

ISSN 2522-4190 (print)

ISSN 2522-4204 (online)

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ 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

2025 Випуск 142

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

Засновано 1999 року

Київ — 2025

УДК 781.0+78.071.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.142>

**НАУКОВИЙ ВІСНИК
НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
2025. Випуск 142. 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, 01001

Сайт: <http://naukvisnyknmau.com.ua/>

Телефон: +38 (044) 279-0792

Факс: +38 (044) 279-3530

Пошта: cancelyariya@knmau.com.ua

Свідцтво 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»
zareєстровано і проіндексовано в українських та міжнародних наукометричних базах даних: Google Scholar,
«Наукова періодика України» Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Bielefeld Academic
Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.

Редакційна колегія:

Мартинюк Т. В., доктор мистецтвознавства, професор (Університет Григорія Сковороди в Переяславі),
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 Є. (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. (Schöning 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 № 9 від 13 березня 2025 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 STRATEGIC COMMUNICATIONS OF UKRAINE
UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC**

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

PUBLISHED 3-5 TIMES A YEAR

2025 ISSUE 142

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

Founded in 1999

Kyiv — 2025

UDC 781.0+78.071.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.142>

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

2025. Issue 142. 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, 01001

Website: <http://naukvisnyknmau.com.ua/>

Phone: +38 (044) 279-0792.

Fax: (044) +38 279-3530

E-mail: cancelyariya@knmau.com.ua

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 (Hryhorii Skovoroda University in Pereiaslav), 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, Yuri Chekan

Recommended for publication by the Academic Council of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (protocol number 9 from the 13 of March 2025).

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, 2025

З М І С Т

Від упорядників.....	7
Артем'єва В.Б. Марина Романівна Черкашина-Губаренко: універсалізм творчої особистості.....	9
Музичний театр у мінливому часопросторі	19
Драч І.С. Марина Черкашина – лібретист: «музичний театр у слові».....	19
Сікорська І.М. Лексика комічного в оперній творчості Віталія Губаренка – Марини Черкашиної.....	35
Рощенко О.Г. «Летючий Голландець» Ріхарда Вагнера: строката казка сновидінь і мандрів	49
Остроухова Н.В. Джакомо Пуччіні в Одеській опері: історія та сучасність	63
Ржевська М.Ю. Бродвейський мюзикл у просторі мистецької комунікації.....	76
Різаєва Г.Є. Опера «Діалоги кармеліток»: львівська прем'єра у світлі modèle parisien Франсіса Пуленка.....	88
Зуєв С.П. Відлуння музичного театру та образ примадонни у фільмі Жан-Жака Бенекса «Діва»	104
Історія музики: персональний вимір.....	114
Антонова О.Г. Рапсодія як провідний жанровий модус концертної музики Джорджа Гершвіна	114
Філатова Т.В. Концерт для гітари з оркестром Ейтора Вілла-Лобоса: жанрово-стильові проєкції.....	130
Антонова М.С. