Гамбітцером (Charles Hambitzer) — з 1913 по 1918 роки, заняття з гармонії, генерал-басу, аналізу та оркестровки з Едвардом Кіленьї (Edward Kilenyi) — з 1917 по 1921 роки, вивчення форми, композиції та оркестровки з Рубіном Голдмарком (Rubin Goldmark) — впродовж 1923–1924 років, оволодіння контрапункту з Генрі Коуеллом (Henry Cowell) — між 1927 та 1931 роками, удосконалення в гармонії з Воллінфордом Ріггером (Wallingford Riegger) — у 1931 році, опанування методу письма, заснованого на математичних моделях, з автором цієї системи Джозефом Шиллінгером (Joseph Schillinger) — з 1932 по 1936 роки. Також у різні роки Гершвін звертався з проханням про уроки до багатьох відомих композиторів та викладачів: Едгара Вареза, Моріса Равеля, Наді Буланже, Жака Ібера, Ігоря Стравінського.

словлювання, зроблене у 1925 році: «Щоб повністю виразити багатство [американського] життя, композитор має використовувати мелодію, гармонію та контрапункт, як використовував їх кожен великий композитор минулого» [Pollack, 2006, р. 118]<sup>1</sup>. Щодо конкретних прізвищ, які стали для талановитого музиканта взірцем для наслідування, слід назвати в першу чергу тих, кого виділяв сам Гершвін — Ф. Шопена, Ф. Ліста, К. Дебюссі. І все ж таки свій неповторний стиль, власну музичну інтонацію Гершвін знаходить не так у європейській музиці, як у досягненнях співвітчизників, переважно зі сфери музики популярної: Ірвінга Берліна (Irving Berlin) та Джерома Керна (Jerome Kern) — провідних авторів популярної пісні, яку в 1920-х роках часто називали джазовою, Вільяма Хенді (William Christopher Handy), відомого як «батько блюзу», Джеймса Різа Європи (James Reese Europe), який стояв біля витоків регтайм-джазу, Майка Бернарда (Mike Bernard) та Лакі Робертса (Luckey Roberts) — винахідників нових піаністичних ідіом.

Повертаючись до Варіацій, зазначимо, що в основу цілком «серйозної» форми Гершвін поклав одну зі своїх найпопулярніших пісень, написану для музичної комедії «Божевільна дівчина» («Girl Crazy») (1930)<sup>2</sup>. Тема пісенного приспіву майже стандартна для комерційної продукції Tin Pin Alley: чотири восьмитакти за моделлю ААВА, але заключний розділ через недосконалий каданс розширений з восьми до десяти тактів. «Зерном» теми є її початковий мотив, який у підрозділі А повторюється тричі — в прямому та зворотному русі. Його пентатонічна будова, доволі типова для тематизму Гершвіна загалом, асоціюється з мистецтвом чорних американців та індіанців, а свінгові ритми віддзеркалюють нові тенденції у джазовій музиці 1930-х років. Відмінності між пісенним першоджерелом та фортепіанним викладенням теми в концертних Варіаціях (т. 32) спостерігаються лише у фактурному оформленні: мелодія разом з її акордовим потовщенням зосереджена тут в партії правої руки, тоді як партія лівої руки містить рифи, що заповнюють довгі тривалості наприкінці кожного мотиву.

Навички віртуозного варіювання музичних тем відшліфовувалися Гершвіном у його імпровізаціях під час концертних виступів, коли він на «біс» виконував фортепіанні версії власних пісень<sup>3</sup>, та на вечірках, де він не відходив від фортепіано, стверджуючи: «коли я не граю, я погано проводжу час» [Pollack, 2006, р. 205]. Це відчували усі, хто був свідком таких спонтанних виступів — зокрема Рубен Мамулян, режисер, який вперше поставив «Поргі і Бесс», згадував: «Я чув, як багато піаністів та композиторів грали для неформальних зустрічей, але я не знаю нікого, хто робив би це з таким непідробним захопленням і енергією. Джордж за фортепіано був Джорджем щасливим» [Gibbons, 2002].

<sup>1</sup> Заради справедливості наведемо й інший вислів Гершвіна, що датується кінцем того ж року: «Я не вважаю, що тому, хто прагне писати справді американську музику, потрібно занадто уважно вивчати фуги та інші форми, які були оригінальними у старих німецьких майстрів, і орієнтуватися на них. Нам потрібні американські форми для американської музики» [Pollack, 2006, р. 727].

<sup>2</sup> Згідно з сюжетом мюзиклу, пісню «I Got Rhythm» виконує Кейт Фотергілл — салунна співачка, яка приїхала із Сан-Франциско до маленького містечка в Аризоні у пошуках заробітку. Для Етель Мерман (Ethel Merman), яка дебютувала на Бродвеї у цій ролі, прем'єра «Божевільної дівчини» стала зірковим часом, поклавши початок її 50-річній кар'єрі, а слова з пісні «I Got Rhythm» дали назву мемуарам співачки — «Who Could Ask for Anything More» (1955).

<sup>3</sup> Відеозапис одного з таких виступів доступний за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=oQdeTbUDCiw>

Досвід письмової фіксації своїх імпровізацій Гершвін мав у 1931–1932 роках, коли на замовлення одного із видавництв зробив транскрипції 18 власних пісень, продемонструвавши вміння оновлювати «старий» матеріал. Наступним кроком стали Варіації «I Got Rhythm», які, з одного боку, «дають теперішньому поколінню принаймні уявлення про його (Гершвіна — О. А.) здібності до імпровізації» [Ewen, 1956, p. 248], а з іншого, переконливо доводять опанування композитором традиції характерних варіацій романтиків та раціоналістичних технік модерністичного письма.

Шість варіацій, що йдуть за темою, демонструють різний ступінь її перетворення. Найбільш суттєві відхилення мають місце в центральних варіаціях (№№ 2–4). Зокрема, у другій варіації об'єктом розвитку обрано лише заключну частину теми, а у третій та четвертій відтворюються усі чотири фрази, але із пропуском заключних мотивів або їх заміною на пасажно-фігуративний матеріал. Показовим для більшості варіацій є розширення форми завдяки включенню типових для концертного жанру діалогічних реплік та елементів концертування у партії соліста.

Загострений контраст між варіаціями, що охоплює образно-стилістичний рівень, апелює до традиції західноєвропейських романтиків. Ремарки на кшталт «Chinese Variation» (№ 3) та «In Jazz style» (№ 4) прямо вказують на відтворювані моделі, але найцікавішою є друга варіація, у якій чітко окреслено персональний прообраз: темпове позначення «Valse triste» та фактурно-ритмічне оформлення теми (мелодична лінія крупними тривалостями в оркестрі та ламентозні мотиви на слабких долях такту у фортепіано) безпомилково асоціюються зі знаменитим «Сумним вальсом» Яна Сібеліуса. Контраст проникає також усередину окремих варіацій, як-от в четвертій варіації, де двічі зіставляються повільний хорал струнних, що спирається на пентатоніку, та більш жвавий епізод духових із розгалуженою фактурою та хроматизмами.

Привертає увагу послідовно витриманий раціоналістичний підхід до формування фонових пластів музичної фактури. Безсумнівно, важливу роль тут відіграли уроки, які за два роки до написання Варіацій Гершвін почав брати у Джозефа Шиллінгера. Цей американський композитор та музикознавець навчав своїх учнів, зокрема, розробленому ним самим методу композиції, заснованому на математичних моделях, що могли застосовуватися до звуковисотних, ритмічних та будь-яких інших параметрів музичного твору. Про успішність засвоєння даного методу свідчать слова Гершвіна, сказані Ерлу Феррісу<sup>1</sup> про розробку усієї опери «Поргі та Бесс» (окрім «Summertime») «за допомогою алгебраїчних формул» [Pollack, 2006, p. 132]. Прикладом дії таких формул у Варіаціях «I Got Rhythm» може слугувати початковий восьмитакт, де титульний мотив теми спочатку у кларнета соло, а потім у фортепіано розширюється і звужується за рахунок коефіцієнтів (1, 2, 3, 5, 3, 2, 1)<sup>2</sup>, на які помножується тонова величина інтервалів, з яких цей мотив утворений: тт. 1–2 — вихідний мотив *до-ре-фа-соль* (1 — 1,5 — 1), тт. 3–4 — помноження кожного інтервалу на коефіцієнт 2 дає похідний мотив *до-мі-сі-бемоль-ре* (1x2 — 1,5x2 — 1x2), тт. 5–6 — помноження кожного інтервалу на коефіцієнт 3 дає похідний мотив *до-фа-дієз-мі-бемоль-ля* (1x3 — 1,5x3 — 1x3) і т. д.

Серед інших прикладів конструктивістського підходу до організації музичної тканини назвемо дзеркальні хроматичні пасажі, потовщені квартами або тритонами (тт. 19, 73, 220), фігурації, побудовані на послідовному звужуванні мелодичних інте-

<sup>1</sup> Ерл Ферріс (Earl E. Ferris) — редактор радіопередачі, яку вів Гершвін в 1930-ті роки.

<sup>2</sup> На величину числових коефіцієнтів вказує С. Гілберт [Gilbert, 1995, p. 174].



рвалів (тт. 70, 86, 94, 100, 117), одночасне проведення мотивів та фраз у прямому та зворотному русі однаковими чи різними тривалостями (тт. 21, 65, 167), вертикалізацію інтервальної структури мотиву у квартових акордах (тт. 174, 233). Відзначимо також зміщення фігураційного мотиву відносно такту шляхом додавання до кожного наступного патерну по дві «зайвих» шістнадцятки (т. 233).

Втім, головне, що вражає у Варіаціях «I Got Rhythm», — це надзвичайна інтонаційна єдність твору, яка простежується і по горизонталі, і по вертикалі. З одного боку, на темі будуються як власне варіації, так і додаткові розділи форми — вступ, переходи між варіаціями, кода. З іншого, початковий мотив теми стає джерелом не лише мелодичних голосів, але й усіх пасажів, фігурацій, контрапунктичних ліній, підголосків. Наведемо лише два приклади винахідливого вплетення інтонацій теми в музичну тканину, про які ще не йшлося.

Наприкінці Вступу (т. 21) англійським ріжком та скрипками проводиться чотиризвучний початковий мотив, висхідна лінія якого віддзеркалюється у низхідній в партії флейт та дзвіночків. Слухом сприймаються два проведення, розділені відстанню у малу терцію, однак оком можна побачити у мелодичній лінії три ідентичні сегменти, які вбудовуються один в одного:

des-es-ges-as h-cis-e-fis  
ges-as h-cis

У третій варіації в оркестрі тричі повторюється титульний мотив теми одночасно у висхідному та низхідному варіанті, причому обидві мелодичні лінії потовщуються квартовими акордами — вертикальною проекцією інтервальної структури мотиву (т. 233). Фоном цим оркестровим лініям слугують політональні фігурації фортепіано, основою яких також є пентатонний мотив «I Got Rhythm»: Соль мажор у правій руці поєднується тут з Фа-дієз мажором у лівій, імітуючи, за словами автора, фальшиву гру китайських флейт [Gershwin, 1934].

Про орієнтацію на класичну модель варіаційного циклу свідчить і увага Гершвіна до композиційних аспектів твору. Загальна конструкція включає, окрім Теми та шести варіацій, низку позаваріаційних побудов. Перш за все, це переходи, що пов'язують і водночас розмежовують основні розділи форми: частина переходів структурно відокремлена, інші замикають варіацію, виконуючи функцію «договорювання» або навпаки, відкривають її у якості вступу. Доволі розгорнутий вступ на початку твору (31 такт) та більш лаконічна кода (11 тактів), що обрамлюють варіаційний цикл, корелюють між собою на рівні архітекtonіки тонально-гармонічного процесу: домінантовій педалі, що витримується протягом усього вступу, відповідає тонічний органний пункт коди. Відмітимо також контрапункт початкових мотивів теми у скрипок та її заключного звороту у труби соло, що має місце у вступі та «передбачає» цілісне звучання теми вже на етапі її становлення (тт. 15–18).

Зовнішнє обрамлення циклу доповнюється симетрією у розташуванні варіацій. Тема та перша варіація — обидві в темпі Moderato та в тональності Фа мажор — утворюють умовну експозицію. Наступні три варіації поєднують функції розробки та контрастної середини: у кожній з них об'єктом варіювання виступає не цілісна тема, а її певні фрагменти, а вихідний музичний образ зазнає трансформації. Дві заключні варіації, не розділені переходом, виконують функцію репризи: повертають звучання до основної тональності, до енергійного напористого руху; їх об'єднує також акордове викладення теми солістом та темп Allegro. Підсилює міцність конструкції варіаційного циклу тональний план: рух від Фа мажору в бік дієзів — тимчасове повер-

нення в основну тональність — ще одне відхилення, тепер в бік бемолів — остаточне закріплення Фа мажору:

Тема — Вар. 1 — Вар. 2 — Вар. 3 — Вар. 4 — Вар. 5 — Вар. 6  
F F D H F Des F

Незважаючи на авторське позначення розглянутого твору — «Варіації», його інструментальний склад (фортепіано соло та оркестр) апелює до концертного жанру, і цей факт вимагає відповіді на питання: чи властиві Варіаціям на тему «I Got Rhythm» ознаки фортепіанного концерту і яким чином вони виявляють себе в умовах варіаційного циклу?

Як відомо, атрибутивною рисою концертного жанру є передусім діалог, що реалізується через взаємодію його учасників — соліста і оркестру. Гершвін у своїх Варіаціях підходить до втілення ідеї тембрового діалогу цілком свідомо, виявляючи прагнення до урізноманітнення його форм та логіки драматургічного розгортання.

Спочатку композитор по черзі презентує учасників концертного діалогу: у вступному розділі панує оркестр<sup>1</sup>, а експонування теми подається фортепіано соло. Перші чотири варіації демонструють винахідливість у комбінуванні фортепіанного та оркестрового звучання. Так, у Варіації 1 оркестрові проведення теми у супроводі фортепіанних фігурацій (підрозділи А та А1) обрамляють діалогічне викладення її контрастного підрозділу В. У Варіації 2 має місце обмін матеріалом між партнерами: тема, яка на початку розділу звучала в оркестрі, у другій половині варіації передається солісту, а ламентозні мотиви фортепіанного супроводу, навпаки, переміщуються в оркестр. Крім того, у цій варіації міститься єдина каденція соліста, позначена відповідною ремаркою (т. 170): це низка віртуозних пасажів на витриманому звуці теми. У Варіації 3 діалог набуває ігрового характеру: оркестр та фортепіано спочатку обмінюються початковою фразою теми (розділ А), а далі, перехоплюючи ініціативу один у одного, викладають тему «частинками» (розділ В). Варіація 4 демонструє чергування оркестрового та фортепіанного звучання на композиційному рівні: в усіх розділах А тема викладається лише оркестром, а у розділі В — фортепіано соло. Дві останні варіації характеризуються домінуванням соліста, який викладає тему, повністю підпорядковуючи собі оркестрову партію. У п'ятій варіації привертають увагу репліки труби пікколо, що відповідають мотивам теми (тт. 319, 323), нагадуючи про рифи з експозиційного викладення теми. У шостій варіації оркестр заявляє про себе лише в останніх тактах, урочисто проголошуючи заключну фразу теми. Отже, «перемога» соліста постає як результат цілеспрямованого драматургічного розгортання концертного діалогу.

Окремо слід сказати про так звані оркестрові tutti у Варіаціях Гершвіна: згідно традиції, вони розташовані між композиційними розділами, маркуючи їхні кордони. Переходи між варіаціями різняться за обсягом та тематичним змістом, однак завжди виконують кларитивну функцію, прояснюючи внутрішню структуру твору. Інколи аналогічну роль відіграють сольні епізоди пасажно-фігуративного характеру — як, приміром, у першій варіації, де фігурації фортепіано передують викладенню теми, відокремлюють її розділи та завершують варіаційну побудову. Але відокремлюючи, вони водночас і об'єднують, оскільки також супроводжують проведення теми в оркестрі, а у розділі В проникають в оркестрову тканину, відповідаючи тематичним реплікам фортепіано.

<sup>1</sup> Варіації «I Got Rhythm» написані для симфонічного оркестру повного складу з додаванням саксофонів In Es та in B, банджо та китайського гонгу.

Не менш важливою рисою концерту як жанру є принцип соло, спрямований на виявлення художніх можливостей інструмента. І тут, перш ніж говорити про фактурні моделі та форми віртуозності, властиві Варіаціям, слід стисло охарактеризувати піаністичний стиль самого Гершвіна.

Усі, хто колись спостерігав гру Гершвіна «наживо», майже однотайно характеризують її як «блискучу», «сліпучу», «феноменальну», а інколи навіть як «гіпно-тичну» або «магічну». Наведемо лише одне таке висловлювання, що належить піаністу та композитору Дмитру Тьомкіну (Dimitri Tiomkin)<sup>1</sup>: «Все його тіло рухалося разом з руками і музикою, погойдуючись, нахилиючись, скручуючись. Не було жодного натяку на ексгібіціонізм чи показуху. Скоріше це нагадувало вам про якусь світлу людину, яка, здається, танцює на ходу. Це була музична магія: Гершвін грає Гершвіна» [Pollack, 2006, p. 64].

Специфіку виконавського стилю Гершвіна визначало поєднання різноманітних джерел — від романтичного піанізму лістівського зразку з властивою йому віртуозністю та оркестральністю звучання — до джазового фортепіано, особливо у версії гарлемських страйд-піаністів<sup>2</sup>. Грою останніх Гершвін захоплювався ще в юності, а один із них — Лакі Робертс — навіть стверджував, що навчав молодого композитора джазовій манері гри. Сам Гершвін не заперечував впливу, якого зазнав з боку гарлемських піаністів, і у передмові до «Пісенника для фортепіано» 1932 року віддав їм данину, вказавши на певні запозичені у них та у інших джазових піаністів прийоми: незалежність басової лінії, перехід від розмитої групи нот до звичайного акорду, рух паралельними збільшеними септакордами та нонакордами, широке використання децим тощо. Безумовно, усі вказані джерела, переосмислені та «привласнені», сформували індивідуально-неповторний виконавський стиль Гершвіна, що знайшов відображення у його фортепіанних творах.

Аналіз сольної партії Варіацій «I Got Rhythm» доводить не тільки поєднання, а й взаємопроникнення елементів класичного та джазового піанізму. Композитор прагне задіяти якомога більше різноманітних прийомів задля виявлення технічного та тембрового потенціалу фортепіано; більшість з них однаково поширені в академічній та в джазовій музиці: багатозвучні акорди й пасажі через усю клавіатуру, октавні репетиції та акордові тремоло, м'які фігураційні хвилі та стрімкі гамоподібні зльоти і падіння. Але всі ці ніби знайомі фактурні моделі постають у Гершвіна в індивідуалізованому вигляді, набуваючи незвичних форм або нових сенсів — як-от в першій варіації, де звуки теми, приховані всередині фортепіанних фігурацій, припадають на різні ділянки фігураційних патернів, значно ускладнюючи їхній ритмічний малюнок (т. 110), або у третій варіації, де інструктивна п'ятипальцева фігура, подана у політональному звучанні, сприймається як тонка пародія на «Черні-Дебюссі» (т. 207). Оригінальності звичним фактурним моделям надають також їх контрастні зіставлення. Пошлемося для прикладу на середній розділ четвертої варіації, де цілком романтичний за викладенням епізод із заколисливими ритмоінтонаціями та в'язкою ткани-

<sup>1</sup> Д. Тьомкін, американський кінокомпозитор, відомий прем'єрним виконанням Фортепіанного концерту Гершвіна в Парижі у 1928 році.

<sup>2</sup> Дослідники вказують на зв'язок страйд-піанізму (Harlem Stride) з класичними традиціями. Один із найяскравіших представників цього напрямку Джеймс Джонсон (James Johnson) мав академічну освіту і наполягав на тому, що «ню-йоркське піаніно було розроблено за європейським методом, системою та стилем» [Pollack, 2006, p. 75].

ною (т. 291) несподівано отримує джазове продовження з «крокуючим» басом, п'ятиоктавним діапазоном та блюзовими нотами (т. 297).

Нарешті, у Варіаціях Гершвіна знаходить втілення така суттєва ознака концерту як гра, що постає тут у найрізноманітніших формах [Клименко, 1999]. Вище вже було висвітлено такі прояви ігрового начала, як змагання (у діалогічній взаємодії оркестру та соліста), майстерність володіння інструментом (віддзеркалення принципу соло), комбінаторика (винахідлива робота з титульним мотивом), містифікація (алюзії на «Сумний вальс» Я. Сібеліуса та «Китайська варіація»), атмосфера радості та задоволення (словесний образ пісенного першоджерела). Додамо до цього кілька слів щодо аспекту гри, пов'язаного з жартом, музичним гумором. Робота в жанрі музичної комедії повною мірою виявляє властиву композитору схильність до веселощів, пародії та сатири, що резонує з дотепними текстами його співавторів. Але навіть за відсутності слів та сценічної дії Гершвін вміє наповнити музичне висловлювання сміховими відтінками — тим, що американський журналіст Ісаак Гольдберг (Isaac Goldberg), автор біографічної книги про Гершвіна, називає «своєрідним підморгуванням очима» [Pollack, 2006, p. 705] і що часом проявляється у стилістичних «натяках», неочікуваних поворотах, навмисних перебільшеннях. У Варіаціях таких «підморгувань» трапляється чимало: згадаємо «фальшиві флейти», іронічну стилізацію «Сумного вальсу», несподівані переключення між стриманим хоралом та імпровізацією «в джазовому стилі», романтичною колисковою та епізодом в манері «stride piano» тощо. Абрам Чейзінс (Abram Chasins) згадував, що Гершвін був єдиним піаністом, «який міг розсмішити фортепіано, по-справжньому розсмішити» [Pollack, 2006, p. 64].

**Висновки.** Варіації «I Got Rhythm», останній інструментальний твір Гершвіна, переконливо доводить єдність різних напрямів його творчої діяльності. Взнявши за основу тему власної пісні як репрезентанта досягнень у сфері популярної музики, композитор продемонстрував техніку варіювання, що спирається на досвід представників академічної гілки музичного мистецтва, в тому числі авторів взірцевих варіаційних циклів романтичної доби — Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Й. Брамса, Е. Гріга.

Попри авторське позначення «варіації», розглянутий твір є зразком концертного жанру, що продовжує лінію попередніх фортепіанно-оркестрових опусів Гершвіна — двох рапсодій та фортепіанного концерту. У ньому втілені такі атрибутивні ознаки інструментального концерту як діалогічність та принцип соло, які «підлаштовуються» під умови варіаційної форми, але найбільш послідовно та всебічно реалізується ідея гри, представлена тут у різних іпостасях та практично на усіх рівнях організації твору. Висування на передній план ігрового начала, на нашу думку, органічно впливає з творчого методу Дж. Гершвіна, сформованого під час роботи на Бродвеї, та віддзеркалює риси його особистості.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. 16 с.
2. Ewen D. A Journey to Creatness. The Life and Music of George Gershwin. New York : Yenny Holt and Company. 384 p.
3. Gershwin introduces and plays his Variations on I Got Rhythm : Audio recorded during a «Music by Gershwin» live radio broadcast on 30 April 1934. *Jack Gibbons channel*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=HV62aaWu590> (accessed: 30.12.2023).

4. Gibbons J. "Happy at the piano". A look at the extraordinary life and unique keyboard style of George Gershwin. *Piano Magazine*, 2002, November. URL : <http://www.jackgibbons.com/gershwinarticle.htm> (accessed: 13.01.2024).
5. Gilbert S. E. *The Music of Gershwin*. New Haven, CT: Yale University Press, 1995. 280 c.
6. Hamm C. Towards of Gershwin a New Reading. *The Gershwin style: New Looks at the Music of George Gershwin* / edited by Wayne Schneider. New York : Oxford University Press, 1999. P. 3–18.
7. Pollack H. *George Gershwin: His Life and Work*. Berkeley : University of California Press, 2006. 916 p.
8. Schneider W. Introduction. *The Gershwin style: New Looks at the Music of George Gershwin* / Edited by Wayne Schneider. New York : Oxford University Press, 1999. P. XI–XIV.
9. Taruskin R. *Oxford History of Western Music: in 5 vols. Vol. 4 : Music in the Early Twentieth Century*. Oxford : Oxford University Press, 2011. 987 p.
10. The Gershwin Initiative : Website. URL : <https://smt.d.umich.edu/ami/gershwin/> (accessed: 30.01.2024)..

#### REFERENCES

1. Klymenko, V. B. (1999). *Ihrovi struktury v muzytsi: estetyka, typolohiia, khudozhnia praktyka [Gaming structures in music: aesthetics, typology, artistic practice]*. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Doctor of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 16 p. [in Ukrainian].
2. Ewen, D. (1956). *A Journey to Creatness. The Life and Music of George Gershwin*. New York : Yenny Holt and Company, 384 p. [in English].
3. Gershwin introduces and plays his Variations on I Got Rhythm. Audio recorded during a "Music by Gershwin" live radio broadcast on 30 April 1934. In: *Jack Gibbons channel*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=HV62aaWu590> (accessed: 30.12.2023) [in English].
4. Gibbons, J. (2002). "Happy at the piano". A look at the extraordinary life and unique keyboard style of George Gershwin. In: *Piano Magazine*. Available at <http://www.jackgibbons.com/gershwinarticle.htm> (accessed: 13.01.2024) [in English].
5. Gilbert, S. E. (1995). *The Music of Gershwin*. New Haven, CT: Yale University Press, 280 p. [in English].
6. Hamm, C. (1999). Towards of Gershwin a New Reading. In: *The Gershwin style: New Looks at the Music of George Gershwin* / edited by Wayne Schneider. New York : Oxford University Press, p. 3–18 [in English].
7. Pollack, H. (2006). *George Gershwin: His Life and Work*. Berkeley : University of California Press, 916 p. [in English].
8. Schneider, W. (1999). Introduction. In: *The Gershwin style: New Looks at the Music of George Gershwin* / ed. by Wayne Schneider. New York : Oxford University Press, p. XI–XIV [in English].
9. Taruskin, R. (2011). *Oxford History of Western Music: in 5 vols. Vol. 4 : Music in the Early Twentieth Century*. Oxford : Oxford University Press, 987 p. [in English].
10. The Gershwin Initiative : Website. Available at: <https://smt.d.umich.edu/ami/gershwin/> (accessed: 30.01.2024) [in English]

**OLENA ANTONOVA**

**Antonova, Olena** — Doctor of Philosophy in Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of the World Music History at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6253-8138>

[antonova.elenagr@gmail.com](mailto:antonova.elenagr@gmail.com)

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301132

**VARIATIONS ON “I GOT RHYTHM” BY GEORGE GERSHWIN:  
CONCERT TRANSFORMATION OF THE SONG THEME**

**Relevance of the study.** George Gershwin's concert legacy includes four works for piano and orchestra: Rhapsody in Blue, Concerto in F, Second Rhapsody, Variations on “I Got Rhythm”. However, the degree of their popularity, performance demand and scholarly coverage are disproportionate, with the Variations on “I Got Rhythm” being the most overlooked in this regard, which seems unfair considering their final role in the composer's instrumental creativity. The appeal to the Variations is also made more relevant by the clear combination in them of two spheres of Gershwin's activity — popular music and academic music.

**The main objective of the study is** to examine George Gershwin's Variations on “I Got Rhythm” for piano and orchestra in the unity of figurative, stylistic and genre parameters and to prove that the work meets the requirements of the concert genre. **The scientific novelty** is determined by the fact that Variations on “I Got Rhythm”, encapsulating Gershwin's exploration of instrumental music, are studied for the first time in Ukrainian musicology. **The methodology** of the article is based on historical, cultural, genre-stylistic, intonation-dramaturgical methods of analysis.

**The results and conclusions.** Variations on “I Got Rhythm” for piano and orchestra by George Gershwin, his last instrumental work and the summation of his search in the piano concerto genre, is considered. The circumstances of the creation and premiere performances of the Variations are highlighted. The connections of the figurative concept of the work with the national American idea and the reflection of the signs of American modernity in Gershwin's imagination directly in the music of the work are revealed. The combination of two spheres of Gershwin's activity — popular music (the theme of his own song as an object of variation) and academic music (traditions of characteristic Romantic variations and rationalistic techniques of modernist writing) — in the Variations on “I Got Rhythm” is emphasized. It is noted that Gershwin's skills of virtuoso variation of musical themes were honed in his encore concert performances and playing music at parties, and the experience of writing down such improvisations in writing was acquired while working on the Song-book for Piano. The Variations on “I Got Rhythm” are analysed in detail. The degree and methods of transformation of the theme, derivation of melodic voices, passages, figurations, counterpoint lines from the title motif are traced; the means contributing to the external completeness of the variation cycle and the symmetry of its internal organisation are considered. The embodiment of the attributive features of an instrumental concert in Gershwin's Variations is characterized: dialogicity, revealed in the interaction of orchestral and piano parts; soloing, represented by textural models borrowed from classical and jazz pianism; the game, which manifesting itself in the forms of competition, mystification, mosaic, joke, mastery of playing an instrument. The study emphasizes the dominance of the playful principle in Gershwin's Variation, which is due to Gershwin's creative method, formed in his work on Broadway, and reflects the traits of his personality.

**Keywords:** American music of the 20th century, creativity by George Gershwin, Variations on “I Got Rhythm”, variation cycle, concerto genre, piano, orchestra.

УДК 785.11:78.071.1Колодуб](477)(045)  
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301135

**СІКОРСЬКА І. М.**

**Сікорська Ірина Михайлівна** — кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАНУ (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3485-9206>

Sikorska1959@gmail.com

© Сікорська І. М., 2024

## **СИМФОНІЧНА ПОЕМА**

### **ЛЕВКА КОЛОДУБА «ВЕЛИКИЙ КАМЕНЯР»:**

### **КОНТЕКСТИ МУЗИЧНОГО ВТІЛЕННЯ**

Комплексно проаналізовано перший масштабний опус Левка Колодуба — симфонічну поему «Великий каменяр» (1953), якій 2023 року виповнилося 70 років. Це був ювілейний рік ще й для кількох опосередковано пов'язаних подій: 90-річчя від встановлення пам'ятника І. Франкові (втілення образу «Великого каменяра», якому присвячено поему) на Личаківському цвинтарі (1933, скульптор С. Литвиненко) та 230 років від трагічної поразки Турбаївського повстання (на інтонаційних зворотах історичної пісні «Задумали базилевці», присвяченої тим подіям, ґрунтується основний тематизм Поєми). Незважаючи на юний вік автора, твір свідчить про яскраве композиторське обдарування, сформований авторський почерк, професійну вправність і постійне прагнення вдосконалення. «Великий каменяр» розвивав усталені традиції жанру романтичної поеми (жанрово-стильовим орієнтиром стали поеми Ф. Ліста), як-от: використання принципу монотематизму в «конструюванні» різнохарактерних тем, сонатна форма з контрастним вступом, прихована циклічність у межах одночастинної форми та ін. Водночас твір вийшов яскраво-індивідуальним (фольклоризований тематизм, ладо-гармонічні особливості, епізод-реквієм у межах розробки тощо). Він посів гідне місце серед аналогічних, доволі популярних тогочасних творів (А. Свечников, В. Нахабін, А. Штогаренко та ін.) з оспівуванням національних героїв, любові до Батьківщини тощо. Тяжіння до симфонічної музики, до програмності композитор проніс через усе своє довге життя. Фольклорні (інтонаційні, ладові, метро-ритмічні тощо) засади тематизму, методи роботи з матеріалом (драматичний конфлікт у межах сонатного *allegro*, напружені розробкові епізоди, поступові динамічні наростання й спади, численні поліфонічні прийоми інструментальної та вокальної природи, динамічна реприза тощо) — ці риси, наявні в проаналізованій поемі, стали визначальними для подальшої «дорослої» творчості композитора. Завдяки увазі виконавців симфонічна поема «Великий каменяр» і досі звучить у концертних залах України.

**Ключові слова:** симфонічна поема Левка Колодуба «Великий каменяр», історія створення, композиція, жанрові та стилістичні особливості.

**Вступ.** У 2023-му виповнилося 70 років від написання симфонічної поеми Левка Колодуба «Великий каменяр» (1953) — першого масштабного опусу композитора. Майже через півстоліття саме цим твором ознаменував початок нового тисячоліття

відомий український диригент казахського походження Айдар Торибаєв<sup>1</sup>, виконавши його 2000 року на відкритті сезону Львівської філармонії. Емоційно-образний зміст Поєми, суголосний нашому драматичному сьогоденню, і фактор «річниці» спонукали Айдара Торибаєва — нині головного диригента Симфонічного оркестру Дніпровської обласної філармонії імені Леоніда Когана — обрати Поєму як заголовний твір для відкриття концертного сезону 2023/2024 років<sup>2</sup>.

Із партитурою «Великого каменяра» А. Торибаєв добре обізнаний: неодноразово виконував твір у Львові та інших містах, тож не помилився: аншлаговий концерт-відкриття пройшов з великим успіхом, викликав широкий резонанс у музичній громадськості, а колеги-диригенти звернулися з проханням поділитися нотами. Тож було вирішено своїми силами (на базі Філармонії) видрукувати партитуру Симфонічної поеми й розповсюдити її поміж обласними філармоніями України. Таким чином, концертна практика актуалізувала комплексне дослідження симфонічної поеми «Великий каменяр», якого дотепер не існувало.

**Аналіз публікацій.** Перший (і єдиний) побіжний розгляд симфонічної поеми Л. Колодуба «Великий каменяр» зустрічаємо в монографічному нарисі Марії Загайкевич [Загайкевич, 1973]. У всіх решта більш-менш докладних працях, присвячених творчості Л. Колодуба, про цей твір лише згадується: у збірнику статей, який упорядкувала Олена Котляревська [Левко Колодуб, 2006] — у списку творів; у монографії Лідії Макарєнко [Макарєнко, 2015] й буклеті Ірини Сікорської [Сікорська, 2019-b] — як перша симфонічна композиція. Процес написання поеми автор «від першої особи» переповідає в опублікованих «Листах до незнайомки» [Сікорська, 2019-a, с. 223–224], а про її виконавців-диригентів дізнаємося з інтерв'ю композитора Олександрю Корчеву [Корчев, 2018]. Особливості оркестрового мислення Л. Колодуба у проекції на його інструментальні концерти дослідила Катерина Біла [Біла, 2010]. Музикознавиця переконливо розкрила принципи роботи композитора з жанрово-стильовими моделями, наголошуючи на тісному зв'язку його оркестрового письма зі стилем харківської школи, привнесенні хорових прийомів поліфонії в оркестрове письмо, спільному з М. Равелем та М. Римським-Корсаковим імпресіоністичному відчутті оркестру [Біла, 2010, с. 81] як засадничих рисах симфонічної творчості Л. Колодуба. Проте, про «Великого каменяра» у дослідженні не згадано — тим цікавіше простежити, як означені риси формувалися ще в період навчання й оволодіння секретами професії.

**Мета** статті — розглянути поєму «Великий каменяр» у широкому контекстному полі, що ставить перед нами низку завдань: розкрити історію написання твору, визначити його місце в симфонічній спадщині Л. Колодуба, виявити традиційні та інноваційні риси «Каменяра» як жанрового інваріанта симфонічної поеми, стильові особливості жанрового втілення.

**Методологічне підґрунтя дослідження** становлять методи: біографічний (для реконструкції життєвої фактології, періодів життя Л. Колодуба, пов'язаних із поємою), історичний (для висвітлення контексту твору), структурно-функціональний, жанрово-стильовий та інтонаційно-драматургічний методи (для комплексного аналізу твору), джерелознавчий (вивчення фрагментів епістолярію), інтерв'ювання — для з'ясування виконавсько-інтерпретаційних особливостей твору.

<sup>1</sup> Торибаєв Айдар Хиссаметдинович (нар. 1964). Упродовж 2007–2013 — художній керівник і головний диригент симфонічного оркестру Львівської філармонії.

<sup>2</sup> Інтерв'ю з А. Торибаєвим 2 жовтня 2024 року.



**Результати дослідження.** Активний творчий шлях видатного українського композитора другої половини ХХ — початку ХХІ століття Левка Колодуба тривав понад 65 років. Його твори ще за життя автора часто виконувалися, здобували високі оцінки, звучали в музичному просторі України, Білорусі, Казахстану, Канади, Латвії, Молдови, Німеччини, Польщі, Росії, Румунії, США та ін. Творчий доробок композитора вражає масштабами — загалом охоплює понад 200 найменувань, поміж яких — опери, оперети, балети, концерти й камерні твори для різних інструментів і складів, музика до кінофільмів і драматичних вистав, романси й пісні тощо. Проте пріоритетне місце в доробку Майстра, безперечно, посідає симфонічний жанр — загалом понад 30 творів. 13 симфоній Л. Колодуба, написані упродовж понад півстоліття (часовий проміжок між першою — 1958 р. і останньою — 2012 р. становить 54 роки, а з урахуванням праці над останнім твором він зростає до 60-ти років!<sup>1</sup>) — це своєрідний літопис епохи, у яку йому довелося жити, пропущений крізь призму особистісного сприйняття, через серце великого патріота, і втілений у масштабних оркестрових полотнах.

Усі симфонії є унікальною енциклопедією мистецької «роботи» композитора із симфонічним оркестром. Глибоке знання природи й виконавських можливостей кожного інструмента давало Левкові Миколайовичу змогу «вимальовувати» свої твори за допомогою чистих і змішаних тембрів<sup>2</sup>. Його партитури вирізняються стрункістю й чіткістю, вмотивованістю кожного інструмента чи оркестрової групи. При тому на першому плані все-таки залишається художній образ і прагнення донести свої музичні ідеї до слухача. Недарма сам композитор наголошував: «Я намагаюся писати музику, дохідливу для будь-якого слухача»<sup>3</sup>.

Авторський стиль Л. Колодуба добре впізнаваний: продуманою драматургією, стрункою архітектонікою і пропорційністю музичних конструкцій, «академічним» ставленням до музичного матеріалу, опертям на український фольклор, досконалим знанням виражальних можливостей симфонічного оркестру в усьому його різнобарв'ї. Більшість із симфонічних творів композитора містить елементи програмності: «Для мене, — говорив він, — зміст музики — це найголовніше» [Корчев, 2018]. Його симфонічні партитури сповнені особливої, суто «колодубівської» темброво-кolorистичної палітри. Першим інноваційним (на той час) і показовим для авторського стилю твором стала етапна для композитора «Українська карпатська рапсодія», написана 1960 року. Своім багатством оркестрових барв, майстерною роботою з ритмоінтонаціями західноукраїнського фольклору вона, як слушно зазначала Марія Загайкевич у першому монографічному нарисі про митця, одразу поставила Л. Колодуба в один ряд зі світовими майстрами звукопису, такими як Моріс Равель і Джордже Енеску [Загайкевич, 1973, с. 24]. Твір увійшов до репертуару чи не всіх вітчизняних симфонічних оркестрів, виконувався в Україні й за її межами, внесений до навчальних програм класів диригування консерваторій та до переліку рекомендованих творів на диригентських конкурсах.

Однак викристалізувалася стилістика хрестоматійної вже «Карпатської рапсодії» ще тоді, коли Л. Колодуб опановував секрети майстерності — під час навчання на композиторському факультеті Харківської консерваторії у класі професора Ми-

<sup>1</sup> Композитор працював над Чотирнадцятою симфонією, але завершити її не встиг.

<sup>2</sup> До речі, Л. Колодуб був справді непоганим художником, особливо йому вдавалися акварелі.

<sup>3</sup> Цей постулат Левко Миколайович неодноразово акцентував у розмовах з авторкою статті.

хайла Тіца<sup>1</sup>. Природно, що в перших учнівських опусах Колодуб-студент, як сам він згадував, наслідував симфонізм Миколи Римського-Корсакова (з його тембровим багатством та колористикою оркестрових барв) та Олександра Глазунова (монументальністю, схильністю до «крупного штриха оркестрового малюнка» [Загайкевич, с. 12]. Адже, по-перше, М. Тіц був випускником Петербурзької консерваторії, а по-друге, тогочасні навчальні програми орієнтувалися саме на російську класику. Водночас допитливий юнак ретельно вивчав доступні йому партитури західних композиторів, цікавився видавничими новинками нотної літератури, скуповував усі (!) доступні йому грамплатівки із записами симфонічної музики (у студентські роки мав солідну колекцію, близько 300 екземплярів!). У листі до майбутньої дружини Жанни Л. Колодуб писав, що «немає більшого задоволення, ніж слухати музику з партитурою в руках, зручно де-небудь прилаштувавшись...» [Сікорська, 2019-а, с. 217]. Особливе захоплення у юнака викликали партитури Ф. Ліста й С. Рахманінова. У консерваторії оркестровці й поліфонії Лев навчався у видатного знавця симфонічного оркестру Дмитра Клебанова, був знайомий з творами земляків-харків'ян Миколи Коляди й Андрія Штогаренка. Теорія перевірялася практикою: навчання в консерваторії Лев поєднував із працею в симфонічному оркестрі оперного театру (грав у групі кларнетів). А опановував цей інструмент у класі відомого харківського педагога Григорія Рикова (спочатку в десятиріччі, згодом — у консерваторії)<sup>2</sup>.

Свою найпершу «симфонію» (фактично це були лише її начерки — наслідування О. Бородіна) Л. Колодуб розпочав писати ще в десятому класі Харківської десятирічки. Він згадував, як сповнений юнацьких амбіцій, показував її М. Тіцу на першій зустрічі у того вдома 31 грудня 1949 року мало не до одинадцятої ночі<sup>3</sup>. А першим завершеним опусом грандіозної симфонічної «саги» Л. Колодуба стала симфонічна поема «Великий Каменяр», у якій яскраво виявилися усталені образно-жанрові пріоритети композитора, прихильність до програмності й симфонічної картинності (згодом це стане одною з визначальних рис його стилістики). Твір, як видно з назви, присвячено пам'яті видатного славетного українського поета Івана Франка<sup>4</sup>. На той час на Франкові вірші вже існувало понад 200 музичних творів різних жанрів, зокрема й симфонічна поема Станіслава Людкевича<sup>5</sup> «Каменярі» (1926). Однак симфонічну поему «про Франка» (узагальнений образ колективного героя — «великого будівничого») було написано вперше, хоча певні збіжності з «посестрою» видатного славетного галицького старшого колеги все-таки були: у загальній романтичній інтенції, образному строю, драматичному розвитку.

Поему написано під враженням від поїздки Левка-студента 1952 року до старовинного Львова й відвідин там могили Івана Франка на Личаківському цвинтарі. Тоді здійснилася його заповітна мрія: вклонитися Великому Каменяреві й на власні

<sup>1</sup> Тіц Михайло Дмитрович (1898–1978) — композитор, 1943–1971 — завідувач кафедри теорії музики та композиції Харківської консерваторії. Данину пам'яті вчителю Л. М. Колодуб віддав, коли 2000 року відредагував і оркестрував його Поему-концерт (1946).

<sup>2</sup> Риков Григорій Костянтинович (1898–1955). Його пам'яті Л. Колодуб присвятив свій Перший концерт для кларнета з оркестром (1995).

<sup>3</sup> У зрілому віці композитор повернувся до цього матеріалу і поклав його в основу своєї Десятої симфонії «За ескізами юних літ» (2005).

<sup>4</sup> Іван Франко, до речі, був почесним доктором Харківського університету (1906).

<sup>5</sup> Людкевич Станіслав Пилипович (1879–1979). До сторічного ювілею І. Франка була зроблена друга редакція «Каменярів».

очі побачити його величний надгробок роботи скульптора родом із Полтавщини Сергія Литвиненка<sup>1</sup>, встановленого 1933 року. Та «проща» до геніального українського пророка була багато в чому знаковою. Адже ще з далекого й щасливого раннього дитинства Левко запам'ятав, як батько вголос читав вірші Франка, з особливим піднесенням декламуючи рядки з поеми «Каменярі» (1879): «...І всі ми вірили, що своїми руками / розіб'ємо скалу, роздробимо граніт, / що кров'ю власною і власними кістками / твердий змуруємо гостинець, і за нами / прийде нове життя, добро у новий світ!» Хлопчику ледве виповнилося сім років, як Миколу Олексійовича було заарештовано за «український буржуазний націоналізм» і 1938 року розстріляно (це з'ясувалося пізніше).

Отже, вірші, назавжди викарбувані в дитячій пам'яті, звучали і як батькове передбачення власної трагічної долі, і як заповіт синові. Тому зовсім не випадково наведений фрагмент «Каменярів» І. Франка було винесено в епіграф симфонічної поеми Л. Колодуба — це налаштувало слухача на відповідний образний лад та ідею твору. Невипадково було обрано й жанр симфонічної поеми: саме він, на думку автора, як найкраще відповідав героїко-епічній оромантизованій образності «першоджерела».

Хоча цей перший симфонічний опус Л. Колодуб написав ще на четвертому курсі (тоді ж його виконав студентський оркестр), твір готувався як дипломна робота з фаху «композиція», до останнього моменту неодноразово перероблявся (як зазначалося, свої сумніви й «муки творчості» Лев Миколайович докладно переповів у згаданих «Листах»)<sup>2</sup> і був виконаний на випускному іспиті в Харківській філармонії Симфонічним оркестром під орудою Ізраїля Гусмана<sup>3</sup> й удостоєний найвищої оцінки комісії та слухачької аудиторії. Уже в «дорослому київському» житті Л. Колодуб знову повернувся до поеми і здійснив її другу редакцію (1955) — назустріч 100-річчю Івана Франка, що дуже пишно відзначалося в тодішній УРСР. Розрахунок виявився правильним: твір 1956 року виконав Державний симфонічний оркестр УРСР під орудою Євгенії Шабалтіної (1909–2001), згодом диригентка повторювала його неодноразово. Звучала поема й під орудою Натана Рахліна (1906–1979).

Звісно, за радянської доби про І. Франка говорили тільки як про «революціонера-демократа» і поборника ідей «українсько-російського єднання», тож і в музикознавчому аналізі поеми «Великий каменяр» М. Загайкевич, згідно з вимогами часу, «революційна» риторика й образність були зазначені як головні чесноти твору. Насправді, як бачимо тепер, його прихована програма передбачала більш глибокий зміст, закладений у франкових рядках, а саме: любов до України як головна ідея і рушійна сила, тяжка праця з розбудови Батьківщини й жертвність заради неї та віра у вільне, щасливе майбуття. Особливо пророчими й трагічно актуальними вірші І. Франка й музика Л. Колодуба звучать сьогодні, у дні кривавої війни і щоденних смертей... Саме це на інтуїтивному рівні відчув А. Торибаєв.

Франкові будівничі-«каменярі» проросли в композиторській фантазії Л. Колодуба метафоричними музичними асоціаціями: за головне тематичне зерно

<sup>1</sup> Литвиненко Сергій Григорович (1908–1964) — хорунжий армії УНР, тому мусив 1944 року емігрувати на Захід. Скульптор мешкав і помер у Нью-Йорку, тож на Батьківщині в радянській Україні його ім'я, природно, було заборонене. Докладніше про нього Л. Колодуб дізнався через багато років, уже за Незалежної України.

<sup>2</sup> Докладніше про це див. далі.

<sup>3</sup> Гусман Ізраїль Борисович (1917–2003). Упродовж 1947–1957 років очолював симфонічний оркестр Харківської філармонії.

поєми взято мелодію української народної історичної пісні «Задумали базилевці»<sup>1</sup>. У пісні йдеться про одне з найбільших у XVIII столітті повстання селян проти закріпачення в селі Турбаях на Полтавщині, про яке Лев ще змалечку чув від дідусів та їхніх односельців — нащадків волелюбних запорізьких козаків<sup>2</sup>. Ще навчаючись на третьому курсі консерваторії, він навіть спробував створити оперу на лібрето Валентина Бичка і власного дядька — співака й режисера Олександра Колодуба, що так і називалася: «Дума про Турбаї». Щоправда, за життя композитора цей юнацький опус ніколи не звучав (лише 2019 року на фестивалі «Київ Музик Фест» фрагменти «Думи...» було виконано у версії для духового оркестру), але мелодія пісні (та її зміст) глибоко запала йому в душу і набула розвитку в симфонічній поемі (насамперед, своїм бунтарським духом, дієвістю). Мелодією цієї пісні композитор утілює і підкреслює провідну ідею єдності України<sup>3</sup>.

Жанр симфонічної поеми, як відомо, передбачає одночастинну форму, сонатне *allegro*, приховані ознаки «симфонічного циклу» в динамізованій формі [Сюта, 2023, с. 373–374]. Так, характеризуючи симфонічну поему С. Людкевича «Каменярі», Любов Кияновська зазначала: «Жанр поеми розкривається композитором у більш активному, стрімкому розвитку, наявності драматичного конфлікту та піднесеного тону самої оповіді, в якому розкривається особлива атмосфера стилю письменника» [Кияновська, 1993, с. 112]. Прикметно, що цей опис цілковито слушний і щодо поеми Л. Колодуба: у ній наявні всі зазначені, на той момент уже типологічні, риси.

Твір написано для класичного потрійного складу великого симфонічного оркестру (Л. Колодуб у всьому був максималістом). Традиційну групу ударних (литаври, барабан, тарілки) доповнено дзвіночками, які в поєднанні з переборами струн арфи створюють неповторну темброву палітру.

*Вступ* епічного характеру *Andante maestoso (мі мінор)* ґрунтується на головній темі, що експонується в неспішній, оповідній манері, немов зачин у думі. Саме для дум характерна мінливість четвертого щабля (так званий «думний лад»), плинність мелодії з оспівуванням основних щаблів. Притаманна думам і своєрідна мотива «рефренність». Основна тема повторюється різними групами: спочатку — в унісон у кларнетів, фаготів, тромбонів і струнної групи, що надає їй густого, насиченого, і водночас дуже «компактного» звучання. У повторному проведенні долучаються група дерев'яних і валторни на педалі струнних, що одразу додає темі об'ємності. У подальших повторях теми залучаються нові темброві сполуки (гобої з фаготами і струнні, тільки духові на тлі рокоту тремоло литавр, тільки струнні тощо) та змінюється, наростає динаміка, що дає змогу уникнути монотонності.

*Головна партія Allegro [ц. 2, ля мінор — мі мінор]* представляє ту саму тему, тільки значно більш динамізовану. У першому проведенні (кларнети й фаготи за підт-

<sup>1</sup> Базилевці — кріпаки пана Базилевського.

<sup>2</sup> Турбаївське повстання 1789–1893 рр. Після розгрому російськими військами його учасники були жорстоко покарані: 65 із них биті батогами, від чого 15 померло, інші повстанці (понад 1000 осіб) переселені в таврійські степи (територія нинішніх сіл Каланчак і Виноградове під Олешками, де упродовж понад 50 років заборонялося копати криниці, а дозволялося брати воду лише з Дніпра, що на відстані 50 верст. Тому й вода там була, що називається, на вагу золота, а людині перед смертю, як останню шану, давали ковток чистої води. Так вода набула значення сакрального символу. Тож нещодавній підлив Каховського водосховища можна цілком слушно вважати вселенською трагедією).

<sup>3</sup> Пізніше, під час Помаранчевої революції, вона проросла гаслом «Схід і Захід разом!»

римки *pizzicato* струнних) виникають асоціації з пейзажною замальовкою пробудження природи. Але поступово музична тканина ущільнюється за рахунок долучення інших оркестрових груп. Пружності додає токатний мотив супроводу *pizzicato* струнних (неначе кінський тупіт). Сприяють тому й тональна і динамічна мінливість, що поступово збільшує напруження: розвиток теми приводить до могутнього оркестрового *tutti* [ц. 10–12].

Коротка зв'язка *Meno mosso* [ц. 13], зіткана з тих самих поспівок (діалогічні перегуки мотивів у флейти, кларнета, альту на тлі поступового низхідного руху басів — це короткий перепочинок і заклик озирнутися навколо), приводить до *побічної партії Andante* [ц. 14], яка втілює лірико-драматичну образність, однак споріднена з головною завдяки характерним ладово-інтонаційним зворотам. Особливої трепетності надають їй *tremolo* струнних на *pianissimo*. Мелодія стає більш плавною і наспівною. Проте якщо головна партія — вольове начало, імпульс розвитку (так у листах її характеризував сам автор), то побічна — більш статична, хоча спад на кульмінації [ц. 18] надає темі трагедійного забарвлення (майже *tutti* на *fortissimo*), що його підсилює зловісний «рев» низької міді [ц. 19]. Ось як коментує цей фрагмент автор: «побічна партія трагічно закінчується зривом з кульмінаційної точки, проривом головної партії. Це вже початок розробки. Перша половина розробки — протидія і стимул розвитку. Отже, основна риса симфонічної поеми — монотематизм, що сприяв драматургічній єдності й цілісності твору.

У розробці *Allegro* [ц. 20] мотиви обох тем подано ніби в «згущеному» емоційному висвітленні. На перший план виступає пружна головна тема, підкреслена гострим пунктирним ритмом, різкими оркестровими тембрами (зокрема труб). Натомість «безпомічні» мотиви побічної теми доручено переважно соло дерев'яних інструментів. У першому розділі розробки настрої побічної партії перемагає: «Імпульс, рух головної партії з'єднується з побічною і набуває вже не активного, а радше судомного характеру. Закінчується все найпохмурішим звучанням (видозміненої теми, дорученої трьом тромбонам — І. С.) у нижньому регістрі: кульмінаційна точка — найнижча нота низхідної мелодичної лінії. («Як у П. Чайковського в першій частині Шостої симфонії третя хвиля розробки кінчається, пам'ятаєте? “Ридання” знаменитих тромбонів!)... Другий розділ розробки побудовано на матеріалі головної партії, але звучить він уже зовсім інакше... — просвітлено, повільно, статично», — пояснював автор [Сікорська, 2019-а, с. 222], завдяки чому ми маємо змогу зазирнути в «композиторську кухню», простежити безпосередній процес народження твору.

Для посилення драматизму композитор часто вдається до поліфонічного розвитку: невеликі фугато, темброво-регістрові контрасти, контрапунктичні поєднання тем — наприклад, одночасне проведення головної теми струнними й дерев'яними та побічної у збільшенні — мідними інструментами [ц. 31].

Прихована циклічність форми «Великого Каменяра» виявилась, зокрема, у введенні в розробку контрастного епізоду *Lento con espressione* [ц. 43], побудованого на ритмічно й інтонаційно трансформованій головній темі, що набуває м'яких контурів; розгортається хистка, немов безкінечна мелодія. Трагізм посилює темброве забарвлення: *divisi* струнних, арпеджіо фортепіано й арфи, мерехтіння дзвоників надають звучанню прозорого, тремтливого колориту. Це своєрідний реквієм, згадка про загиблих у боротьбі, про високу ціну свободи.

У процесі написання твору Левко Колодуб неодноразово його переробляв. Більше всього, за його словами, це стосувалося кульмінацій (у початковому варіанті їх було аж три). В остаточній редакції композитор їх скоротив, залишивши одну — «ге-

неральну», про яку вже йшлося. Але разом із нею скоротив і *репризу*: «Поєму таки вкоротив! — листовно повідомляв Левко Миколайович майбутній дружині Жанні. — Знайшов варварськи-геніальне рішення. Пам'ятаєте, я писав, що після “гробової” кульмінації йде просвітлена тема (*фа-дієз мінор*) на головному матеріалі на великому *crescendo* і приходить до фанфарної музики, і потім все зривається на швидкий темп, підходить до репризи? Так зараз цей зрив йде не на предикт, а на коду прямо, минаючи репризу взагалі! Не потрібна вона! Дія скінчилася, треба кінчати, а там було “розсуоловання” задоволення — такий-собі світленький і гучний мажорчик благополучно переходив в ефектненьку швидку коду... Проти правил, але яскраво!» [Сікорська, 2019-а, с. 224]. Щоправда, згодом передумав, адже тоді ще відчував, що такий радикалізм був занадто «революційним»: «...мені так шкода стало старий варіант ... адже він дуже хороший сам по собі ... Загалом задовгий, розтягує кінець. Проте, якщо відмовитися від нього, то виходить і сухо, і казенно» [там само, с. 222].

В остаточному варіанті репризи, хоча й у динамізованому вигляді, було відновлено: вона повертає в напружену образну сферу [ц. 53]. У головній темі панує початковий «рушійний» мотив. Далі тема динамізується: спочатку немов окреслюється у «приглушеному» соло фагота, але раптом навальне збільшення гучності й тембрового «загущення» підводить до могутньої кульмінації, що готує проведення у скрипок і дерев'яних піднесеної та зосереджено-святкової побічної партії — цей докладний аналіз, що його подає М. Загайкевич, майстерно відтворює звукову палітру [Загайкевич, с. 13].

У розгорнутій *кодi Presto* [ц. 57] поєднано найхарактерніші виражальні елементи обох тем: пульсоподібний динамічний рух головної (у струнних) та експресивну «думну» поспівку побічної у збільшенні [ц. 60, *Meno mosso*], увиразнену соковитим тембром валторн (остинатні фігурації дерев'яних імітують передзвін). Їх злиття в могутньому *tutti* з урочистим святковим «передзвоном» (створеним повторюваними фігураціями групи дерев'яних на тлі арпеджованих пасажів струнних) завершує поєму утвердженням перемоги Світла й Добра. Так, своєю експресивною музикою Л. Колодуб звеличує подвиг численних поколінь безіменних героїв во славу волі й щасливого майбуття своєї Вітчизни.

**Висновки і перспективи дослідження.** Підсумовуючи, зазначимо: симфонічна поема «Великий каменярь» — перший серйозний твір Левка Колодуба, який, незважаючи на юний вік автора, підтвердив його яскраве композиторське обдаровання, сформований авторський почерк, професійну майстерність і водночас постійне прагнення вдосконалюватися (про що дізнаємося з його листів). Створивши поєму «Великий каменярь», автор розвинув усталені традиції жанру романтичної поеми (жанрово-стильовим орієнтиром стали поеми Ф. Ліста — використання принципу монотематизму в «конструюванні» різнохарактерних тем, прихована циклічність у межах одночастинної структури тощо) і збагатив її яскраво-індивідуальними знахідками (фольклоризований тематизм, ладо-гармонічні особливості, епізод-реквієм у межах розробки тощо). Поема посіла гідне місце серед аналогічних, доволі поширених у ті часи творів (А. Свечников, В. Нахабін, А. Штогаренко та ін.) з оспівуванням національних героїв, любові до Батьківщини та ін. Потяг до симфонічної музики, до програмності композитор проніс крізь усе своє довге життя. Фольклорні (інтонаційні, ладові, метроритмічні тощо) засади основного тематизму, методи роботи з матеріалом (розвиток драматичного конфлікту в межах сонатного *allegro*, напружені розробкові епізоди, поступові динамічні наростання й спади, численні поліфонічні прийоми інструментальної та вокальної природи, динамічна реприза тощо) — риси,

наявні в проаналізованій поемі, стали визначальними для подальшої «дорослої» творчості композитора. А завдяки увазі виконавців симфонічна поема «Великий каменярь» і досі звучить у концертних залах України.

Отже, маємо змогу вкотре переконатися в тому, що Левко Колодуб належить до тих непересічних митців, чия творчість після його переходу в горні світи не лише не втрачає значимості, а навпаки, повертається до нащадків новими гранями й наповнюється новими смислами, що є маркером «справжності» й художньої цінності мистецтва взагалі й музичного зокрема.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : монографія. Київ ; Ніжин : Лисенко М. М., 2010. 140 с.
2. Загайкевич М. П. Левко Колодуб. Київ : Муз. Україна, 1973. 58 с.
3. Кияновська Л. О. Симфонічні поеми С. Людкевича в контексті пізньоромантичної західноєвропейської культури. *Записки товариства імені Шевченка*. Т. ССХХVI : *Праці Музикознавчої комісії*. Львів, 1993. С. 110–117.
4. Корчев О. О. Левко Колодуб про життя, про музику. *Музика* : інтернет-журнал. 2018. URL: <https://mus.art.co.ua/levko-kolodub-pro-zhyttya-pro-muzyku/> (дата звернення 14.12.2023).
5. Котляревська О. І. (упоряд.). Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 50. 312 с.
6. Макаренко Л. П. Фольклорні засади оркестрової творчості Лева Колодуба : навч. посіб. Вінниця : Нова книга, 2015. 220 с.
7. Сікорська І. М. Листи до незнайомки (становлення професіоналізму в дзеркалі епістолярію). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського*. Харків, 2019. Вип. 58. С. 194–227.
8. Сікорська І. М. Левко Миколайович Колодуб. Фестиваль музики Лева Колодуба 12–17 жовтня : буклет. Київ : КО НСКУ, 2019. 14 с.
9. Сюта Б. О. Симфонічна поема. *Українська музична енциклопедія / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського*. Київ, 2023. Т. 6. С. 373–374.

### REFERENCES

1. Bila, K. S. (2010). *Zhanrovo-styljova modelj instrumentaljnogho koncertuta koncepcijni zasady kompozytorsjkoji interpretaciji (na prykladi tvoriv L. M. Koloduba) : monohrafija [Genre — style model of instrumental concert and conceptual principles of composer's interpretation (on the example of L. M. Kolodub's works): monograph]*. Kyiv–Nizhyn: Vydavecj PP Lysenko M. M., 140 p. [in Ukrainian].
2. Zagajkevych, M. P. (1973). Levko Kolodub [Levko Kolodub]. Muz. Ukrajina, Kyiv, 58 p. [in Ukrainian].
3. Kyianovska, L. (1993). Symfoniczni poemy S. Liudkevycha v konteksti piznoromantychnoi zakhidnoievropeiskoi kultury [Lyudkevich's Symphonic Poems in the Context of Late Romantic Western European Culture]. In : *Zapysky tovarystva imeni Shevchenka [Notes of the Shevchenko*

*Society*]. Vol. CCXXVI : *Pratsi Muzykoznavchoi komisii [Proceedings of the Musicological Commission]*. Lviv, pp. 110–117 [in Ukrainian].

4. Korchev, O. (2018). Levko Kolodub pro zhyttia, pro muzyku [Levko Kolodub about life, about music]. In : *Internet-zhurnal «Muzyka» [Online Magazine «Music»]*. 2018. Available at: <https://mus.art.co.ua/levko-kolodub-pro-zhyttia-pro-muzyku/> (accessed: 14.12.2023) [in Ukrainian].

5. Kotljarevska, O. I., uporjad. (2006). Levko Kolodub: storinky tvorchosti (statti, doslidzhennja, spoghady) [Levko Kolodub: pages of creativity (articles, research, memoirs)]. *Naukovyj visnyk NMAU im. P. I. Chajkovskogho [Scientific Bulletin of Chaikovsky NMAU]*. Issue 50. Kyiv, 312 p. [in Ukrainian].

6. Makarenko, L. (2015). Foljklorni zasady orkestrovoji tvorchosti Leva Koloduba [Folklore principles of Lev Kolodub's orchestral creativity]: Navchalnyj posibnyk. Nova Knygha, Vinnycja, 220 p. [in Ukrainian].

7. Sikorska, I. (2019-a). Levko Kolodub. Lysty do neznaiomky (stanovlennia profesionalizmu v dzerkali epistoliaruu) [Levko Kolodub. Letters to a Stranger (Formation of Professionalism in the Mirror of the Epistolia)]. In : *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [The Problems of Interaction of Art, Pedagogic, Theory and Practice of Education]*. Issue 58, KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho, Kharkiv, pp. 194–227 [in Ukrainian].

8. Sikorska, I. (2019-b). Levko Mykolajovych Kolodub. *Festyvalj muzyky Levka Koloduba 12–17 zhovtnja*: Buklet. KO NUCU, Kyiv, 14 p. [in Ukrainian].

9. Suita, B. (2023). Symfonicna poema [Symphonic poem]. In : *Ukrajinsjka muzychna encyklopedija [Ukrainian musical encyclopedia]*. IMFE im. M. T. Ryljskogho NANU, Vol. 6, Kyiv, pp. 373–374 [in Ukrainian].

## IRYNA SIKORSKA

**Sikorska, Iryna** — PhD in Art Studies, Senior Researcher at the Department of Musicology and Ethnomusicology at the Rylsky Institute of Art Criticism, Folklore and Ethnology NAS of Ukraine.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3485-9206>

sikorska1959@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301135

## THE SYMPHONIC POEM OF LEVKO KOLODUB «VELYKYI KAMENIAR» («THE BIG STONEMASON»): CONTEXTS OF MUSICAL EMBODIMENT

**Introduction.** Levko Kolodub — is one of the most outstanding Ukrainian composers of the 2nd half of the XX<sup>th</sup> — the beginning of the XXI<sup>th</sup> century. He is the author of a huge number of symphonic works (including thirteen symphonies, and also poems, rhapsodes, suites, and so on. Studying his creative work will never lose its actuality in the context of understanding the integrity, depth, and diversity of our national musical culture.

**The relevance of the study.** In 2023 it was the 70<sup>th</sup> anniversary of Levko Kolodub's first large-scale opus — the symphonic poem “The Great Stonemason”, which he wrote in 1953. Aidar Torybayev, a famous Ukrainian conductor of Kazakh origin opened the new 2023/2024 concert season of the Dnipropetrovsk Philharmonic with this piece. After he received numerous requests from his colleagues for the score, he decided to print it. That made the study of the symphonic poem



“The Great Stonemason” necessary. Until now There was no comprehensive study of this composition. So, the concert practice actualized a musicologist studying as well.

**The main objective of the study** — is a musicological presentation of this poem in a wide contextual field, which sets us several tasks, namely: to consider the contexts of the work, the history of its writing, its place in the symphonic heritage of L. Kolodub; to discover the genre model of the poem along, with its distinctive and innovative features of “The Stonemason” as genre invariant of a symphonic poem, stylistic features.

**The methodology** includes **methods**: biographical (to reconstruct the facts of life, the periods of L. Kolodub's life — childhood and education, related to the poem); historical (to highlight the context of the work), comparative (to reveal the heredity of the Poem about previous examples of the genre), structural and functional, genre-stylistic and intonation-dramaturgical methods (for a comprehensive analysis of the work), source studies (study of epistolary fragments), interviewing with A. Torybyaev (September-October 2023) to clarify the performance and interpretation features of the work.

**Results and conclusions.** As a result of our research, we concluded that Levko Kolodub in his first composition of a large form showed exceptional talent despite his young age. He demonstrated excellent composition skills, a well-formed style, professional expertise, and a constant desire for improvement. “The Great Stonemason” followed the established traditions of the romantic poem genre, with F. Liszt's poems serving as a stylistic model. These traditions included the use of the principle of monothematism in constructing various themes, the sonata form with a contrasting introduction, the hidden cyclicity within the one-part form, etc.

The piece was both unique and personal, vividly individual: with themes, inspired by folklore, featuring characteristically scaled harmony, and a requiem episode in its development, etc. it was one of the several similar works from that time, alongside those by Anatoliy Svechnykov, Volodymyr Nakhabin, Andriy Shtoharenko, and others, that glorified national heroes, love for the Motherland, etc. The composer carried the desire for symphonic music and programming throughout his long life.

The analyzed poem utilized folkloric principles such as intonation, mode, metrorhythm, etc. The composer employed various techniques such as dramatic conflict within the sonata-*allegro*, tense development episodes, gradual dynamic growths and declines, numerous polyphonic methods of instrumental and vocal nature, dynamic reprise, etc. These features were crucial for the composer's further development as an artist. The symphonic poem «The Great Stonemason» continues an active creative life due to its engaging performance. Therefore, we ensure, that introducing this work into scientific circulation has a promising future.

**Keywords:** Levko Kolodub's symphonic poem “The Great Stonemason”, creation story, composition, genre and stylistic features

# ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ НАУКОВЦІВ

УДК 78.036"19"(4):78.071.1(44)Дебюссі](045)  
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301136

**ДЕОБА С. А.**

**Деоба Сергій Андрійович** — аспірант кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, викладач Київського державного музичного ліцею імені М. В. Лисенка, (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8749-4482>

deoba1997@gmail.com

© Деоба С. А., 2024

## РЕЦЕПЦІЯ ДЕБЮССІЗМУ В ІСТОРІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО МОДЕРНІЗМУ (НА ПРИКЛАДІ НОТНОЇ ЗБІРКИ «TOMBEAU DE CLAUDE DEBUSSY»)

Розглянуто історію створення меморіальної нотної збірки «Tombeau de Claude Debussy» та її роль в контексті модерністських естетичних тенденцій початку ХХ століття. Подано дефініцію поняття дебюссізму. Розкрито композиторські технологічні риси дебюссізму як модерністського персонально-стильового феномену у творах авторів зазначеної збірки. З метою простеження векторів поширення впливу творчості К. Дебюссі феномен дебюссізму сепаровано на два періоди: прижиттєвий та помертний. Окреслено дефініцію поняття рецепція. Простежено функціонування цього поняття в різних сферах гуманітаристики, зокрема філології та літературознавства. Оглянуто та виокремлено базові вітчизняні наукові джерела, присвячені проблемі рецепції. Розширено та доповнено уявлення щодо музичної рецепції шляхом введення додаткових складників комунікаційного процесу учасників рецепції: «композитор — твір — інший композитор — новий твір — слухач». З'ясовано передумови, ознаки рецепції, а також виявлено характерні соціальні події, що є рушіями композиторської рецепції. Виявлено і деталізовано коло послідовників творчого методу К. Дебюссі. Простежено шляхи прямого та опосередкованого впливу К. Дебюссі на творчість композиторів-модерністів першої третини ХХ століття. Оглянуто коротку історію особистих взаємин К. Дебюссі з авторами проаналізованих п'єс. Диференційовано рецептивні композиторські прийоми за ступенем перевтілення стильових маркерів К. Дебюссі. Проаналізовано вибрані мініатюри з нотної збірки «Tombeau de Claude Debussy» в аспекті виявлення ознак рецепції дебюссізму. Доведено образні та композиторські технологічні рецептивні зв'язки П. Дюка і Ф. Шмітта з К. Дебюссі. Вдосконалено погляд на стильові засади творчості К. Дебюссі, що стали джерелом рецепції для композиторів-модерністів.

**Ключові слова:** музика ХХ століття, музичний модернізм, творчість Клода Дебюссі, дебюссізм, рецепція, модерністські композиторські технології, меморіальний твір.

**Вступ.** Починаючи з другої половини ХХ століття поняття рецепції зазнає стрімкого дослідницького розвитку і входить у широкий понятійний/термінологічний науковий обіг. Вже на межі ХХ–ХХІ століть використання цьо-

го поняття зі специфічною інтерпретацією його сутності стає трендом чи не в кожній дисциплінарній сфері. Філологія, юриспруденція, культурологія, філософія, естетика, соціологія, біологія — далеко не весь перелік наук, де нині на п'єдесталі понятійного апарату знаходиться рецепція. Проте більш знаковим є використання цього поняття в різних сферах мистецтвознавства. Особливо актуальними видаються музикознавчі рецептивістські студії у галузі модерністської естетики, оскільки творчість композиторів-представників зазначеного періоду формує складну систему, що має «складний характер взаємозв'язків і взаємоперехрещень локальних модерністських стилів, які, на відміну від універсальних, функціонують у спільному художньому просторі не поодиноці, а інтегровано — як комплекси, групи й тандеми» [Корчова, 2020, с. 70]. Окреслена міксованість стильових тенденцій є широким проблемним полем, що потребує глибшого і більш прискіпливого погляду у вітчизняному музикознавстві.

Один із стильових китів модернізму — творчий доробок Клода Дебюссі, який обіймав ключові позиції на шпальтах музично-критичних журналів, макетах нотних видавництв, у програмах концертів; ця тенденція зберігається й донині. Маючи колосальне значення для розвитку тогочасної європейської музичної культури, художня діяльність Клода Французького сприяла формуванню нової естетики творчості численних композиторів, які зазнали його впливу. Ще за життя автора «Фавна» його творчий почерк, понад те, його сприйняття і наслідування іншими митцями почали титулувати дебюссізмом. Зазначений іменний «-ізм» трактуємо як «персональний музично-стильовий феномен доби модернізму, що ґрунтується на синтезі загальних ознак символізму/імпресіонізму та індивідуальних новацій К. Дебюссі» [Деоба, 2023, с. 158]. Тож аналіз шляхів рецепції дебюссізму є спробою збільшити радіус впливу Дебюссі на творчість композиторів-модерністів першої третини ХХ століття, що і складає **актуальність цієї статті**.

**Мета статті** — активувати поняття рецепції в контексті впливу музики К. Дебюссі на його сучасників та розширити уявлення про комплекс дебюссістських прийомів, що найактивніше підлягають рецепції.

**Методологія** дослідження базується на таких методах: *порівняльний* (для виокремлення спільних та відмінних естетичних маркерів між К. Дебюссі та зазначеними композиторами), *структурно-аналітичний* (для визначення основних стильових прийомів К. Дебюссі, застосованих його сучасниками), *комплексний* метод (для узагальнення конкретних рецептивних способів у проаналізованих мініатюрах).

**Аналіз публікацій.** Численні словникові статті та масштабніші публікації подають різноманітні дефініції поняття рецепція, проте найпоширенішим, свого роду базовим тлумаченням є «запозичення даним суспільством соціологічних і культурних форм, що виникли в іншій країні або в іншу епоху» [Словник, с. 675]. Приблизно в такому вигляді з незначними змінами знаходимо визначення у більшості довідкових джерел.

Найґрунтовнішими на сьогодні є дослідження рецепції у сфері філології та літературознавства. У монографії «Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс» окреслено коло дослідників, які вплинули на формування теорії зазначеного поняття: «Школа рецептивної естетики стала відомою у світі завдяки працям Г. Яусса, В. Ізера, У. Еко, але її популярність значною мірою завдячує ідеям Р. Інгардена, М. Бахтіна, М. Гайдегера, Г.-Г. Гадамера, Р. Якобсона, Р. Барта та ін. Феноменологічна естетика, теорії інтерпретації текстів, читацького відгуку (Reader-response criticism) — по-своєму живлять широко тлумачену рецептивну естетику, яка помітно (а то й радикально) впливає на традиційне літературознавство, зумовлюючи

його внутрішню диференціацію, методологічне переозброєння» [Літературознавча рецепція, 2004, с. 13].

Філологиня Г. Косарева, окреслюючи сутність поняття, зазначає: «Теорія рецепції (лат. *receptio* — прийняття, сприйняття) розглядає проблеми художнього сприйняття, а також смислової парадигму “автор — текст — читач”, у якій головна роль у пізнанні, осмисленні, інтерпретації літературного твору відводиться саме читачеві (реципієнту), що виступає суб’єктом сприймання і створює “власний твір”» [Косарева, 2013, с. 8]. Окрім відомої комунікативної тріади «автор—текст—слухач» участь реципієнта у творчому процесі можна диференціювати на два види: *пасивний* (що полягає у пізнанні, усвідомленні сприйнятого матеріалу) та *активний* (передбачає інтерпретаційну діяльність, що збагачує сприйняття новими особистісними словесними кодами). Дослідниця виділяє також головний маркер рецепції, притаманний лише мистецтву: «Процес сприймання супроводжується емоційними переживаннями і є завжди цілісним. Особливість художньої літератури полягає в тому, що вона несе в собі не лише гносеологічну цінність, а й може викликати в читача естетичні почуття. Твір мистецтва стає тільки тоді художнім явищем, коли виражає свою естетичну цінність, коли між ним (об’єктом) і читачем (суб’єктом) виникають естетичні відносини. Саме на цій основі виникає емоційне тло, естетичне переживання» [Косарева, 2013, с. 10]. Це твердження відповідає не лише літературі, але й музиці, яка формує інтерпретаційний маршрут реципієнта.

Відтак діяльність літературознавців стала додатковим поштовхом для музикознавчих студій у цьому проблемному полі. В українському музикознавчому середовищі останніх років специфіці рецепції приділено чимало уваги. Л. Кияновська [Кияновська, 2010], О. Кушнірук [2013], С. Олійник [Олійник, 2018], А. Приходько [Приходько, 2016], Б. Сюта [Сюта, 2009] у дослідженнях різних жанрів (від статей до дисертацій) актуалізують важливість рецептивного аналізу в локальних та глобальних вимірах: рецепція жанру в творі композитора, стилю у його творчому доробку, рецепція творчості композитора в географічному регіоні, рецепція музичного твору у зразках інших видів мистецтв.

Однією з найновіших на сьогодні праць є дисертація Стефанії Олійник «Регіональна рецепція музичної творчості (на прикладі творчості Ф. Шопена, Р. Вагнера і Ф. Ліста в музичній культурі Львова)» [Олійник, 2018]. Науковиця розробляє не поодинокі, а суспільну рецепцію творчості зазначених композиторів і окреслює чинники, що сприяють колективним рецептивним процесам. Авторка визначає тлумачення поняття в різних галузях гуманітаристики, а також подає знакові роботи їх представників. Резюмуючи детальний огляд, С. Олійник стверджує, «що у різних наукових дисциплінах та працях, створених українськими дослідниками, термін рецепція фактично містить дві дії: 1) сприйняття/засвоєння певного явища; 2) інтерпретація явища та її характерні вияви, зважаючи на досвід, середовище, історичні умови реципієнта» [Олійник, 2018, с. 38]. Як підґрунтя до застосування теорії рецепції авторка дисертації опирається на роботи Л. Кияновської, зокрема статтю «Рецепція творчості Фридерика Шопена та Роберта Шумана у Львові» [Кияновська, 2010]. У зазначеній статті авторка визначає своєрідні рецептивні «маршрути», що сприяють органічному засвоєнню типових композитору якісних ознак. Серед них особливо виразними (та основоположними для цієї статті) є суспільна діяльність митця (селф-промоушен), особисті контакти з іншими митцями, наукові та критичні публікації щодо діяльності композитора.

Варто ще раз наголосити на своєрідності специфіки, власне, музичної рецепції. Згадану літературознавчу рецептивну послідовність «автор—твір—читач» у музикознавстві можемо замінити на «композитор—твір—слухач». До того ж можемо доповнити її новими сегментами, в такому разі цей ланцюг виглядатиме як «композитор—твір—інший композитор—новий твір—слухач». Така схема передбачає творчий, інтерпретаційний, ба навіть, інтеграційний процес композитора, що зазнав впливу певного мистецького еталону (джерела рецепції). Тобто митець сприймає матеріал, запозичуючи певну стильову формулу або технологічний прийом, внутрішньо перетворює (навіть перестворює) його, інтерпретує і в кінцевому результаті створює нову композицію, яка є, висловлюючись метафорично, відгомонам чужого почерку, написаним власною рукою.

Розставляючи акценти становлення і розвитку процесу рецепції, С. Олійник стверджує, що «вияви суспільної рецепції композиторської творчості завжди мають певну хронологічну точку відліку. Активізація зацікавленості громадськості творчостю певного митця на теренах регіону зазвичай відбувається через безпосередню діяльність самого композитора чи близької особи з його оточення — учня, послідовника тощо. Як правило, можна прослідкувати, від яких фактів — концертної, педагогічної чи наукової діяльності композитора чи особи-медіатора, вперше був викликаний інтерес місцевих мешканців до творчості митця» [Олійник, 2018, с. 41].

Конкретизуючи коло рецептивної специфіки до персоналій цієї статті, варто зазначити, що дебюссізм як модерністський персонально-стильовий феномен доцільно диференціювати на прижиттєвий та посмертний. Розвитку прижиттєвого дебюссізму сприяв сам Клод Дебюссі. Щодо явища дебюссізму після смерті Клода Французького, то на межі 1910–1920-х років можемо виділити значущу постать (за визначенням С. Олійник, особа-медіатор), яка сприяла поширенню цього феномену на території Європи першої третини ХХ століття — ним став французький музикознавець, видавець Анрі Прюньєр. Будучи впливовою особою в культурних колах Франції, він зумів відродити славетне музично-критичне видання «*La Revue Musicale*»<sup>1</sup>. Вже другий його випуск у грудні 1920 року був повністю присвячений творчості К. Дебюссі та його впливу на різні країни Європи. Цей факт підтверджує активне поширення естетики Клода Французького по його смерті, а отже, рецепцію посмертного дебюссізму.

С. Олійник маркує ще одну позицію функціонування рецепції: «До виявів рецепції композиторської творчості суспільством регіону можна зарахувати і вияви суспільного вшанування композитора — організація ювілейних акцій, музеїв, виставок, раритетних колекцій, надання його імені різним інституціям, створення та трансляція радіо-, теле-передач, фільмів тощо» [Олійник, 2018, с. 42]. Саме загальнонаціональне вшанування пам'яті К. Дебюссі відбулося завдяки ініціативі А. Прюньєра, який запропонував до другого випуску «*La Revue Musicale*», присвяченого пам'яті автора «Фавна», сформуванню нотну збірку «*Tombeau de Claude Debussy*». У створенні збірки взяли участь десять композиторів — сучасників К. Дебюссі, яких можна розділити на дві групи. До першої входять його співвітчизники, знані французькі митці: Моріс Равель, Ерік Саті, Поль Дюка, Альбер Руссель, Флоран Шмітт. Друга група — представники інших європейських культур: угорець Бела Барток, іспанець Мануель де Фалья, «зарубіжний» росіянин із українським корінням Ігор Стравінський, італі-

<sup>1</sup> Детальніше про історію створення та подальшого існування видання «*La Revue Musicale*» див.: Duchesneau M. *La Revue musicale ou le phœnix musical*. URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/rmo/2017-v4-n2-rmo03410/1043218ar.pdf>

єць Франко Маліп'єро, англієць Юджин Гуссенс. Як бачимо, авторський склад збірки вельми представницький, що свідчить про винятковий художній масштаб і найвищий професійний рівень видання. Поява нотної збірки до того ж є показником рецепції дебюссізму, адже в ній автори меморіальних мініатюр оригінально інтегрували творчі прийоми К. Дебюссі. На двох фортепіанних мініатюрах (Поля Дюка і Флорана Шмітта) зупинимося детальніше, оглянувши історію соціальних взаємин, а також проаналізувавши технологічну рецептивну складову цієї творчої комунікації.

**Результати дослідження.** Творчі взаємини Клода Дебюссі (1862–1918) і Поля Дюка (1865–1935) розпочалися під час навчання в консерваторії. Будучи учнями Ернеста Гіро по класу композиції, обидва прогресивно налаштовані студенти одразу знайшли порозуміння — як творче, так і особистісне. Відомо, що їхня міцна дружба тривала до самої смерті Клода Французького. Знаковим є те, що топові, найбільш упізнавані твори двох композиторів співпадають за жанровими або сюжетними орієнтирами. Зокрема, симфонічне скерцо «Учень чародія» Дюка було написано за три роки після оркестрової прелюдії «Післяполудневий відпочинок Фавна», у 1897 році, а його єдина опера «Аріанна та Синя Борода» (1907) заснована на сюжеті того ж автора, що й «Пеллеас і Мелізанда» — п'єси М. Метерлінка. Можливо, творчий паралелізм Дюка пояснюється свідомим наслідуванням кроків уже добре відомого в ті часи Дебюссі. Останній, будучи кумиром багатьох сучасників, задавав тон як у суто музичній царині, так і в манерах поведінки, стилі одягу чи навіть формуванні артистичного іміджу.

1900 року Дебюссі високо оцінив Сонату для фортепіано Дюка, написавши з нагоди її появи окрему статтю, у якій відзначив велику майстерність колеги, і таким чином дав «зелене світло» на шляху до його широкого визнання. Дюка, своєї черги, не оминав друга проявами взаємної уваги — зокрема, виявив велику підтримку Дебюссі під час написання ним «Пеллеаса і Мелізанди». До самого себе Дюка був вельми критичним, тому в його доробку не надто багато композицій. Відомо, що після 1912 року він фактично припинив займатись композицією як творець, надавши перевагу педагогіці в сфері композиції. Шокуючі обставини смерті Дебюссі не змогли залишити Дюка байдужим, тож він радо відгукнувся на пропозицію Анрі Прюньєра взяти участь у меморіальному проєкті.

*Фортепіанна п'єса П. Дюка «Смуток Фавна в далечині»*, обрана редактором як номер один у переліку творів збірки і, як це очевидно вже з програмної назви, налаштовує на коло необхідних образних асоціацій. Форму твору можна визначити як просту тричастинну з кодою. В основі тематичної організації мініатюри — побудова, що є квазі-цитатою із «Післяполудневого відпочинку Фавна». Навіть неозброєним оком можна побачити її схожість (приклад 1) із основною флейтовою темою Дебюссі (приклад 2). Такий збіг дозволяє зробити наступне припущення: художньо-композиційна ідея Дюка полягала у створенні ремінісценції до найвідомішого в історії музики «Фавна», адже це неодмінно спрямує думку слухача до образу його славетного автора.

Олександр Жарков та Ірина Коханик у ґрунтовній статті, присвяченій тембровій композиції «Prélude à l'Après-midi d'un faune» Дебюссі, наголошують на винятковій значущості флейтової теми для розвитку всієї музичної тканини, ба більше, для формування концепції твору. «Фраза флейти — initio твору, всі інші елементи композиції, в тому числі темброві, проявляють себе як відношення до нього і взаємодіють з ним» [Жарков, Коханик, 2022, с. 102].

Приклад 1  
П. Дюка. «Смуток Фавна в далечині» (тт. 1–6)

Assez lent ♩ = 82

PIANO

*p*

*rinf*

*p espr.*

*p*

*rinf*

*p*

*cédez*

*f*

*p*

Приклад 2  
К. Дебюссі. «Післяполудневий відпочинок Фавна», партія флейти (тт. 1–4)

**Très modéré**

1<sup>o</sup> SOLO

*p doux et expressif*

Попри графічну, більше того, архітектонічну схожість двох тем (однакова кількість тактів розгортання основної теми, схожість мелодичних контурів, ритмічна подібність), Дюка вдається до зміни образно-сміслового наповнення. Фавн Дюка постає у ламентозно-скорботному чині, на відміну від оригіналу Дебюссі. У фактурному плані квазі-тема Фавна складається з двох конструктивних елементів і містить три фактурних шари, кожен із яких відіграє певну роль у формуванні зазначеної образної атмосфери.

Перший розділ п'єси розпочинається у середньому фактурному шарі остинатним ритмом вісімок на єдиному звуці соль. Цей фактурний шар пронизує собою майже весь твір і має важливе значення. По-перше, він є своєрідним звуковим каркасом, що подібно до метроному, завдає просторову пульсацію для усіх інших фактурних нашарувань. По друге, слугує тональною опорою, адже за зовнішніми ознаками звуковисотної організації п'єса виконана в тональності «соль». Тому матеріал цього шару збирає навколо себе всі гармонічні «перипетії» твору. По третє, в образному плані зазначений шар концентрує емоцію суму і формує сутестію оплакування автора-фавна. Вочевидь, саме з огляду на всі перелічені чинники, квазі-тема Фавна збільшена до шести тактів (у Дебюссі вона вкладається в чотири такти).

Нижній шар фактури представлений здебільшого використанням паралельних секст, що чергуються із тризвуками на довгих тривалостях — останні виконують функцію епізодичних гармонічних опор.

Найбільшу роль відіграє верхній шар фактури, адже розміщена в ньому мелодія є репрезентантом основної ідеї твору і своїм інтонаційним корінням безпосередньо проростає з теми «Післяполудневого відпочинку Фавна». Утім, наявні суттєві відмінності. Найперше, вирізняється синкопований початок фрази, яка безсумнівно асоціюється із флейтовим тембром. Дебюссі починає тему чверткою з крапкою (до того ж заліганою), що в ритмічному плані сприймається як стійкий опорний пункт, з якого розгортається наступна хроматична фігурація. Дюка досягає зворотного ефекту — він «розбиває» першу долю такту (і відповідної фрази) на два звуки. Відтак кожному фразу розвитку розпочинає малосекундовий мотив, базований на зворотній синкопі (шістнадцятка і вісімка з крапкою). Більше того, в цій ритмічній фігурі композитор маркує першу шістнадцятку, аби вона не сприймалась лише як нагяк на форшлаг. На цей звук автор ставить ще й позначку *forte*, що повністю переорієнтовує образний стрій на ламентозний, дещо непевно-розгублений. У Дебюссі фігурації двох перших тактів теми подані монолітно, наче дві хвилі однієї фрази, тоді як Дюка розводить тт. 3–4 паузою, що дробить хвилеподібні фігурації на дві окремі фрази-жаління.

Теми двох композиторів відрізняються й діапазоном першого елемента (у Дебюссі він охоплює кварту, у Дюка — терцію, якщо не враховувати ламентозної секунди). Отже, квазі-тема Фавна у Дюка більш подроблена і вужча за об'ємом. Другий тематичний елемент (два останні такти теми) у Дюка схожий до варіанту Дебюссі використанням тріолей вісімками, загальним мелодичним малюнком та динамічними відтінками (*diminuendo* від *forte*). Однак зазначимо, що у Дюка тема закінчується малосекундовим «зітханням», чого не спостерігається у Дебюссі (тему замикає інтонація малої терції).

Матеріал, представлений у другому реченні першого розділу мініатюри, містить повторення тих самих конструктивних одиниць, але звучить на іншій висоті. Тут переважає субдомінантова сфера по відношенню до панівної тональності.

Середній розділ (тт. 12–20) побудований на варіаційному розвитку основної теми. Умовно його можна розділити на три структурних сегменти, кожен із яких налічує по три такти. Фактура зазнає помітних змін: наприклад, у середньому шарі замість остинатного проведення одного звуку розгортаються послідовності паралельних секст, а нижній басовий шар організований простіше і має в наявності опорні тони для координації матеріалу верхнього, мелодичного шару.

Перший сегмент можна охарактеризувати як секвенційований варіант початкової фрази квазі-теми Фавна із експозиційного розділу п'єси. Вона повторюється тричі, причому останнє проведення переходить у старт наступного сегменту (також заснованого на варіюванні початкової фрази). Завдяки використанню синкопованого ритму (шістнадцятка-вісімка-шістнадцятка) композитор мінімальним чином модифікує мелодичну лінію на додаток до чергової зміни висоти звучання. У т. 18 кінцівка другого сегменту збігається з початком третього (представлена інтервалом збільшеної квінти тривалістю в половинку з крапкою, що ситуативно формує додатковий фактурний шар). Останній, третій сегмент не містить принципових змін.

Репризу (від т. 21) за формальними ознаками можна умовно розділити на два речення, проте ситуацію ускладнює те, що процес розвитку, розпочатий у середньому розділі форми, все ще продовжується — завдяки подробленню фрази у першому



реченні й сегментуванню тематичного матеріалу у другому. Однак, згідно з її традиційним призначенням, у репризі відновлюється остинатний фактурний шар і повертається тональна опора соль, на фоні якої окремо повторюються дві експозиційні фрази: перша постає з паралельних секст і переходить у верхній шар, де чергується з другою, головною щодо ефекту алюзії фразою, яка, своєї черги, набуває імпровізаційних рис. Останній сегмент другого речення зазнає розширення довжиною в один такт, що виконує функцію зв'язки між репризою і кодою.

У кодї повністю змінюється фактура — вона набуває широкої фігуративності. У кожному з шарів спостерігається детальна диференціація ритмічних фігур. Так, приміром, нижній шар фактури представлений остинатним повторенням інтервалу нони вісімками. У середньому шарі зосереджується секундове коливання *фа — соль — фа дієз — соль* шістнадцятками. Верхній шар вирізняється фігураціями у високому регістрі тридцять другими тривалостями. Подекуди середній і верхній шари композитор замінює проведенням видозміненої фрази першого елемента квазі-теми Фавна при очевидному розрідженні фактури, що підводить як коду, так і всю мініатюру до логічного завершення.

Підбиваючи підсумки аналізу п'єси Дюка «Смуток Фавна в далечині», зазначимо, що вона є наочним свідченням концептуального підходу, створення леспрямованої ремінісценції до головної візитівки Дебюссі — оркестрової прелюдії «Післяполудневий відпочинок Фавна». В ідейно-образному плані Дюка, висловлюючись метафорично, намагався пройти уже відомим шляхом «Фавна», де кожен художньо-інтонаційний зворот повинен нагадувати слухачеві про смерть його автора.

Зовсім по іншому склалася концепція меморіального твору *Флорана Шмітта* (1888–1985). Хоч він і був французом, значно молодшим колегою, якому, здавалося би, не надто складно було наблизитися до автора «Фавна», конкретних відомостей про особисті взаємини чи принаймні поверхневі творчі контакти між Шміттом і Дебюссі віднайти наразі не вдалося. Проте з хронології життєпису Шмітта можна побачити, що ранній та зрілий періоди його творчості припали на час великих творчих досягнень Дебюссі, які вочевидь слугували взірцем і для цього митця. Можливо, знаходячись у тіні модерністських «важковаговиків», Шмітт мав певні проблеми з тим, аби «вийти на арену слави» у ті сповнені історичних випробувань буремні роки.

На превеликий жаль, творчість цього композитора була майже забутою з плином часу — попри те, що «Шмітт зберіг незалежне положення у складних обставинах боротьби напрямів після смерті Дебюссі <...>. Не залишившись глухим до новацій, внесених у сучасну музику Стравінським, Саті й композиторами «Шістки» та частково раннім Шенбергом, Шмітт все ж таки до кінця залишався вірним своїм художнім переконанням, близьким до естетичних канонів французької романтичної школи» [Шнеерсон, 1970, с. 130].

При написанні фортепіанного твору для збірки «Tombeau de Claude Debussy» Ф. Шмітт обрав літературний фрагмент із балади «Смуток Пана» французького поета-символіста Поля Фора як програму своєї меморіальної п'єси. Власне, мрійливі слова «короля поетів» «Et ran, au fond des blés lunaires, s'accouda» («Пан у глибині полів у задумі на лікті оперся») і стали епіграфом, який заміняє собою назву.

Цілком ймовірно, що Шмітта могли зацікавити ці поетичні рядки з причини прозорості асоціацій з образом Дебюссі як найвидатнішим автором «Фавна». Однак не варто також ігнорувати факт, що той і сам часто вдавався до оригінального прийому — злиття назви та епіграфу в певному літературно-поетичному симбіозі. Зокрема, бачимо численні приклади у знаменитих «Прелюдях» та менш знаному пізньому цик-

лі «Шість античних епіграфів». Показово, що за рік після публікації збірки п'єса Шмітта увійде до його фортепіанного циклу з промовистою назвою «Міражі» (ор. 70).

Форму твору можна визначити як складну тричастинну зі вступом та кодою. Внутрішні масштаби композиції такі: вступ — 6 тактів, експозиційний розділ — 10 тактів, середній — 25 тактів, репризний — 22 такти, кода — 21 такт.

Функція вступу у цій фортепіанній мініатюрі полягає в експонуванні елементів, що будуть відігравати провідну роль у тематичному та драматургічному становленні п'єси. Ці елементи можна визначити як три провідні ритмоінтонаційні комплекси, на яких будується тематизм усього твору (приклад 3).

Приклад 3

Ф. Шмітт. «Пан у глибині полів у задумі на лікті оперся», вступ (тг. 1–4)

Et Pan, au fond des blés lunaires, s'accouda  
**Вступ** PAUL FORT  
 Un peu attardé d'abord, presque ent

PIANO

1-й комплекс

2-й комплекс

3-й комплекс

Як бачимо, перший комплекс розташований у низькому регістрі, оснащений тихою динамікою (*piano*) та позначений специфічною ритмоформулою (вісімка з крапкою, дві тридцять других). Це секундовий мотив із допоміжним секундовим низхідним рухом.

Другий комплекс є пасажно-гамоподібним рухом у межах двох октав (звуки ля–ля<sup>2</sup>), що призводить до мелодичної вершини, де хід на малу терцію звучить у гострішому ритмічному оформленні (вісімка з двома крапками та тридцять друга). Відбувається також розвиток динаміки, яка на момент досягнення вершини набуває значення *mezzo forte*. Певно, друга ритмоформула безпосереднім чином пов'язана з першою. Цей прийом презентує ідею Шмітта щодо постійного нашарування конструктивних елементів і поєднання таким чином тематичних комплексів — вона домінуватиме у подальшому розгортанні п'єси.

Третій комплекс є найскладнішим за оформленням, оскільки пасажно-фігураційним шаром, похідним від другого комплексу, заповнюється основна мелодична лінія, яка впливає із першого комплексу. Автор знову використовує допоміжні секундові рухи. Проте даний комплекс є і найбільш виразним. З огляду на закінчення мотиву першого комплексу (звуки *ля дієз — сі — до*), бачимо, що такий самий рух використаний автором на початку третього комплексу, але в повільнішому ритмі та зі зміною розміру на  $12/8$ . Це й робить мелодичну лінію виразнішою. По закінченню експонування третього комплексу у вступі відбувається подальше нашарування впізнаваних елементів (це явище спостерігатимемо в п'єсі Шмітта і надалі).

Перший розділ мініатюри написаний у простій тричастинній формі й нараховує десять тактів (три — експозиційних, три — середніх, чотири — репризних). Автор активно використовує всі три вступних тематичних комплекси, проводячи їх в різних ритмічних, фактурних та інтервальних комбінаціях.

Експозиційні такти характеризуються багат шаровістю фактури, а головне, розщепленням мелодичної лінії по різних регістрових зонах. Проведення основної теми твору ґрунтується на інтонаціях третього ритмоінтонаційного комплексу у розмірі  $12/8$ , а пізніше  $15/8$ . Також відбувається суттєва тональна зміна. Розвиток починається із тональності *Сі мажор* як доміанти до основної тональності — *мі мінор*, представленої у вступі.

В експозиційному тритакті наявні три шари фактури. Нижній заснований на проведенні матеріалу початкового елемента й відповідно розташований у низькому регістрі. У верхньому шарі на звуці *фа дієз* автор використовує трель, так само похідну від першого тематичного комплексу. Вона переходить у ритмічну фігуру з чотирьох шістнадцяток. Допоміжний рух (*фа дієз — соль дієз — фа дієз*) поєднується з октавними стрибками, внаслідок чого відбувається подальше розшарування мелодичної лінії по кількох октавах. Особливістю середнього шару фактури є те, що він побудований на матеріалі третього тематичного комплексу і переплітається з верхнім (а його мелодична лінія так само «зламана» октавними стрибками).

Розвиваючий тритакт містить матеріал другого та третього тематичних комплексів. Автор міняє розмір на  $3/4$  та застосовує активні гамоподібні пасажі, де також зустрічаємо характерні допоміжні секундові рухи. Завдяки рухливості й коротким тривалостям цей фрагмент сприймається на слух як доволі швидкий, контрастний до попереднього викладу.

Репризний тритакт експозиції знаменується зміною розміру на  $12/8$  та фактури на акордову. Власне, тут повторюються перший і третій тематичні комплекси, подані у контрапункті. Їхнє одночасне звучання є своєрідним підсумком першої фази перетворень основних ритмоінтонаційних комплексів твору.

Середній розділ п'єси є досить своєрідним з огляду на наявність трансформованих тематичних елементів вступу та експозиції (однак подібне малоконтрастне трактування тричастинності ми бачили і в мініатюрі П. Дюка). Трансформація матеріалу здійснюється шляхом виокремлення певних інтонаційних, ритмічних і фактурних компонентів. Лише перший комплекс сприймається більш цілісно, проте і він піддається фактурному розширенню.

Загалом середній розділ поділяється на дві частини. Кожна з них, своєї черги, містить по два блоки, де другий є варіаційним повторенням першого. Упродовж розвитку розмір є рівномірно перемінним: в першій частині чергуються  $9/8$  та  $3/4$ , в другій  $15/8$ ,  $9/8$  та  $3/4$ .

Блок тт. 18–22 розподіляється на два сегменти. Перший складається із триакту, де у верхньому фактурному шарі наявні секундова інтерваліка та пунктирний ритм, що є характерними особливостями третього тематичного комплексу зі вступу. У фігураціях супроводу опорною є квінтова та секстова інтерваліка. Другий сегмент — двотакт, у якому тональність змінюється на сі мінор та розмір на 3/4. Цей сегмент виявляє інтонаційну близькість до другого тематичного комплексу вступу. Також змінюється тут і фактура. Вона стає ще більш розшарованою — загалом у ній можна виділити чотири шари.

Наступний блок, що є варіантом попереднього, передусім характеризується зміною тональності на *до дієз мінор*. Цікаво, що в ньому наявні обернено-пропорційні зміни масштабів сегментів. Цей блок є більш насиченим та слугує підготовкою до кульмінації.

Як і кожен інший, третій блок також можна розділити на два сегменти. Перший є спільним для всіх блоків, проте в ньому з'являються зміни — секундові інтонації третього комплексу наявні не лише у верхньому мелодичному шарі фактури, а й у супроводі. Така інтенсифікація тематичних перетворень наближає кульмінаційну зону. Шмітт застосовує тут акордове та октавне дублювання в середньому й високому регістрах, а також широкі октавні пасажі.

У четвертому блоці міститься наступна кульмінаційна хвиля. Пропорційне співвідношення тактів залишається незмінним — «три на два» та «два на три». Однак із досягненням кожного наступного етапу відбуваються все більш інтенсивні тональні співставлення. Так, перший блок вирішений у сі бемоль мінорі, другий у *до дієз мінорі*; третій блок загалом зосереджений у *о мажорі*, однак у другому його сегменті з'являється *ре мажор*. Така ж складна картина спостерігається у четвертому блоці, де від попереднього розвитку зберігається *ре мажор* у першому сегменті, а вже другий вирішений у *ре дієз мінорі*.

Усе це супроводжується стрімким розвитком динаміки, яка від *piano* й *pianissimo* кресцендує до *fortissimo*. У середині кожного блоку також спостерігаються градації, які в сукупності створюють хвилеподібну динаміку.

Отже, у середньому розділі твору на структурному рівні спостерігаємо принцип двійковості, а на тематичному — трансформації. Важливою композиційною рисою є й варіаційність.

У тактах 32–35 відбувається перехід до репризи. Її початок характеризується проведенням матеріалу третього ритмоінтонаційного комплексу у ритмічному збільшенні та зміною тональності на *мі мінор*. Згодом відбувається його дроблення на кілька мотивів такий прийом сприяє наростанню емоційної напруги та призводить до кульмінації репризи. Варто зазначити, що якщо в середньому розділі форми виявлено аж дві кульмінаційні зони, побудованих на матеріалі першого комплексу, то в репризі цей тематичний елемент взагалі відсутній. Кульмінація виникає на основі матеріалу лише третього комплексу.

Загалом у масштабах усієї п'єси спостерігаємо три кульмінації, з яких репризна є не лише підсумком усього, що було досягнуто раніше, а й фрагментом, де все ще продовжується розвиток за рахунок перекомбінування основних ритмоінтонаційних комплексів.

Фактурне рішення репризи є очікувано багат шаровим (наявні чотири шари), що сприймається вже традиційною ознакою п'єси. Верхній шар представляє лише мелодична лінія третього комплексу, подана в октавному дублюванні. Згодом з'являється другий шар, який тріолями вісімками, а далі й більш короткими трива-

лостями тісно влітається в октавну канву мелодичної лінії. Третій шар є основним фоном для її розгортання. Матеріал третього шару найбільше подібний до початкових сегментів, оскільки заснований на секундовій інтерваліці та має такий же ритмічний каркас. Четвертий шар фактури представлений звуками з довгими тривалостями, що витримані на педалі та розташовані в низькому регістрі. Такою є «вихідна» характеристика репризи до моменту настання кульмінації (т. 51). Вона очікувано реалізується за рахунок збільшення динаміки — на *fortissimo*, а також шляхом зміщення голосів фактури до вищих регістрових зон.

Після цього відбувається спад емоційної напруги, коли автор знову застосовує гамоподібні пасажі із наявністю допоміжних секундових рухів у місцях їхнього поєднання. Це вносить ще більше відчуття заспокоєння.

У наступному, доволі своєрідному розділі репризи (тт. 64–68) спостерігаємо чергову тональну зміну — на *Ci major* як основну тональність — та проведення матеріалу третього ритмоінтонаційного комплексу з певним фактурним ускладненням. Середній та верхній шари озвучують мелодичну лінію, що супроводжується насиченням кожного звуку подвійними форшлагами. Дублювання аж у три октави свідчить про прагнення автора подати матеріал у максимально об'ємному вигляді.

Однак у заключному сегменті репризи (тт. 67–68) верхній та середній голоси фактури стають більш автономними. Тут звучать лише дві фрази із загальної мелодичної лінії, кожна з яких сприяє ефекту смислового сповільнення, адже закінчується двома вісімками на одному звуці.

Кода є досить масштабною за розмірами — складає 17 тактів (тт. 69–85). У ній повністю відсутній матеріал третього ритмоінтонаційного комплексу, оскільки він домінував у репризі й тим самим створив необхідний контраст. Матеріал першого та другого комплексів переплітається в трьох шарах фактури, де наявна велика кількість пасажів. Зміст першого комплексу піддається синтаксичному дробленню, тому його основний мотив багаторазово звучить у різних висотних та ритмічних положеннях. Натомість матеріал другого комплексу сприймається на слух більш цілісно та навіть графічно є подібним до вступу, проте застосовується автором у масивнішому вигляді: збільшується діапазон пасажів та ущільнюється акордовий виклад.

Наприкінці п'єси стає помітною наявність суцільного аркового зв'язку між вступом та кодою. Фактично кода виглядає розвинутим варіантом вступу. Знаковим відносно стилістики дебюссізму є той факт, що кода не містить функції резюмування всього залученого композитором матеріалу. У той же час вона є смисловим завершенням розвитку, оскільки «гальмує» його з кожним наступним тактом. Зрештою, кода звучить як ремінісценція того, з чого починався твір.

Підбиваючи підсумки аналізу, можемо стверджувати, що п'єса «Пан у глибині полів у задумі на лікті оперся» Ф. Шмітта наочно репрезентує основні принципи роботи з тематизмом, запроваджені К. Дебюссі. Коротко окреслимо їх на конкретних прикладах.

Починаючи з більш загальних моментів, зазначимо, що принцип перенесення індивідуальних рис теми від мелодії до ритму, тембру і фактури втілений Ф. Шміттом у повному обсязі. Ритм є одним із домінуючих чинників у формуванні усіх трьох ритмоінтонаційних комплексів. Саме він виділяється як організуючий фактор, слугує основою розвитку. Щодо тембру і фактури, то завдяки розшарованості останньої та диференціації регістрових зон створюється ефект умовної різноманітності (оркестральності). І хоча п'єса призначена для фортепіано, згадана особливість фактури наштовхує виконавця і слухача на пошуки різноманітних тембрових асоціа-

цій. Наприклад, третій ритмоінтонаційний комплекс у вступі наближається до звучання дерев'яних духових на тлі умовної арфи, проте в репризі асоціюється вже з тембром струнних інструментів, які нібито виконують романтичну мелодію широкого дихання.

Одним із найочевидніших дебюссістських прийомів є наявність у творі Шмітта фігуративно-фонового тематизму. Зазначимо, що цей принцип застосований композитором на різних рівнях формотворення.

Можемо виділити й інший тематичний прийом, а саме застосування концентричної конструкції теми, у якій наявний стрижневий опорний тон. Так, у першому ритмоінтонаційному комплексі, що представлений двома секундовими мотивами, ним є звук до (див. нотний приклад 4.4).

Тематичну багатоелементність автор використовує як один із провідних принципів організації усієї композиції. Диференціація звукового матеріалу на стійкі, але внутрішньо рухливі й міцно зчеплені між собою комплекси відіграє ключове значення, оскільки у вступі сукупність цих комплексів виконує представницьку функцію тематизму (згідно концепції К. Руч'євської).

Принцип варіювання тематичних елементів яскраво представлений у середньому розділі форми, де відбувається відповідна трансформація вихідного тематизму шляхом виокремлення певних інтонаційних, ритмічних та фактурних складових. При цьому кожний наступний блок середнього розділу варіює попередній.

Зрештою, здійснений аналіз дозволяє відповісти на ключове запитання: яким чином Ф. Шмітт долучається до рецепції творчості Клода Французького? П'єсі передує епіграф, який нібито наштовхує на роздуми про запозичення предметного матеріалу з творів Дебюссі. Однак при зверненні до двох опусів, на які, вірогідно, він вказує («Післяполудневий відпочинок Фавна» та «Місячне сяйво» із «Бергамаської сюїти»), безпосереднього цитування не виявлено. Відтак можна припустити, що посилення на міфічного Фавна в епіграфі є лише образно-асоціативним засобом, таким, що має у загальних рисах нагадувати слухачам (та, мабуть, і самому композитору) про Дебюссі. Проте такому тлумаченню суперечить виявлена нами спільність принципів тематичної організації у творах Дебюссі та Шмітта. Остання обставина переконливо свідчить про ретельно здійснену рецепцію: хоча «на слух» зближення з Дебюссі не є помітним, неможливо ігнорувати високий рівень засвоєння запозичених у нього композиційних підходів.

**Висновки та перспективи дослідження.** Наостанок резюмуємо, що у по смертному періоді дебюссізму його перебіг мав свої особливості, зокрема, сприяв більш органічній (а можливо й більш художньо якісній) інтеграції ідей видатного митця у творчість його прихильників. Це можна пояснити як оптимальною часовою віддаленістю від першоджерела іменного явища, так і зростанням популярності інших модерністських «-змів».

Відзначимо винятковий художній потенціал збірки як вагомому етапу життєтворчості її авторів, адже завдяки проєкту окремі твори отримали друге життя шляхом концепційного перегляду та розвитку матеріалу. Мінімальним чином це виявилось у Шмітта, мініатюра якого започаткувала фортепіанний цикл «Міражі» ор. 70.

Стосовно образного наповнення проаналізованих композицій, фактично в усіх випадках автори п'єс збірки «заходять на територію» Дебюссі, відтворюючи притаманні йому ідейно-образні комплекси. Окреслені композиторські рішення Дюка і Шмітта можна сумарно розглядати як яскраві зразки рецепції дебюссізму. Здійснений аналіз дозволяє встановити комунікаційну послідовність у вигляді формул: Де-

бюссі — «Післяполудневий відпочинок Фавна» — П. Дюка — «Смуток Фавна в далечині» — слухач; Дебюссі — «Післяполудневий відпочинок Фавна — Ф. Шмітт — «Пан у глибині полів у задумі на лікті оперся» — слухач». Маючи одне образне джерело (інваріант) у вигляді міфологічного персонажа, обидва композитори (П. Дюка і Ф. Шмітт) рухалися різними технологічними маршрутами, що вкотре доводить їх глибинне засвоєння, переусвідомлення і перестворення, в ширшому аспекті, інтерпретування стильових маркерів К. Дебюссі у власних композиціях. Такий паралелізм із Клодом Французьким слугує індикатором глибокого впливу останнього на мистецьке амплуа двох його співвітчизників.

Отже, нотна збірка «Tombeau de Claude Debussy» (1920) представляє своєрідну проєкцію дебюссізму на значно ширший спектр часу — добу модернізму, а на більш локальному рівні — на творчість низки його представників, наділених власними оригінальними естетичними, стильовими та композиційними рисами. Перейняті різними композиторами дебюссістські прийоми складаються в єдину, безцінну з точки зору об'єктивності музично-історичну картину, виконану у різнобарвній, але впорядкованій художньо-стилістичній палітрі. Предметне знайомство з нею вказує на унікальну природу музичного модернізму, в історії якого нерозривно й подеколи незбагнено переплітаються сліди іменних та загальних «-ізмів». Будучи виразниками свого культурного часу, вони спонукають до подальшого вивчення епохальної спадщини й відкривають широкі дослідницькі перспективи у сфері розкриття стильових закономірностей європейського музичного модернізму.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Деоба С. А. Дебюссізм як модерністський феномен: постановка проблеми, музикознавчі підходи. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2023. Вип. 136 : *Історія музики: проблеми, процеси, персони*. С. 149–164. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276572>
2. Жарков О. М., Коханик І. М. Темброва композиція «Prélude à l'Après-midi d'un faune» Клода Дебюссі: стильовий аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2022. Вип. 135 : Теоретичні проблеми композиторської творчості. С. 96–111. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271008>
3. Кияновська Л. О. Рецепція творчості Фридерика Шопена та Роберта Шумана у Львові. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журнал. Київ, 2010. № 4 (9). С. 3–11.
4. Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita : монографія. Київ: Музична Україна, 2020. 490 с.
5. Косарева Г. С. Давньосвіт Валерія Шевчука: художня рецепція старовинних літературних пам'яток : монографія. Миколаїв, 2013. 186 с.
6. Кушнірук О. Рецепція мінімалізму у творчому доробку Олександра Щетинського. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. статей. Рівне, 2013. Вип. 19 (1). С. 204–208.
7. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс : колект. монографія / Ред. Р. Т. Гром'як, І. В. Папуша. Тернопіль : Підручники і посібники, 2004. 378 с.
8. Олійник С. Ф. Регіональна рецепція музичної творчості (на прикладі творчості Ф. Шопена, Р. Вагнера і Ф. Ліста в музичній культурі Львова) дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська Нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. 195 с.

9. Приходько А. В. Рецепція музичного авангарду в соціокультурному просторі ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Інститут проблем сучасного мистецтва НАН України. Київ, 2016. 18 с.
10. Словник іншомовних слів / ред. Мельничук О. С. Київ : Українська радянська енциклопедія, 1974. 865 с.
11. Сютя Б. О. Особливості рецепції академічної музики в умовах глобалізації. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 75 : Композитор і сучасне соціокультурне середовище. С. 19–24.
12. Шнеерсон Г. М. Французкая музыка XX века. Москва: Музыка, 1970. 576 с.).

## REFERENCES

1. Deoba, S. (2023). Debiussizm yak modernistskyi fenomen: postanovka problemy, muzykoznavchi pidkhody [Debussism as a modernist phenomenon: statement of the problem, musical approaches]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 136 : *Istoriia muzyky: problemy, protsesy, persony [History of music: problems, processes, persons]*. Kyiv, pp. 149–164 [in Ukrainian].
2. Zharkov O., Kokhanyk I. (2022). Tembroma kompozytsiia «Prélude à l'Après-midi dun faune» Kloda Debiussi: ctylovyi aspekt [Timbral composition "Prélude à l'Après-midi d'un faune" by Claude Debussy: stylistic aspect]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 135 : *Teoretychni problemy kompozytorskoï tvorchosti [Theoretical problems of composer creativity]*. Kyiv, pp. 96–111. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271008> [in Ukrainian].
3. Kyianovska L. (2010). Retseptsiiia tvorchosti Fryderyka Shopena ta Roberta Shumana u Lvovi [Reception of works by Fryderyk Chopin and Robert Schuman in Lviv]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. № 4 (9). Kyiv, pp. 3–11 [in Ukrainian].
4. Korchova, O. (2020). Muzychnyi modernizm jak terra cognita [Music modernism as terra cognita] : monograph. Muzychna Ukraina, Kyiv, 490 p. [in Ukrainian].
5. Kosarieva, H. (2013). *Davnosvit Valeriiia Shevchuka: khudozhnia retseptsiiia starovynnykh literaturnykh pamiatok [Valery Shevchuk's ancient world: artistic reception of ancient literary monuments]* : monograph. Mykolaiv, 186 p. [in Ukrainian].
6. Kushniruk, O. (2013). Retseptsiiia minimalizmu u tvorchomu dorobku Oleksandra Shchetynskoho [The reception of minimalism in the creative work of Oleksandr Shchetynskyi]. In: *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku [Ukrainian culture: past, present, ways of development]*. Issue 19 (1). Rivne, pp. 204–208 [in Ukrainian].
7. Hromiak, T. Papusha, I. (eds.) (2004). *Literaturoznavcha retseptsiiia i komparatyvistychnyi dyskurs [Literary reception and comparativist discourse: collective monograph]*. Pidruchnyky i posibnyky, Ternopil, 378 p. [in Ukrainian].
8. Oliinyk, S. (2018). *Rehionalna retseptsiiia muzychnoi tvorchosti (na prykladi tvorchosti F. Shopena, R. Vagnera i F. Lista v muzychnii kulturi Lvova) [Regional reception of musical creativity (on the example of the works of F. Chopin, R. Wagner and F. Liszt in the musical culture of Lviv)]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 — Music Art. Lviv National Lysenko Academy of Music. Lviv, 195 p. [in Ukrainian].



9. Prykhodko, A. (2016). *Retseptsiiia muzychnoho avanhardu v sotsiokulturnomu prostori XX stolittia [Reception of the musical avant-garde in the socio-cultural space of the 20th century]*. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. The Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine. Kyiv, 18 p. [in Ukrainian].

10. Melnychuk, O. (ed.) (1974). *Slovnyk inshomovnykh sliv [Dictionary of foreign words]*. Kyiv: Ukrainska radianska entsyklopediia. 865 p. [in Ukrainian].

11. Siuta, B. (2009). Osoblyvosti retseptsii akademichnoi muzyky v umovakh hlobalizatsii [Peculiarities of the reception of academic music in the conditions of globalization]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 75 : *Kompozytor i suchasne sotsiokulturne seredovyshche [Composer and modern socio-cultural environment]*. Kyiv, pp. 19–24.

12. Shneerson, G. (1970). *Frantsuzkaya muzika XX veka [French music of the 20th century]*. Muzyka, Moscow, 576 p. [in Russian].]

## SERHII DEOBA

**Deoba, Serhii** — Postgraduate student at the Department of History of World Music at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Teacher at the Kyiv Lysenko State Music Lyceum (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8749-4482>

deoba1997@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301136

### THE RECEPTION OF DEBUSSISM IN THE HISTORY OF EUROPEAN MUSICAL MODERNISM (ON THE EXAMPLE OF THE SHEET MUSIC COLLECTION «TOMBEAU DE CLAUDE DEBUSSY»)

**The relevance of the study.** One of the style pillars of modernism is the creative heritage of Claude Debussy, who held key positions on the pages of music-critical magazines, mock-ups of music publishers, and ultimately in concert programs; this trend continues to this day. Throughout the life of Debussy, his creative handwriting, moreover, his perception and imitation by other artists began to be titled debussism. Therefore, the analysis of the ways of reception of debussism is an attempt to increase the radius of Debussy's influence on the work of modernist composers of the first third of the twentieth century.

**The main objectives of the study** — to trigger the idea of reception in the context of the influence of Claude Debussy's music on his contemporaries and to expand the awareness regarding the Debussy's techniques complex that are most actively subject to reception.

**The research methodology:** *comparative* (for the separation of the common and distinctive aesthetic markers between C. Debussy and the mentioned composers), *structural-analytical* (for the definition of the main style techniques of C. Debussy, applied by his contemporaries), *complex* method (for the summary for the specific receptive methods in the analyzed miniatures).

**Results and conclusions.** After the death of the composer, the course of debussism had own characteristics notably it facilitated a more organic (and perhaps more artistically qualitative) integration of the ideas of the outstanding artist into the work of his supporters. This can be explained as the optimal time distance from the original source of the nominal phenomenon and the growing popularity of other modernist «-isms» as well.

Concerning the figurative content of the analyzed compositions, actually in all cases the authors of the collection plays articulating it metaphorically «come it the territory» of Debussy, since they reproduce the ideological-figurative complexes that are typical for him. The outlined composer decisions of Paul Dukas and Florent Schmitt can be summarily considered as vivid examples of the reception of debussism. Having one figurative source (invariant) in the form of a mythological character, both composers (P. Dukas and F. Schmitt) moved along different technological routes, which once again proves their deep assimilation, re-awareness and re-formation, in a broader aspect, the interpretation of Debussy's style markers in their own compositions. Such parallelism with Claude French serves as an indicator of the deep influence of the last one on the artistic role of his two compatriots.

So the musical collection «Tombeau de Claude Debussy» (1920) presents a peculiar projection of debussism on a much wider spectrum of time - the era of modernism, and on a more local level - on the work of a number of its representatives endowed with their own original aesthetic, style and compositional features. The Debussy's techniques adopted by different composers are added to one musical and historical picture, which is invaluable from the point of view of objectivity and is made in a multi-colored but ordered artistic and stylistic palette. Substantive acquaintance with it indicates the unique nature of musical modernism in the history of which traces of nominal and general "isms" are inextricably and sometimes inconceivably intermingled. Being the exponents of their cultural time, they encourage further study of the epochal heritage and open wide research prospects in the field of revealing the style patterns of European musical modernism.

**Keywords:** twentieth century music, musical modernism, Claude Debussy's work, debussism, reception, modernist composer technologies, memorial work.

УДК 78.071.2Горовиць(477+73)(045)  
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301145

## ОВЧАРЕНКО-ПЕШКОВА О. С.

**Овчаренко-Пешкова Олена Сергіївна** — аспірантка творчої аспірантури, кафедра спеціального фортепіано № 2, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-0722-1327>

[elovcharenko.2013@gmail.com](mailto:elovcharenko.2013@gmail.com)

© Овчаренко-Пешкова О. С., 2024

### ПІАНІЗМ ВОЛОДИМИРА ГОРОВИЦЯ: СПІВВІДНОШЕННЯ КОНЦЕРТНОСТІ ТА КАМЕРНОСТІ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ

Актуальність теми запропонованої розвідки полягає у дослідженні співвідношення камерного і концертного виконавського стилю на прикладі творчості Володимира Горовиця. Застосовано комплексну методологію, що включає біографічний, компаративний, виконавський методи аналізу.

Виявлено дискусійні аспекти музикознавчого осмислення понять камерності та концертності як атрибутів виконавського стилю. Простежено головні етапи становлення та розвитку названих феноменів, окреслено їх жанрово-інтонаційні та виконавські особливості. Розкрито вплив кількісних та якісних параметрів виконуваних творів і виконавського середовища на наукове осмислення категорій камерності та концертності. На прикладі відеозаписів В. Горовиця доведено, що виконавський стиль піаніста є синтетичним з точки зору співвідношення позицій камерності та концертності. Підкреслено, що базою такого синтетичного стилю В. Горовиця стала панорама позитивних життєтворчих обставин (потужне піаністичне обдарування, високий рівень працездатності та ін.), основною з яких було професійне формування у середовищі київської піаністичної еліти, представники якої належали до різних піаністичних шкіл (В. Пухальський, С. Тарновський, Ф. Блуменфельд). Виконавське генеалогічне древо В. Горовиця сягає корінням Віденської класичної школи, а також виразників ідей Романтизму — Ф. Шопена і Р. Шумана. Доведено, що під впливом названих виконавських шкіл був сформований унікальний мелодизований піанізм В. Горовиця. З'ясовано, що параметри камерного виконавського стилю переважають при інтерпретації піаністом творів, наближених до мініатюри; натомість концертність репрезентована у різних, переважно великих композиціях. Обґрунтовано, що незважаючи на певну диференціацію названих виконавських координат, у стилі В. Горовиця переважає мобільне співвідношення камерності й концертності. Проведене дослідження відкриває перспективи для подальшого осмислення специфіки досліджених атрибутів виконавського стилю.

**Ключові слова:** виконавський стиль, піанізм Володимира Горовиця, інтерпретація, камерність, концертність, виконавець-артист.

**Вступ.** Постать Володимира Горовиця має беззаперечно високий статус і приваблює увагу дослідників в Україні та світі. Технічна доступність різноманітних мультимедійних матеріалів (фотографій, аудіо- та відеозаписів, афіш, документів) до-

зволяє мистецтвознавцям, музикантам-педагогам, виконавцям досліджувати різні аспекти виконавської діяльності піаніста. Самобутній талант В. Горовиця синтезує дві надважливі координати виконавського стилю — камерність і концертність. Проблема співвідношення концертності та камерності періодично піднімалась у наявній дослідницькій літературі, втім, відносно творчості В. Горовиця це питання спеціально не розглядалося. У реальній виконавській практиці існує не так багато персоналій, які диференційовані дослідниками як приналежні до певного типу виконавства (наприклад, до представників камерного стилю відносять таких піаністів як Глен Гульд, Олександр Скрябін, Володимир Софроніцький, Юрій Глущенко та ін.; до концертного — Ференца Ліста, Антона Рубінштейна, Артура Рубінштейна, Марту Аргеріх, Олександра Гринюка та ін.). Потреба у поглибленому усвідомленні специфіки виконавського стилю В. Горовиця з точки зору співвідношення позицій камерності та концертності зумовлює **актуальність** обраної теми.

Досліджувані феномени камерності та концертності є складними й багатоаспектними, оскільки включають у себе виконавський, жанровий, формотворчий, стильовий, інтерпретаційний аспекти, розуміння специфіки концертної обстановки та ін. Визначення генетичних засад камерності та концертності дозволяє усвідомити трансформаційні тенденції, що впливали на осмислення цих феноменів музикознавчою думкою різних епох.

Симптоматично, що на першому етапі диференціації означених категорій надважливим вважався кількісний показник, який довгий час визначав статус того або іншого музичного феномена у його диференціації як камерного чи концертного. Як демонструє музично-історичний процес, спочатку почала усвідомлюватися категорія камерності. До камерної музики відносили виключно твори малої форми, які виконували в обмеженому за простором приміщенні з мінімальною кількістю виконавців. Натомість концертність передбачала використання монументальних жанрів і великих форм, націленість на широку аудиторію і як наслідок — виконання у концертних залах, більший виконавський склад, демонстрацію віртуозних можливостей виконавців.

Названі особливості відображають здебільшого *кількісні* параметри досліджуваних феноменів. Водночас генетичне змістове «ядро» цих категорій генерує *якісний* показник: камерність інколи трактується дослідниками як духовно піднесене інтимне музикування, занурене в сферу особистих почуттів [Самотос, 2013], натомість концертність — як надемоційність, показова віртуозність, монументальність, видовищність [Мкртчян, 2022].

Зазначимо, що з плином часу цей розподіл ставав усе більш умовним. До того ж, реальна виконавська практика, зав'язана на індивідуальності артиста, демонструвала мобільність і тісний взаємоперехідний статус цих категорій: з'являлись синтетичні жанри (приміром, «Камерна симфонія» Є. Станковича), на великих сценах стало популярним виконувати камерні мініатюри, а в камерних залах — великі віртуозні твори. Як зазначають дослідники, така трансформація відбулась завдяки «активізації концертної діяльності в сучасних умовах, а також розвитку мистецтва виконавської інтерпретації» [Solomonova, p. 129]. На думку Л. Мкртчян, «саме виконавське подання та виконавський тонус є визначальним у достовірному донесенні до слухача рис камерності або концертності у кожному конкретному випадку» [Мкртчян, с. 37]. Виконавці інтерпретують музичні твори з позицій індивідуального виконавського стилю та власного емоційного вираження, через що «кордони» камерності та концертності стають досить умовними.

**Аналіз публікацій.** Постать Володимира Горовиця на сьогодні є достатньо вивченою завдяки великій кількості робіт, присвячених різним аспектам життєтворчості та виконавського стилю піаніста. Музикознавчу базу статті можна диференціювати за такими напрямками:

- дослідження, присвячені вивченню життєтворчості В. Горовиця;
- роботи, що містять аналіз понять виконавського стилю взагалі та В. Горовиця зокрема;
- праці, у яких досліджуються феномени камерності та концертності.

В українському музикознавчому середовищі життєтворчість Володимира Горовиця досліджувалась неодноразово. Це праці Ірини Куркової [Куркова, 2013], Тетяни Поліщук [Поліщук], Лесі Турчак [Турчак, 2019] та ін. Найбільш вагомою серед українських досліджень такого роду є монографія київського науковця Юрія Зільбермана [Зільберман, 2011], у якій ґрунтовно вивчено життєтворчість піаніста, його естетичні погляди, художні та репертуарні вподобання. Утім, проблема виконавського стилю В. Горовиця з точки зору співвідношення показників камерності та концертності у названій праці не досліджувалася.

Друга позиція стосується поняття виконавського стилю, різноманітні аспекти якого висвітлені в роботах Миколи Давидова [Давидов, 1999], Ольги Катрич [Катрич, 2000], Віктора Москаленка [Москаленко, 2013], Олени Потоцької [Потоцька, 2012] та ін. Зрозуміло, що навколо проблеми виконавського стилю В. Горовиця формується широке коло питань. Фокус дослідження пропонованої статті зосереджений на конкретній проблемі співвідношення феноменів концертності та камерності у виконавській діяльності.

Третій напрям досліджень зосереджений на проблемі камерності та концертності. Феномен камерності висвітлений у працях Теодора Адорно [Адорно, 1998], Людмили Повзун [Повзун, 2018] та ін. Дослідженням концертності та сфери пов'язаних з нею феноменів займалися Борис Асаф'єв [Асаф'єв, 1981], Ольга Варданян [Варданян, 2021], Олександра Самойленко [Самойленко, 2002]. Проакцентуємо, що зазвичай досліджувані категорії розглядалися окремо, без вивчення взаємозв'язків між ними. Тим більш методологічно цінним для пропонованої статті є обґрунтування мистецького творчого проекту Ліліт Мкртчян [Мкртчян, 2022], у якому розглядається проблема співвідношення концертності та камерності у фортепіанній творчості Арно Бабаджаняна. Незважаючи на те, що означена проблема вивчається насамперед в аспекті композиторської творчості, названа праця є методологічно цінною для нашої статті.

**Мета статті** — виявити специфіку виконавського стилю Володимира Горовиця з точки зору співвідношення камерності та концертності.

**Наукова новизна** публікації полягає в першому в музикознавстві дослідженні виконавського стилю В. Горовиця з позицій співвідношення категорій камерності та концертності.

**Методологічне підґрунтя** дослідження складають такі методи: *біографічний* (для розуміння ключових етапів життєтворчості В. Горовиця, що сприяли формуванню його унікального виконавського стилю); *виконавського аналізу* (з метою осмислення специфіки виконавства В. Горовиця), *компаративний* (при вивченні специфіки феноменів камерності та концертності).

**Результати дослідження.** Володимир Самійлович Горовиць — українсько-американський піаніст єврейського походження, який від самого початку свого жит-

тевого шляху був пов'язаний з Києвом. Майбутній піаніст народився у Києві 1 жовтня 1903 року, в родині знаного й заможного київського інженера Самуїла Горовиця. Саме в цьому місті проходило формування і становлення юного В. Горовиця як виконавця. 1913 року В. Горовиць вступив до Київського музичного училища, де приєднався до потужної виконавської традиції представників київської піаністичної школи.

Панорама життєтворчих обставин молодого піаніста склалася досить позитивно. Запорукою цьому були як потужне власне обдарування та працездатність, так і професійне зростання в середовищі талановитих музикантів — представників київської піаністичної еліти світового рівня. Серед педагогів молодого В. Горовиця — видатні піаністи Володимир Пухальський і Сергій Тарновський, а з 1920 року — Фелікс Блуменфельд — легендарний композитор, диригент, педагог, один із перших ректорів Київської консерваторії. Тож не дивно, що вже в юнацькі роки до репертуару Горовиця входили такі надскладні твори як «Карнавал» Р. Шумана, «Картинки з виставки» М. Мусоргського, «Ісламей» М. Балакірева, балади і скерцо Ф. Шопена та ін.

Важливим в аспекті пропонованої статті є «генеалогічне древо» піаніста — не лише потужне, але й унікальне: через названих викладачів, представників київської піаністичної школи, В. Горовиць приєднується до традицій фортепіанного мистецтва, родоначальником яких був Людвіг ван Бетховен. Таке бачення базується на тому, що і В. Пухальський, і С. Тарновський є спадкоємцями школи Теодора Лешетицького — учня Карла Черні, який, своєї черги, був вихованцем Бетховена. Таким чином, В. Горовиць безпосередньо продовжував ту саму гілку школи К. Черні, у якій домінували принципи піанізму віденських класиків.

Зазначимо найважливіші характеристики представників піаністичної школи К. Черні: «бісерна» пальцева техніка; витонченість обробки деталей та завершеність фразування, вокальність та м'якість тону — якості, що характеризують, передусім, камерний тип виконавства. Можливо, останнє й призвело до виникнення унікальної з погляду піаністичної методики гри плоскими пальцями, початок якої — у рекомендаціях першого із згаданих вище вчителів В. Горовиця — В. Пухальського. Саме він запропонував молодому піаністу для максимального досягнення зв'язності та вокальності виконавського інтонування змінити положення руки та трохи витягнути пальці. Така постановка практично виключає ударний компонент піанізму і є ідеальною для виконання кантилени. Результатом розвитку такого способу гри стало формування унікально мелодизованої виконавської техніки В. Горовиця.

Школу Ф. Блуменфельда, у якого В. Горовиць продовжив навчання, можна назвати інтернаціональною, оскільки він був учнем знаного і талановитого музиканта, професора Петербурзької консерваторії Федора Штейна, який свого часу мав творче спілкування з такими видатними особистостями, представниками романтичного стилю, як Фредерік Шопен і Роберт Шуман.

Вивчення генеалогічних чинників формування В. Горовиця-піаніста свідчить про те, що «інтерпретативний контент музичного твору в його виконавському аспекті багато в чому залежить від виконавських принципів конкретної школи мистецтва, до якої належить певний виконавець ... Естетичні цінності художньої школи, в якій навчався той чи інший музикант, істотно впливають на якість інтерпретації твору» [Solomonova, с. 129].

Таким чином, за час навчання у В. Горовиця сформувався самобутній виконавський стиль, що поєднав концертний і камерний типи виконавства. Ще раз акцентуємо: В. Горовиць приєднався до елітарної мистецької генерації, основою піанізму якої склали синтетичні прояви. Серед таких — блискуча віртуозність, масштаб-

ність, видовищність — якості, більше типові для концертного виконавства, і водночас, тонка деталізація, інтимність висловлювання, особлива увага до фразування та агогічних факторів — характерні особливості камерного виконавства.

Оскільки заявлені у дослідженні поняття камерного і концертного виконавського стилю безпосередньо пов'язані з феноменами камерності та концертності як такими, визначимо їх сутність.

У своєму первісному значенні *камерною* вважалась музика для «домашнього» виконання, на відміну від масштабних проєктів театральної або церковної музики. Зазвичай при характеристиці категорії камерності дослідники виходять з кількісних параметрів. Зокрема, «Великий тлумачний словник української мови» трактує термін «камерності» як певну замкнутість, обмеженість у показі, зображенні кого-, чого-небудь<sup>1</sup>. У «Великій українській енциклопедії» під камерною музикою розуміється специфічний вид музичного мистецтва, що відтворюється малим складом музикантів у невеликих приміщеннях<sup>2</sup>.

Від початку формування камерна музика могла виконуватись у вітальні, приймальні або палацовій палаті — тобто в обмеженому за розміром просторі, і допускала участь не більше ніж одного виконавця. Дещо згодом у «домашньому» музичуванні почали брати участь інструментальні ансамблі (струнні, духові інструменти, часто з клавіром), вокалісти соло або у супроводі інструментального акомпанементу. Тенденція до розуміння камерності як феномена, пов'язаного з кількісними показниками, прослідковується і в жанровому контенті різнонаціональних творів, що характеризуються обмеженим складом виконавців і невеликим розміром (французький шансон, італійські канцони, сюїти, тощо).

Методологічно важливою для розуміння специфіки камерності є позиція Л. Повзун. Як наголошує дослідниця, «семантична спрямованість камерності не обмежується фізично-просторовими або соціологічно-комунікативними параметрами». Змістовий фундамент названого феномену полягає «у відчутті одухотвореності, заглибленості у потаємні сфери людської свідомості, що було закладено ще в епоху бароко і зберігається почасти як семантична «пам'ять жанру» [Повзун, с. 134].

Інтонаційні параметри феномену камерності розглядались Б. Асаф'євим, на думку якого, основною ознакою камерності є принцип «замкнутого музичування». Звідси — особистісний характер виконання, власний набір засобів виразності, «своя техніка і в багатьох відношеннях — тематика, особливо пов'язана з інтелектуальною сферою та сферою особистої психіки» [Асаф'єв, с. 183].

Саме цей смисловий аспект диктує специфічні закони організації музичної тканини і текстово-виконавського цілого, формує домінуючий комплекс камерного виконавства. Серед його показників — інтимність художньої комунікації (комунікація «посвячених»), коли аудиторія є «співрозмовником» і включається в діалог на взаємодоповнюваних та узгоджених засадах, акустичні умови спеціально підібраних приміщень. Саме заради цієї мети нерідко створюється атмосфера домашнього музичування, типового для салонної культури.

Доповнює і розвиває названі аспекти камерності Л. Повзун. Дослідниця акцентує, що найважливішою умовою автентичності відтворення камерних творів є не

<sup>1</sup> Див.: <https://slovnyk.me/dict/vts/%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C>

<sup>2</sup> Див.: [https://vue.gov.ua/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0\\_%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0](https://vue.gov.ua/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0_%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0)

кількісні показники, а якісні: майстерність деталізації, витонченість володіння туше, що «дозволяє відтворити одухотворену атмосферу та занурити слухача у глибинні сфери людських почуттів, вражень, тощо» [Повзун, с. 73]. На думку вченої, змістова об'єднаність трьох складових — композиторського змісту, виконавської інтерпретації і чуйних слухачів — народжує «жанрово-комунікативний феномен — семантичну структуру «Arte da camera» (мистецтво камерного музикування)» [там само].

Аналізуючи синтетичний виконавський стиль, зазначимо: як продемонструвало аналітичне дослідження аудіо- та відеозаписів В. Горовиця, параметри камерності переважають при репрезентації жанрів, наближених до мініатюри. Серед незліченної кількості виконаних В. Горовицем творів такого роду назвемо сонати Д. Скарлатті, експромти Ф. Шуберта, мініатюри Р. Шумана (з «Дитячих сцен» ор. 15, Новелетти ор. 21 та ін.), Ф. Шопена (мазурки, вальси, етюдів, полонези, ноктюрни та ін.), мініатюри Сергія Рахманінова (Прелюдії ор. 32, знаменита «Полька» та ін.), 12 етюдів ор. 8 Олександра Скрябіна та багато іншого. При можливості виконувати названі твори в різних виконавсько-стилістичних координатах В. Горовиць інтерпретує їх саме з позицій камерності. Цей факт підкреслює пріоритет індивідуального аспекту в його виконавстві та доводить правильність думки про те, що «...інтерпретативні можливості виконавця визначають його здібності як у плані вираження авторської ідеї, так і в контексті розширення композиторського задуму, надання твору свого бачення ...» [Solomonova, с. 131].

Взірцем втілення камерної стилістики виконання є відеозапис сонат Д. Скарлатті у виконанні В. Горовиця. Названий відеозапис був зроблений у 1968 році на великій сцені Carnegie Hall, яка, вочевидь, є більш сприятливою для концертного стилю виконавства. Утім, геній В. Горовиця долає будь-які умовності та занурює слухачку аудиторію у шедеври Д. Скарлатті на мінімальній динаміці (практично весь час виконання зберігається *piano*), з надзвичайно детальним інтонуванням, тонким нюансуванням, образним різноманіттям та обертоново забарвленим звучанням. Виникає відчуття інтимності та простоти висловлювання, що підкреслюється специфічною піаністичною манерою, а саме: низькою постановою, максимальною приближеною до клавіш, та пальцями, які водночас нібито не торкаються клавіатури, а здіймаються над нею.

Зовсім іншим є *концертний* тип виконання. До сьогодні тлумачення поняття «концертність» є дискурсивним питанням через велику кількість аспектів, з ним пов'язаних. Відомо, що термін «концертність» має різні етимологічні пояснення, а відтак, передбачає багатоаспектність і часто протилежність тлумачень. Зокрема, «Konzert» з німецької та «concerto» з італійської перекладається як «гармонія», «узгодженість»; водночас «concerto» з латинської, навпаки, означає «змагання».

Як наголошує Йохан Хейзінга, будь-яка змагальність в музичних жанрах (у жанрі концерту зокрема) є дуже умовною, оскільки в цьому випадку «не може бути переможців або переможених, а тому мотивація всіх, хто “змагається”, полягає у досягненні єдності протилежностей» [Huizinga, с. 118].

Важливою для розуміння категорії «концертність» є наступна наукова позиція: феномен концертності не може бути обмеженим жанровою характеристикою і є однопорядковим до категорій «симфонізм», «пісенність», «варіаційність» та ін. Наряду з пісенністю та симфонізмом концертність постає як узагальнюючий феномен; усі вони можуть бути порівняні з аристотелівсько-гегелівськими поняттями лірики, драми та епосу. Концертність, таким чином, об'єднує в собі драму та епос і продукує такі якості, як оповідальність, риторичність, підкресленість ораторського начала.



Виходячи з такої установки, феномену концертності притаманні такі риси, як гра «великим мазком», масштабність формотворення, монументальність, видовищність, віртуозність, плакатність; в інтерпретаційному підході застосовується принцип підвищеної емоційності, репрезентації власного виконавства з акцентом на віртуозності. Центром такого виконання, як і в камерному виконавському стилі, більшою мірою є особистість виконавця, але з розгортанням у протилежну виконавську площину. Категорію концертності часто пов'язують з категорією віртуозності. Як вважає Мар'яна Самотос, «домінуючий тип комунікації у цьому випадку — демонстрація виконавсько-технічних можливостей» [Самотос, с. 186].

У творчості В. Горовиця, як було зазначено, досить широко репрезентований і концертний стиль виконавства. Цей стиль продемонстрований записами сонат Л. ван Бетховена, рапсодій Ф. Ліста, великими творами Ф. Шумана, Ф. Шопена, С. Рахманінова. Найпопулярнішим відеозаписом В. Горовиця, який найкраще демонструє концертний тип виконавського стилю піаніста, є легендарний телеконцерт 1968 року, де Маєстро виконав власну транскрипцію-варіації на теми з опери Ж. Бізе «Кармен». Зазначимо, що серед його чисельних транскрипцій лише названий твір виконувався піаністом протягом усієї кар'єри (що свідчить про незмінну увагу до розвитку власної піаністичної майстерності, яка до кінця життя В. Горовиця досягла феноменального рівня).

Вперше варіації на теми з опери «Кармен», які вражали публіку «дикою», стихійною віртуозністю, блискучою технічною майстерністю, масштабністю та міццю — ознаками саме *концертного стилю виконавства*, — були репрезентовані музикантом у концертах 1920-х років, де він часто використовував їх на «біс». Показовим фактом наполегливого самовдосконалення Маєстро є те, що названа транскрипція з роками зазнавала змін, і з невеличкого ефектного «номера на біс» переросла у велику концертну п'єсу, яка й сьогодні часто виконується піаністами — представниками *блискучого виконавського стилю*. Симптоматично, що Варіації беруть початок із грайливо-інтригуючої теми, з якої драматургія твору формується саме у напрямку концертної стилістики. Варіації поступово стають загрозливо-стихійними, репрезентуючи у тому числі поступове ускладнення технічних засобів до рівня *трансцендентної віртуозності* (велика кількість акордової техніки, октав, хроматичних гам, стрибків, використання усіх регістрів клавіатури).

**Висновки та перспективи дослідження.** Підводячи підсумки, зазначимо, що Володимир Горовиць є виконавцем безмежних художньо-технічних можливостей і потрясаючої артистичної волі. Комплекс позитивних життєтворчих обставин, у тому числі педагогічно-виконавське оточення, вплинув на формування синтетичного виконавського стилю піаніста, який включає в себе параметри камерності та концертності — як при інтерпретації різних творів, так і в аспекті вільного поєднання камерного і концертного стилів у виконанні одного опусу.

Проведене дослідження дозволило виявити специфіку феноменів камерності та концертності. Науковці поділяють думку, що названі поняття є складними, багатоаспектними, однак — протилежними за значенням. Зокрема, семантика *камерності* полягає у відтворенні одухотвореної атмосфери споглядальності, зануреності в глибинні сфери людських почуттів та вражень, що вимагає від виконавця тонкої деталізації, м'якого туше тощо. Натомість *концертність* репрезентується через підвищену емоційність, масштабність, плакатність, видовищність, а з виконавської точки зору — гру «великим мазком», віртуозність аж до рівня трансцендентної складності.

З плином часу поділ названих категорій ставав більш умовним, оскільки виконавці інтерпретують музичні твори з позицій індивідуального виконавського стилю. Таким чином, той самий твір, завдяки конкретній виконавській інтерпретації, може змінювати свої стилістичні параметри не лише при виконанні різними музикантами, але й за умови його трактування одним митцем, залежно від багатьох обставин його життєтворчості (період розвитку, емоційний стан, специфіка концертної комунікації тощо).

До таких виконавців належить і Володимир Горовиць. Виходячи з інтонаційно-семантичних ресурсів твору та названих життєтворчих обставин, піаніст синтезує обидва типи виконавського стилю — камерний і концертний, а його чуйний артистичний слух і блискучі технічні можливості дозволяють мобільно переходити від однієї виконавсько-стилістичної координати до іншої.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки / пер. с нем. А. В. Михайлова / Санкт-Петербург: Университетская книга, 1998. 445 с.
2. Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Ленинград: Музыка, 1981. 216 с.
3. Варданян О. І. Жанрово-стильова природа концертності у творчості А. Хачатуряна : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 17 с.
4. Давидов М. А. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 2 : *Музичне виконавство* С. 88–98.
5. Зильберман Ю. А. Семь очерков о Володимире Горовице : учеб. пособие. Киев, 2011. 144 с.
6. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 15 с.
7. Куркова І. С. Володимир Горовиць як послідовник Сергія Рахманінова в інтерпретації Третього фортепіанного концерту. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2013. № 2. С. 49–55.
8. Мкртчян Л. Семантика камерності та концертності у фортепіанній творчості Арно Бабаджаняна : наук. обґрунтування творчого мистецького проєкту ... доктора мистецтв : 025 Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2022. 132 с.
9. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посібник. Київ, 2013. 249 с.
10. Повзун Л. І. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 478 с.
11. Поліщук Т. Володимир Горовиць: «Я ніколи не граю однаково». URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/volodimir-gorovic-ya-nikoli-ne-grayu-odnakovo> (дата звернення: 12.01.2024).
12. Потоцька О. В. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 — Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2012. 19 с.

13. Самойленко А. И. Жанр-стиль как парная категория музыкальной культурологии. *Проблеми сучасного мистецтва : зб. наук. праць*. Київ: Науковий світ, 2002. С. 98–106.
14. Самотос М. Концертно-камерне вокальне виконавство в аспекті теоретичного обґрунтування. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*. Львів, 2013. Вип. 31. С. 184–197.
15. Турчак Л. І. Творчість Володимира Горовиця у контексті світового мистецтва. *Мустецтвознавчі записки : зб. наук. праць*. Київ: Міленіум, 2019. Вип. 35. С. 33–39.
16. Huizinga J. *Homo Ludens*. Published 1971 by *Beacon Press*, 220 p.
17. Solomonova O., Ohanezova-Hryhorenko O., Demydova V., Kuchurivskiy Y., Bordoniyuk V. Interpretive Content of a Musical Work: The Performing Aspect *Convergências. Revista de Investigação e Ensino das Artes*. Т. 16. № 32. 2023. P. 125–138.

### REFERENCES

1. Adorno T. V (1998). *Yzbrannoe: Sotsyolohyia muzyky [Selected: Sociology of music]*. Sankt-Pyterburh: Unyversytetskaia knyha. 445 p. [in Russian].
2. Asafev B. V. (1981). *O symfonycheskoï y kamernoï muzyke [About symphonic and chamber music]*. Lenynhrad: Muzyka, 1981 [in Russian].
3. Vardanian O. I. (2021). *Zhanrovo-stylova pryroda kontsertnosti u tvorchosti A. Khachaturiana [Genre-stylistic nature of concert performance in the work of A. Khachaturyan]*. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Arts by specialty 17.00.03 Music Art / Tchaikovsky Ukrainian National Academy of Music. Kyiv, 17 p. [in Ukrainian].
4. Davydov M. A. (1999). *Interpretatsiini aspekty vykonavskoi maisternosti [Interpretative aspects of performing skill]*. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 2 : *Muzychne vykonavstvo [Musical performance]*. Kyiv. P. 88–98. [in Ukrainian].
5. Zilberman Yu. A. (2011). *Sim narysiv pro Volodymyra Horovytsia [Seven essays on Volodymyr Horovyts] : navch. posibnyk*. Kyiv. 144 p. [in Ukrainian].
6. Katrych O. T. (2000). *Indyvidualnyi styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychnyi ta estetychnyi aspekty) [Individual style of a musician-performer (theoretical and aesthetic aspects)]*. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Arts by specialty 17.00.03 Music Art / Tchaikovsky Ukrainian National Academy of Music. Kyiv, 15 p. [in Ukrainian].
7. Kurkova I. S. (2013). *Volodymyr Horovyts yak poslidovnyk Serhiia Rakhmaninova v interpretatsii tretoho fortepiannoho kontsertu [Volodymyr Horovyts as a follower of Sergei Rachmaninov in the interpretation of the third piano concerto]*. In: *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnogo pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka [Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk]*. Issue 2, pp. 49–55 [in Ukrainian].
8. Mkrtychian L. (2022). *Semantyka kamernosti ta kontsertnosti v kompozytorskii tvorchosti A. Babadzhaniana [The semantics of chamber music and concert performance in the composer's work of Arno Babajanyan] : nauk. obhruntuvannia tvorchoho mystetskoho proiektu ... doktora mystetstva: 025 Music Art / Nezhdanova Odesa National Academy of Music*. Odesa, 132 p. [in Ukrainian].
9. Moskalenko V. H. (2013). *Lektsii z muzychnoi interpretatsii [Lectures on musical interpretation: teaching. manual] : navch. posibnyk*. Kyiv. 249 p. [in Ukrainian].
10. Povzun L. I. (2018). *Kamernist yak zhanrovo-stylova paradyhma instrumentalno-ansamblevoi tvorchosti [Chamber music as a genre-style paradigm of instrumental-ensemble crea-*

tivity]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Doctor of Arts by specialty 17.00.03 Music Art / Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 478 p. [in Ukrainian].

11. Polishchuk T. Volodymyr Horovyts : «Ia nikoly ne hraiu odnakovo» [Volodymyr Horovyts: « I never play the same way”]. Available at: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/volodimir-gorovic-ya-nikoli-ne-grayu-odnakovo> (accessed: 12.01.2024) [in Ukrainian].

12. Pototska O. V. (2012). *Stylova typolohiia fortepianno-vykonavskoi interpretatsii [Stylistic typology of piano-performance interpretation]*. The author’s dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Arts by specialty 17.00.03 Music Art / Tchaikovsky Ukrainian National Academy of Music Odesa, 19 p. [in Ukrainian].

13. Samoilenko A. I. (2002) Zhanr-styl kak parnaia katehoryia muzykalnoi kulturolohy [Genre-style as a paired category of musical culture]. In: *Problemy suchasnoho mystetstva [The problem of modern art] : zb. nauk. prats. Naukovyi svit. Kyiv*, pp. 98–106 [in Russian].

14. Samotos M. (2013). Kontsertno-kamerne vokalne vykonavstvo v aspekti teoretychnoho obgruntuvannia [Concert and chamber vocal performance in the aspect of theoretical justification]. In: *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni Mykoly Lysenka [Scientific collections of the Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music]*. Issue. 31. Lviv, pp. 184–197 [in Ukrainian].

15. Turchak L. I. (2019). Tvorchist Volodymyra Horovytsia u konteksti svitovoho mystetstva [Creativity of Volodymyr Horovyts in the context of world art]. In: *Mystetstvoznavchi zapysky : zb. nauk. prats. Issue. 35. Kyiv*, pp. 33–39 [in Ukrainian].

16. Huizinga J. (1971). *Homo Ludens*. Published by Beacon Press, 220 p. [in Dutch].

17. Solomonova O., Ohanezova-Hryhorenko O., Demydova V., Kuchurivskiy Y., Bordonyuk V. (2023). Interpretive Content of a Musical Work: The Performing Aspect Convergéncias. In: *Revista de Investigação e Ensino das Artes*. T. 16. № 32, pp. 125–138 [in English].

## OLENA OVCHARENKO-PIESHKOVA

**Ovcharenko-Pieshkova, Olena** — graduate student of the Creative Postgraduate School, Department of Special Piano No. 2 at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-0722-1327>

[elovcharenko.2013@gmail.com](mailto:elovcharenko.2013@gmail.com)

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301145

## PIANISM OF VOLODYMYR HOROVITS: THE RELATIONSHIP OF CONCERTNESS AND CHAMBERITY OF THE PERFORMING STYLE

**The relevance of the study.** The topicality of the topic of the proposed exploration lies in the study of the specifics of the ratio of chamber and concert performance style on the example of the work of Volodymyr Horovyts. A complex methodology was applied, including biographical, comparative, and executive analysis methods. It has been investigated that the “genealogical” tree of V. Horovyts reaches the roots of the Viennese classical school, as well as representatives of the Romantic era. It has been found that the parameters of the chamber performance style prevail when the pianist interprets works close to a miniature; instead, concert performance is represented in works of various genres. However, it is substantiated that in the style of V. Horovyts, the mobile ratio of the two specified executive coordinates prevails. The conducted research opens up prospects

for further understanding of the specifics of the relationship between the phenomena of concert and chamber performance style.

**The purpose of the article** to reveal the specifics of the performance style of V. Horovyts from the point of view of the ratio of chamber and concert performance.

**The methodological basis of** the research consists of the following methods: biographical (to understand the key stages of V. Horovyts life); performance analysis (in order to understand the specifics of V. Horovyts performance); comparative (when studying the specifics of the phenomena of chamber music and concert performance).

**Results and conclusions.** Summarizing the results of the research, we note that V. Horovyts is definitely a performer of limitless artistic and technical possibilities and artistic will. A comprehensive study made it possible to reveal the specificity of the phenomena of chamber performance and concert performance. As the research showed, over time, the division of these categories became more and more conditional, as performers interpret musical works from the standpoint of individual performance style. Thus, the same work can change its performance and stylistic parameters. Based on the intonation-semantic resources of the work and the mentioned life-creating circumstances, V. Horovyts synthesizes both types of performance style — chamber and concert, and his sensitive artistic ear allows him to move from one stylistic coordinate to another.

**Keywords:** performance style, pianism by V. Horovits, interpretation, chamber performance, concert performance, performer-artist.

УДК 785:780.614.13.087.1]:78.071.1/.2Федорова-Коханська](477)(045)  
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301147

**ЗАДОРОЖНА В.-В. М.**

**Задорожна Віта-Вікторія Миколаївна** — аспірантка творчої аспірантури, старша викладачка кафедри бандури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-8748-4822>

vitazvm@gmail.com

© Задорожна В.-В. М., 2024

## **ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ЦИКЛ ДЛЯ БАНДУРИ СОЛО**

### **«ПЕРШИЙ ЗОШИТ ПОДОРОЖЕЙ»**

### **Людмили Федорової-Коханської:**

### **ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ**

У контексті основних соціокультурних та виконавських тенденцій сучасного бандурного мистецтва України вивчено оригінальний опус відомої бандуристки-композиторки Л. Федорової-Коханської «Перший зошит подорожей». Визначено роль виконавця як творця-композитора. Означено потужні зміни у суспільному сприйнятті бандури. Розкрито нові технічні та звукообразальні можливості інструмента з акцентом на оновленні техніки звуковидобування. Інструментальний цикл Л. Федорової-Коханської «Перший зошит подорожей» проаналізовано в аспекті виявлення образного та виразового потенціалу твору та чинників його розкриття у виконавській інтерпретації. Осмислення жанрово-драматургічних і композиційних особливостей циклу, специфічних прийомів гри сприятиме його активному включенню до сучасного бандурного репертуару і популяризації творчості української мисткині загалом. Наукова новизна статті полягає у першому досвіді вивчення композиційно-драматургічних та виконавських аспектів авторського опусу, а також введені в музикознавчий аналітичний обіг оригінального творчого доробку відомої української бандуристки-композиторки. Методологічне підґрунтя представлено комплексним використанням описативного, жанрово-стильового, порівняльного, виконавського аналізу для виявлення структурних особливостей, технічно-виразальних властивостей циклу та його образно-асоціативного тлумачення.

Розкрито програмний статус циклу та походження програмних назв частин «Першого зошиту подорожей». Охарактеризовано основні композиторські прийоми, якими користується композиторка: технічні (перекидання лівої руки, інтервальні та акордові ланцюжки, лама-не арпеджіо та рух розкладеними співзвуччями, репетиції, технічні пасажові структури) та звукообразальні (прийоми артикуляції, штрихові елементи, створення тембрових ефектів). Презентовано виконавську інтерпретацію циклу авторки статті.

**Ключові слова:** сучасне бандурне мистецтво, композиторська творчість Л. Федорової-Коханської, інструментальний цикл, виконавський аналіз, звукообразальні та технічні прийоми гри.

**Вступ.** Осмислення творчості сучасних українських композиторів для бандури стає важливим кроком на шляху розуміння новітніх соціокультурних та виконавсь-

ких тенденцій бандурного мистецтва XXI століття. Симптоматично, що саме бандура, як універсальний інструмент, технічний рівень якого дає змогу виконувати твори різноманітного стилю та складності, набуває все більшої популярності у слухачів, дозволяючи втілювати різні творчі задуми.

Репертуар для бандури вже традиційно створюють не лише композитори, а й виконавці-бандуристи. Саме останні вибудовують активну лінію технічного розвитку бандурного мистецтва, адже артистичний досвід надає їм потужні можливості для розуміння усіх нюансів виконавської роботи. Серед таких митців — видатна українська бандуристка, Заслужена артистка України, завідувачка кафедри бандури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Людмила Федорова-Коханська.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Бандурне мистецтво України XXI століття — мистецький феномен, який привертає увагу не лише музикознавців та культурологів, але й отримує активне висвітлення у роботах дослідників-виконавців. Його вивчення відбувається крізь призму осмислення історичного становлення, тенденцій розвитку, діяльності окремих постатей та розуміння специфіки виконавських шкіл.

Серед українських науковців, які досліджують сучасний стан бандурного мистецтва в Україні, назвемо Івана Панасюка [Панасюк, 2008], Ларису Несмашну, Світлану Сабрі, Наталію Чабаненко [Несмашна, Сабрі, Чабаненко, 2017], Інну Ліснюк [Ліснюк, 2019, 2022], Тараса Яницького [Яницький, 2020], Ірину Дружгу [Дружга, 2021], Віолетту Дутчак і Ганну Карась [Дутчак, Карась, 2023], Христину Петринку [Петринка, 2023].

У згаданих працях зроблено акцент саме на оновленні соціокультурних тенденцій бандурного мистецтва, що значною мірою обумовлюють зміни у виконавських практиках. Так, І. Ліснюк зауважує, що домінантною ознакою новітнього бандурного мистецтва стає його певна діджиталізація, зокрема: «1. Використання професійними виконавцями безпосередньо репертуару популярної музики із залученням до бандурного складу електронних інструментів; 2. Увіразнення та підсилення впливу на глядача засобами інших видів мистецтв» [Ліснюк, 2022, с. 157]. В. Дутчак і Г. Карась серед основних параметрів оновлення бандурного мистецтва виділяють «фемінізацію бандурного виконавства, співпрацю з композиторами естрадного напрямку, створення численних аранжувань і каверів популярної музики» [Дутчак, Карась, 2023, с. 115]. Х. Петринка приходять до висновку про те, що оновлення бандурного виконавства «проявляється, зокрема, через переосмислене трактування української автентики у сучасній ретроспективі у поєднанні із сучасним і популярним звучанням, що виражається через використання візуальної та діджиталізованої презентації мистецького продукту для охоплення широкої глядацької аудиторії» [Петринка, 2023, с. 31].

Утім, попри визначені загальні тенденції розвитку бандурного мистецтва, поза увагою дослідників залишається факт зміни ролі виконавця, котрий наразі стає мультифункціональним музикантом, поєднуючи у своїй творчості її різні напрями. Л. Федорова-Коханська є яскравою представницею такого типу митців, які пройшли шлях осучаснення репертуару бандуристів — від написання обробок і перекладень до створення оригінальних композиторських опусів.

Багатогранна діяльність Л. Федорової-Коханської, особливо її композиторська складова, також недостатньо висвітлена у науковій літературі. Зокрема, І. Ліснюк у своїй статті лише наводить згадку про мисткиню, називаючи її представницею «неоімпресіонізму» [Ліснюк, 2022, с. 154]. Окрім цього у монографії дослідниці «Академі-

чне бандурне мистецтво України кінця ХХ — початку ХХІ століття» є згадка про композиторську творчість Л. Федорової-Коханської: «До неоімпресіонізму тяжіють твори “Акварелі” та “Зошит мандрювань” композиторки-бандуристки Л. Федорової-Коханської, де завдяки використанню широкого спектра темброво-колористичних можливостей бандури втілено напрочуд витончені образи, вибагливу звукову гру барв. У «Зошиті мандрювань», що складається з 12 п'єс укладених у два зошити, на перший план також виступають звукозображальність та пейзажність. Образи й сюжети цих програмних п'єс нав'язані враженнями композиторки від відвідування Франції. Звідси назви п'єс — “Арфа вбогого Ремі” (фантазія і fuga), “Ноель” (варіації, обидві — перший зошит) тощо» [Лісняк, 2019, с. 87]. Зауважимо, що певна інформація, надана дослідницею, потребує уточнень. Зокрема, у доробку композиторки репрезентовані три «Зошити», які містять загалом дев'ятнадцять п'єс. Важливо, що офіційною назвою циклів, під якою вони наразі готуються до друку<sup>1</sup>, є саме «Зошити подорожей».

І. Панасюк у дисертаційному дослідженні надає коротку характеристику життєтворчості Л. Федорової-Коханської і, що важливо, підкреслює активну роботу мисткині у полі репертуарної політики сучасних бандуристів: «Її перекладення класичної музики для бандури соло, співу з бандурою та різних ансамблів з участю бандури налічують близько ста творів різних жанрів, форм і стилів, що суттєво урізноманітнює репертуарну палітру бандуристів, особливо великими формами і поліфонічними творами» [Панасюк, 2008, с. 143–144].

І. Дружба у дисертаційному дослідженні надає композиторці опосередковану характеристику, включаючи до кола «сучасних представників київської академічної школи інструментального виконавства на бандурі» [Дружба, 2021, с. 60]. Більш детальна увага творчому доробку Л. Федорової-Коханської приділена у дисертації Т. Яницького [Яницький, 2020]. Здійснено аналіз її перекладень для бандури, серед яких «Тріо-концерт g-moll per Liuto (Chitarra), Violino e Violoncello» А. Вівальді, «Органна прелюдія і fuga a-moll» Й. С. Баха, «Прелюдія, fuga і варіація, ор. 18» С. Франка, «Елегія» М. Лисенка. Проте цей аналіз також не торкається індивідуальної композиторської творчості Л. Федорової-Коханської, яка є невід'ємною стороною діяльності непересічної творчої особистості, талановитого музиканта і педагога.

**Мета дослідження** — проаналізувати інструментальний цикл Л. Федорової-Коханської «Перший зошит подорожей» в аспекті виявлення образного та технічного потенціалу твору, можливостей його розкриття у виконавській інтерпретації. Осмислення жанрово-драматургічних і композиційних особливостей циклу, специфічних прийомів гри сприятиме його активному включенню до сучасного бандурного репертуару і популяризації творчості української мисткині загалом.

Наукова новизна статті полягає у першому досвіді вивчення композиційно-драматургічних та виконавських аспектів авторського опусу Л. Федорової-Коханської, а також введені до музикознавчого аналітичного обігу її оригінального творчого доробку. Методологічне підґрунтя представлене комплексним використанням описового, жанрово-стильового, порівняльного, виконавського аналізу для виявлення структурних особливостей, технічно-виражальних властивостей циклу та його образно-асоціативного тлумачення.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** У сучасному бандурному мистецтві, окрім зазначених дослідниками змін гендерного співвідношення (з прева-

<sup>1</sup> За інформацією від композиторки, публікацію циклів заплановано на 2024–2025 роки.



люванням феміністичного начала у виконавському та композиторському середовищі) й технологічними новаціями, можна виділити низку тенденцій виконавсько-творчої спрямованості.

Серед найважливіших відмітимо новий тип презентації бандури у масмедійному просторі, що породило не лише її популяризацію, але й обумовило моду на бандурне мистецтво загалом. Кінострічка «Поводир» 2014-го року режисера Олеса Саніна, численні театральні вистави та кліпи популярних виконавців із залученням бандури та інші подібні художні артефакти, що заповнили український культурний простір останнього десятиліття, викликали неабияке зацікавлення інструментом і кардинально змінили ставлення суспільства до нього.

Популярність бандури активізувала питання виконавського репертуару бандуристів, більшість з яких зацікавлені у виконанні творів саме українських композиторів. Затребуваність оригінального матеріалу відкрила новий шлях творчої свободи виконавців, що проявилася не тільки в обробці, аранжуванні для бандури творів світової класики, а й у створенні ними авторських композицій. Так виконавці, які не мають відповідної композиторської освіти, отримали суспільний запит для розширення меж бандурної творчості і необхідність стати рівноправними з професійними композиторами творцями музики для бандури.

Композиторсько-виконавські пошуки у сфері бандурного мистецтва із акцентом на опануванні нових виражальних можливостей інструмента призвели до тотального технологічного буму у сфері виконавства. Способи гри на бандурі перестали обмежуватися традиційним звуковидобуванням і часто мають експериментальний характер. Разом з тим з'явилися й новації у сфері осучаснення і модифікації інструмента, як-от: залучення додаткових струн, температурація, використання технічних можливостей електробандури тощо.

Означені тенденції яскраво проявляються у композиторській творчості Людмили Володимирівни Федорової-Коханської (нар. 1958) — відомої бандуристки та співачки, педагога, Заслуженої артистки України (2003), яскравої представниці київської бандурної школи (клас народного артиста України, професора Сергія Баштана). Попри відсутність базової композиторської освіти, Л. Федорова-Коханська роками вибудовує класичний репертуар бандуриста, здійснюючи обробки і перекладення творів для інших інструментів. Отримані практичним шляхом знання надали мисткині можливість створювати й авторські оригінальні композиції для бандури.

На сьогодні композиторський досвід Л. Федорової-Коханської представлений трьома великими інструментальними циклами для бандури соло «Зошити подорожей»: «Перший зошит подорожей» (2002–2003), «Другий зошит подорожей» (2003–2004), «Третій зошит подорожей» (2006). Це творча рефлексія артистки на власні гастрольні поїздки і своєрідна жанрова апеляція до романтичного мистецтва, зокрема, до відомих «Років мандрів» Ференца Ліста. Цикли вражають монументальністю, епічністю задуму, жанрово-стильовим розмаїттям окремих частин, яскравою програмністю та технічною віртуозністю. За тривалістю звучання (понад 50 хвилин) кожен з них може становити програму окремого концерту і потребує високого рівня виконавської майстерності.

«Перший зошит подорожей», написаний упродовж 2002–2003 років, вказує на дві центральні локації життєтворчості композиторки в той період — Київ і Париж, дві європейські столиці, культурні центри, великі міста з дивовижною багатою істо-

рією, сповнені символів і загадок, що знайшли відображення в музиці. Інструментальний цикл<sup>1</sup> складається з шести частин:

Op. 1 Pastorale Sonate (Соната пастораль);

Op. 2 Ruisseau où les Larmes de la Fée (Струмок, де течуть сльози феї);

Op. 3 La Harpe de Pauvre Remi (Арфа Бідного Ремі);

Op. 4 La Cloche de la Ville Abandonnée (Дзвін покинутого міста);

Op. 5 Noël (Різдво);

Op. 6 L'hiver (Зима).

Усі частини поєднані за тональним принципом (сі-бемоль мажор — соль мінор — соль мінор / соль мажор — соль мінор — соль мінор — сі-бемоль мажор) і охоплюють широкий спектр жанрів (соната, фантазія і fuga, варіації, прелюдія). Циклічна єдність, крім промовистої програмної назви, виявляється і через низку інтонаційних звукообразальних особливостей.

У першій частині циклу «*Pastorale Sonate*»<sup>2</sup> (Соната пастораль) пасторальність відтворена певним комплексом засобів музичної виразності: мажорна тональність (сі-бемоль мажор), тридольність з внутрішнім дробленням, тріольний рух, помірний розмірений темп *Andantino* та, що важливо, активне індивідуальне начало вокального типу (як в темі головної, так і побічної партій).

Особливістю сонати є включення каденції після експозиційної частини. Віртуозна каденція, яка стає справжнім викликом для виконавця, своїм інтонаційним наповненням яскраво репрезентує саме пасторальний характер опусу. Рухлива конструкція нотного тексту обумовлюється примхливою поліритмічною організацією.

Посилення пасторальності відбувається й за рахунок частого використання арпеджіато, розкладених акордів терцієвої структури, що мають звукообразальний характер. Важливим є чітке використання таких виконавських прийомів, як перекидання лівої руки (харківський спосіб), плавне звуковедення максимально на *legato*. Ця частина — своєрідний початок мистецької подорожі до Парижу, яку відкриває виконавцю і слухачу композиторка. Пасторальність виступає тут як символ природи — невід'ємної частини подорожі, яку мандрівник бачить із вікна, прямуючи до пункту призначення.

У наступній частині «*Ruisseau où les Larmes de la Fée*»<sup>3</sup> (Струмок, де течуть сльози феї) здійснюється перехід від пасторальності до нової образної сфери, пов'язаної з французьким фольклором. Це один із найінтимніших, найліричніших фрагментів циклу. Назва відсилає до казкової історії про фею, яка подарувала принцесі сльози, струмені сліз, адже лише вони є безцінним даром, бо можуть принести полегшення і навіть пробудити до життя природу<sup>4</sup>.

Важливим композиційним прийомом тут є звукообразальність. Л. Федорова-Коханська зазначала, що «завжди мріяла малювати як її тато, але картини вирішила

---

<sup>1</sup> Аналіз здійснений за рукописом нот «Першого зошиту подорожей», що наданий Л. Федоровою-Коханською авторці статті.

<sup>2</sup> Відеозаписи всіх частин «Першого зошиту подорожей» у виконанні В.-В. Задорожної можна прослухати за посиланням. Частина 1 «Pastorale Sonate»: <https://www.youtube.com/watch?v=IACJkGEcizQ>

<sup>3</sup> Частина 2 «Ruisseau où les Larmes de la Fée»: <https://www.youtube.com/watch?v=hOOCuocNSmA>

<sup>4</sup> Цей казковий сюжет наводить Georges Flayeux у збірці “Légendes et souvenirs des Hautes-Vosges” (1902) під назвою “Le don des larmes (Conte de fées)” (с. 81–116).

створювати не фарбами та кистями, а нотами та гармонією»<sup>1</sup>. Дійсно, завдяки сталій ритмічній пульсації (тривалий рух вісімками) композиторка відтворює мерехтливий водний струмок. На інтонаційному рівні, вже з перших акордів, постає містичний процес матеріалізації феї, який відбувається за рахунок ритмічних змін, дроблення, ускладнення гармонії у розкладених акордах — від тонічного тризвуку з оспівуванням до хроматизованих співзвуч.

Для виконавця напрочуд важливим є питання звуковедення, адже для вибудовування струнного, магічного і крихкого образу бандуристу необхідно слідкувати за динамікою, означеним авторкою характером *Lagnevole* та ремарками, зокрема *cantabile*.

Третя частина циклу «*La Harpe de Pauvre Remi*»<sup>2</sup> (Арфа Бідного Ремі) відсилає до культової паризької новели «*Sans Famille*» («Без сім'ї») відомого французького письменника Гектора Мало (Hector-Henri Malot, 1830–1907). У творі описується життя і подорожі з арфою нещасного маленького музиканта Ремі, для якого цей інструмент став натхненням, другом і засобом заробітку. Образ арфіста символічно перегукується з традиційними для української культури образами мандрівних музикантів — бандуристів, кобзарів, лірників.

Жанрово-стильове вирішення цієї частини досить оригінальне. Дух старовини передається через звернення до жанрів фантазії та фуґи. Зокрема, фантазія, що має імпровізаційну природу, водночас стає втіленням звучання арфи, яка, за словами композиторки, була для неї свого роду «свідченням інтонаційного та тембрового зображення старовинної французької музики».

Імітація бандурою тембру арфи відбувається завдяки активному залученню октавних та акордових рухів, переважно середнього та високого регістрів інструмента. Тут також виникають асоціації з творчістю французьких клавесиністів, яскравим символом якої є розкішна орнаментика. Л. Федорова-Коханська обирає один із найвиразніших засобів — трель, щовиступає своєрідним знаком французького начала.

Триголосна фуґа (написана в тональності соль мажор), з одного боку, вибудовує логічний, чітко структурований у метроритмічному плані контраст до фантазії, а з іншого — стає даниною європейським традиціям, у яких саме пара *фантазія і фуґа* була репрезентантом бінарного начала життя: фантазія — світ емоцій, а фуґа — рацію, логічне начало. У виконавському плані третя частина циклу потребує витримки та технічної підготовки, адже музичний текст фантазії вирізняється віртуозністю, а фуґа, як поліфонічний твір, вимагає вправного голосоведення. Варто звернути увагу на встановлення зручної аплікатури і на опанування способу гри «на перетині струн», адже насиченість твору альтераціями та постійними тональними змінами потребує неабиякої концентрації і свободи виконавського апарату.

У наступній частині— «*La Cloche de la Ville Abandonnée*» (Дзвін покинутого міста, тональність соль мінор)<sup>3</sup> — ключовими, вже на рівні назви, стають два показники — «дзвін» та «покинуте місто». Так, дзвони — важливий феномен європейської культури, який існує в різних координатах: як репрезентант церковних дзвонів, як звукова складова міста (у годинниках, на ратуші, маленькі дзвіночки тощо). Слова

<sup>1</sup> Тут і далі наведено коментарі композиторки під час особистого спілкування (15.01.2024) авторки статті з Л. Федоровою-Коханською.

<sup>2</sup> Частина 3 «*La Harpe de Pauvre Remi*»: [https://www.youtube.com/watch?v=Gp2kMlfg\\_o0](https://www.youtube.com/watch?v=Gp2kMlfg_o0)

<sup>3</sup> Частина 4 «*La Cloche de la Ville Abandonnée*»: <https://www.youtube.com/watch?v=uv4DWB0bpno>

«покинуте місто» свідчать про відсутність дзвонаря як виконавця — саме тому його роль виконує вітер.

Дзвін яскраво і переконливо зображується засобами музичної виразності, про що свідчать характерний ритмічний та інтервальний рух, поліпластовість фактури, ревербераційний ефект. Розгортаючи драматургію цієї частини, композиторка презентує основні види дзвонів: передзвони маленьких дзвонів, набатні дзвони і навіть благовіст. Таке дзвонове різноманіття досягається завдяки майстерному використанню тембру бандури, особливих прийомів гри (тремоляndo у метроритмічному викладі), що дозволяють створити цілісне сонористичне полотно.

Важливим у виконавському аспекті тут стає робота з динамікою та акцентуацією. Бандурист має володіти глибоким звуком, здатністю тонко підкреслити мотиви мелодичної лінії, а також умінням витримати акустично, наскільки це можливо, дзвонову структуру з її ревербераційними особливостями.

У п'ятій частині циклу «Noël» (Різдво)<sup>1</sup>, написаній у формі варіацій (тональність соль мінор), композиторці вдалося у різних жанрово-стилістичних проєкціях органічно втілити обидві національні сфери — французьку та українську. Основним жанровим орієнтиром є тема варіацій — відома українська колядка «Нова радість стала», викладена в характері гімну<sup>2</sup> (авторська ремарка *Innocente con maesta* — просто, з урочистістю).

Вже перша варіація, що подає алюзію на основну тему (високий регістр у партії лівої руки), потребує високої технічної виконавської майстерності. Партія правої руки, також досить технічна, завдяки активному арпеджованому руху в усіх регістрах бандури, ефектно обрамлює тему музичними переливами.

Друга варіація створює інтонаційний прообраз поетики балади із характерною для неї речитативністю вільних структур. Особливо складними з виконавської точки зору є хроматизований мелодичний ряд та постійні ритмічні зміни: рух 32-ми тривалостями, синкопування, наявність тріолей, квінтолей, септолей, музична орнаментика.

Третя варіація викладена у хоральній акордовій фактурі, з темповою ремаркою *con anima* — з почуттям. Разом це обумовлює піднесеність, гімнічність звучання, що приводить до появи урочистої каденції.

Четверта і п'ята варіації об'єднані не лише спільною тональністю (фа мажор), а й фактурою фантазійного плану із мерехтливим передзвоном у правій руці та інтонаційно переосмисленою темою варіацій у партії лівої руки. Шоста варіація (в основній тональності) написана у швидкому темпі, використовує секстовий рух у правій руці.

Сьома, заключна варіація стає віртуозною кульмінацією частини. Її виконання потребує не лише технічної майстерності бандуриста, а й вміння вести басовий голос «на єдиному диханні», що є непростим завданням з огляду на технічну конструкцію бандури. Закінчується частина сонорним звучанням основної поспівки теми.

Остання частина інструментального циклу із програмною назвою «L'hiver» (Зима)<sup>3</sup> вибудовує архітектонічну арку з першою частиною на тональному (сі-бемоль мажор) і семантичному рівнях, адже тут знову повертаються образи природи. Ця частина стає підсумком цілого циклу. Зима набуває особливого значення — з неї починається новий рік і нею ж завершується, символізуючи безперервність і плинність

---

<sup>1</sup> Частина 5 «Noël»: [https://www.youtube.com/watch?v=Mt2vycI9\\_So](https://www.youtube.com/watch?v=Mt2vycI9_So)

<sup>2</sup> Композиторка зазначала, що відчуває колядку «Нова радість стала» головним Різдвяним музичним символом України.

<sup>3</sup> Частина 6 «L'hiver»: <https://www.youtube.com/watch?v=mmJqDdW36mo>

життя. Композиторка підкреслює засобами звукозображальності красу і стихійність зимової стихії. Медитативний перший розділ переростає у справжню зимову завірюху, музичним втіленням якої є постійні мелодичні кружляння, дрібні тривалості та швидкий темп, що вимагають від виконавця професійного володіння ювелірною технікою звуковидобування щипком. Під час виконання цієї частини бандурист має звернути увагу на роботу з тембром інструменту, щоб запобігти акустичних спотворень звучання між верхнім і нижнім рядом перетину струн.

Отже, «Перший зошит подорожей» Л. Федорової-Коханської являє собою цілісний масштабний інструментальний цикл, у якому авторка вибудовує низку картин-світлин: зображення природи, втілення мотивів французького фольклору та романтичної літератури, спільної для різних культур сфери дзвонівості, української різдвяної колядки, образу зими. Симптоматично, що перший оригінальний твір композиторки став її своєрідною творчою лабораторією. Так, мисткиня не лише створює музику для бандури високого технічного рівню складності (на сьогоднішній день цей цикл можна вважати вершиною академічного бандурного виконавства), а й експериментує в жанрово-стильовому полі. Разом із визначенням І. Лісняк стильовим маркером «неоімпресіонізму» [Лісняк, 2022, с. 154], творчість Л. Федорової-Коханської презентує і потужну роботу у напрямку неокласицизму, свідченням чого стали її авторські звернення до жанрових моделей сонати, пасторалі, фантазії і фуґи, варіацій тощо. Важливо відмітити, що окремі частини мають присвяти: «Соната-пастораль» присвячена баяністу Юрію Федорову, «Струмок, де течуть сльози феї» — бандуристу Ірині Александровій, «Арфа Бідного Ремі» — бандуристу і вчителю Л. Федорової-Коханської Сергію Баштану.

**Висновки.** Окреслення окремих тенденцій розвитку сучасного бандурного мистецтва дозволило виділити такі центральні показники, як нове трактування бандури не лише у фаховому, а й медійному полі, нові виконавські можливості інструмента, оновлення ролі виконавця, який не тільки стає співавтором композитора, а й все частіше активно самотійно опановує сферу музичної композиції.

Виконавський аналіз інструментального циклу Л. Федорової-Коханської «Перший зошит подорожей», який вже сьогодні користується величезним попитом у слухачів, доводить потужний потенціал цього опусу для його залучення до концертного репертуару сучасного виконавця-бандуриста. Про це свідчать тематичне багатство, масштаб жанрово-драматургічного втілення та технічна складність твору.

Серед основних композиторських прийомів та ідей, що їх реалізує Л. Федорова-Коханська, виділимо апеляцію до програмності та жанрових моделей різних епох, акцент на звукозображальності, використання елементів сонористичної техніки.

Комплекс виконавських рішень умовно можна поділити на технічні та звукозображальні. До технічних прийомів віднесемо: перекидання лівої руки, інтервальні (одно- й різноінтервальні) та акордові ланцюжки, ламане арпеджіо, рух розкладеними співзвуччями, репетиції, технічні пасажні структури тощо. Для посилення звукозображальності використані різноманітні прийоми артикуляції, штрихові елементи, темброві ефекти тощо.

Презентований виконавський аналіз спирається на індивідуальне розуміння авторкою статті дослідження інтонаційно-драматургічних особливостей циклу і спрямований на побудову власної інтерпретаційної версії цього твору.

**Перспективи подальших розвідок.** Наразі композиторська творчість Л. Федорової-Коханської, що набуває все більшої популярності у середовищі банду-

ристів молодшого покоління, перебуває на етапі активного розвитку. Аналіз інструментального циклу «Перший зошит подорожей» для бандури соло свідчить про змістовність й художню глибину оригінальних творів мисткині, вимогливість до виконавського рівня володіння інструментом, що відповідає запитам сучасної музичної практики. Саме тому і творча діяльність Л. Федорової-Коханської загалом, і її композиторські досягнення потребують уважного вивчення. Наступним етапом, який дозволить більш комплексно розглянути стильові риси композиторки і дослідити її вплив на сучасне бандурне мистецтво України, може стати розширення аналітичного матеріалу із включенням двох інших «Зошитів подорожей».

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Дружба І. С. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Муз. мистецтво / Харк. нац. ун-т ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 215 с.
2. Дутчак В., Карась Г. Естрадні виміри сучасного бандурного мистецтва. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. Вип. 44. С. 110–117.
3. Лісняк І. М. Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ — початку ХХІ століття. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2019. 254 с.
4. Лісняк І. М. «Культурний образ» сучасного бандурного мистецтва. URL : <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/202/5627/11781-1?inline=1> (дата звернення: 05.02.2024).
5. Несмашна Л. Ю., Сабрі С. С., Чабаненко Н. А. Бандурне мистецтво в умовах глобалізації сучасного культуропростору. *Молодий вчений*. 2017. № 10 (50). С. 305–308.
6. Панасюк І. Творча діяльність С. В. Баштана в контексті становлення київської школи академічного бандурного виконавства : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 210 с.
7. Петринка Х. Сучасне бандурне мистецтво як уособлення культурного коду українців. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2023. Вип. 49. С. 28–40.
8. Яницький Т. Й. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 245 с.

### REFERENCES

1. Druzha, I. S. (2021). *Suchasna bandurystyka: kompozytorski poshuky ta vykonavski perspektyvy [Modern banduristics: composer's searches and performing perspectives]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. I. P. Kotlyarevsky Kharkiv State University of Arts. Kharkiv, 215 p. [in Ukrainian].
2. Dutchak, V., Karas, H. (2023). Estradni vymiry suchasnoho bandurnoho mystetstva [Pop dimensions of modern bandura art]. In: *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku [Ukrainian culture: past, present, ways of development]*. Vyp. 44, pp. 110–117 [in Ukrainian].
3. Lisniak, I. (2019). Akademichne bandurne mystetstvo Ukrainy kintsia XX — pochatku XXI stolittia [Academic bandur art of Ukraine of the late 20th - early 21st centuries]. Kyiv: M. Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine, 2019. 254 p. [in Ukrainian].

4. Lisniak, I. (2022). «Kulturnyi obraz» suchasnoho bandurnoho mystetstva [“Cultural image” of modern Bandur art]. Available at: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/202/5627/11781-1?inline=1> [accessed 05.02.2024] [in Ukrainian].
5. Nesmashna, L. Iu., Sabri, S. S., Chabanenko, N. A. (2017). Bandurne mystetstvo v umovakh hlobalizatsii suchasnoho kulturoprostoru [Bandur art in the conditions of globalization of the modern cultural space]. In: *Molodyi vchenyi [A young scientist]*. № 10 (50). pp. 305–308 [in Ukrainian].
6. Panasiuk, I. (2008). *Tvorcha diialnist S.V.Bashtana v konteksti stanovlennia kyivskoi shkoly akademichnoho bandurnoho vykonavstva [Creative activity of S. V. Bashtan in the context of the formation of the Kyiv school of academic bandura performance]*. 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. 210 p. [in Ukrainian].
7. Petrynka, Kh. (2023). Suchasne bandurne mystetstvo yak uosoblennia kulturnoho kodu ukrainsiv [Modern bandura art as the personification of the cultural code of Ukrainians.] In: *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka [Scientific collections of the Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko]*. Vyp. 49. pp. 28–40 [in Ukrainian].
8. Yanytskyi, T. (2020). *Teoretychni zasady khudozhnoho perekladennia muzychnykh tvoriv dlia bandury [Theoretical principles of artistic translation of musical works for bandura]*. 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. 245 p. [in Ukrainian].

### VITA-VIKTORIA ZADOROZHNA

**Zadorozhna, Vita-Viktoria** — graduate student of the Creative Postgraduate School, senior teacher of the Bandura Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-8748-4822>

vitzvm@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301147

### INSTRUMENTAL CYCLE FOR BANDURA SOLO

#### «THE FIRST NOTEBOOK OF TRAVELS» BY LYUDMYLA FEDOROVA-KOHANSKA: PERFORMANCE TREND

**The relevance of the study** is to research the instrumental cycle by L. Fedorova-Kohanska "The First Travel Notebook". Bandura, as a universal instrument, the technical level of which makes it possible to perform works of various styles and complexity, is gaining more and more popularity among listeners, allowing various creative ideas to be realized. Bandura repertoire is traditionally created not only by composers, but also bandura performers. Among such artists is Lyudmyla Fedorova-Kohanska, an outstanding Ukrainian bandura player, Honored Artist of Ukraine, head of the bandura department of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

**The main objective of the study** is to analyze the instrumental cycle of L. Fedorova-Kohanska "The First Travel Notebook" in the aspect of revealing the imaginative and technical potential of the work and the possibilities of its disclosure in performing interpretation.

**The methodology** includes the complex of descriptive, genre-stylistic, comparative, performance analysis to identify structural features, technical and expressive properties of the cycle and its figurative and associative interpretation.

**Results and conclusions.** The main socio-cultural and performance trends of modern Ukrainian bandura art are elaborated. The new role of the performer as a creator-composer has been defined. Powerful changes in public perception of bandura have been noted. The new technical capabilities of the tool are revealed with an emphasis on updating the sound production technique. The instrumental cycle "The First Travel Notebook" by Ludmyla Fedorova-Kohanska was analyzed in terms of socio-cultural and performance trends. The program status of the cycle is revealed and the origin of all the program names of the parts of the "First Travel Notebook" is highlighted. The main compositional techniques used by the composer are characterized: technical (left hand overturning, interval and chord chains, broken arpeggios and movement with arranged consonances, rehearsals, technical passage structures) and sound imaging (articulation techniques, stroke elements, creation of timbre effects). The author's executive interpretation of the cycle is presented. The features of the artist's individual compositional style have been clarified.

**Keywords:** modern bandura art, works of L. Fedorova-Kohanska, instrumental cycle, performance analysis, sound imaging techniques.



**КОПОТЬ І. Є.**

**Копоть Ірина Євгенівна** — кандидат мистецтвознавства, доцент, директор народного музею Бориса Лятошинського (Житомир, Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2947-5440>

[irina\\_kopot@ukr.net](mailto:irina_kopot@ukr.net)

© Копоть І. Є., 2024

## НОВАТОРСТВО АВТОРІВ

### ДИВУЄ, ЗАХОПЛЮЄ, СПОНУКАЄ

(РЕЦЕНЗІЯ НА ВИДАННЯ: УКРАЇНСЬКА КНИГА ПРО РІХАРДА ВАГНЕРА /  
ЗА ЗАГ. НАУК. РЕД. МАРИНИ ЧЕРКАШИНОЇ-ГУБАРЕНКО Й ОЛЕКСАНДРА КЛЕКОВКІНА;  
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА НАМ УКРАЇНИ.  
НІЖИН: ПП «Лисенко М. М.», 2022. 400 с.)



Композиторське мислення еволюціонує безперервно. І так само безперервно розвивається наука про музику, віддзеркалюючи багатовекторні процеси її розвитку. «Українська книга про Ріхарда Вагнера» побачила світ не так давно, однак вона вже прочитана та спонукає до роздумів не лише про Ріхарда Вагнера, а й про сучасне вітчизняне мистецтвознавство, високу планку якого визначило це видання.

Наукове редагування книги здійснили доктори мистецтвознавства музикознавиця Марина Черкашина-Губаренко та театрознавець Олександр Клековкін. Обидва — беззаперечні авторитети у своїй галузі — продемонстрували ефект синергії в спільній статті «Ріхард Вагнер і Лесь Курбас», яка висвітлила процеси театральних новацій, властивих двом, на перший погляд, абсолютно несхожим митцям.

Проте саме ця несхожість і спонукала до пошуків аспекту порівняння творчості визначного українського режисера і геніального німецького композитора, дозволила запропонувати методологію, що може стати теоретичним підґрунтям для виявлення «... нових принципів морфології мистецтва, жанрових систем, композиції й архітекτονіки, концепції драматичного конфлікту й головного героя» (с. 150). Висновок авторів про те, що «... митці, які посідають в історії мистецтва найпочесніше місце ... виносять на сцену новий тип конфлікту, реалізують його у новій композиційній структурі й у новій жанровій системі» (с. 151), відкриває нові теоретичні можливості для дослідження вершинних явищ як драматичного, так і оперного театрів.

Завданий науковими редакторами рівень теоретичного осмислення матеріалу знайшов продовження та розвиток у статтях інших авторів, кожна з яких заслуговує на окрему рецензію. Подана тема постала в працях як визнаних українських вчених-вагнерознавців, так і тих, хто поки що стоїть лише на порозі «вагнерівського Всесвіту». Проте кожна робота — це довершена наукова розвідка на теми, креативно сформульовані та не менш творчо репрезентовані.

Дев'ятнадцять статей, що увійшли до збірника, розподілені між трьома його розділами: «Сцена», «Паралелі», «Структури», та охоплюють провідні теми вагнерознавства, як-от: сценічні втілення, творчі впливи, філософські концепти. Обраний авторським колективом ракурс студій, а саме — вітчизняна музична практика (виконавська і композиторська) та музична наука — дозволив вибудувати декілька траєкторій, на яких позначені «точки» найбільш пильної уваги дослідників.

У першому розділі книги це постановки вагнерівських опер на сценах Львова, Києва, Харкова, Одеси, а також «українські контрапункти» Байройтського фестивалю у відеофільмі Тобіаса Кратцера й інтерпретації опер Ріхарда Вагнера диригенткою Оксаною Лівів.

У другому — представлені надзвичайно цікаві, часом несподівані паралелі вагнерівської творчості з музикою, літературою, театром ХІХ–ХХІ століть: Леся Українка, Станіслав Людкевич, Борис Лятошинський, Кармелла Цепколенко, українські «шістдесятники», Клод Дебюссі, Бертольд Брехт і латвійський перекладач вагнерівських лібрето Оскарс Зауерс. Невичерпний матеріал для вивчення, роздумів, подальших заглиблень у запропоновані теми та пошуку нових.

У третьому розділі читачеві пропонуються кілька тем в аспекті філософії мистецтва, зокрема проблеми міфології, інтерпретаційні концепції, комунікативно-творчі процеси. Авторський колектив збірки пропонує інноваційні підходи та методи дослідження, зумовлені інтердисциплінарною спрямованістю її задуму. Видання репрезентує величезний за широтою охоплення матеріал, що ґрунтується на гуманітарності музично-історичного знання, де суб'єкт-суб'єктні контакти складають сутність змісту досліджень.

Важливим додатком до наукових розвідок є розлога бібліографія основних праць українських дослідників за 30 років (1993–2022). 202 позиції, представлені у покажчику, красномовно свідчать про повноту й фундаментальність української вагнеріани. І наостанок кілька слів про видану книгу як предмет матеріальної культури. Бібліофіли поцінують її з першого погляду, позаяк дизайн, верстка, шрифти, папір, формат видання — усе одразу схиляє шанобливо взяти його до рук, обережно гортати і читати, читати, читати...

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**

**2024. Випуск 139**

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

Редактори-упорядники — *Валентина Редя, Юрій Чекан*

Редактор — *Валентина Редя*

Верстка і макет — *Тимур Іванніков*

Дизайн обкладинки — *Ігор Савчук*

Формат 60×90/8. Обл. вид. арк. 14

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.

Присвоєно ідентифікатор медіа: R30-01237 від 31.08.2023

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,

виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції:

серія ДК № 2776 від 26.02.2007 р.

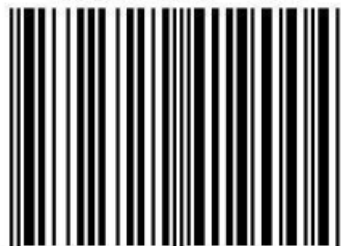
Naukovij visnik Nacional'noї muzičnoї akademії Ukraїni imeni P.І. Čajkovs'kogo.

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



9 772522 419004 >

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**

**2024. Issue 139  
MUSIC HISTORY: PROBLEMS, PROCESSES, FIGURES**

Compiling editors — *Valentyna Redya, Yurii Chekan*  
Editor — *Valentyna Redya*  
Lay out design — *Tymur Ivannikov*  
Cover design — *Igor Savchuk*

Format 60×90/8 Reg. Publishing sheet 14  
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.  
Media identifier: R30-01237 has been assigned from 31.08.2023

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.Ī. 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)

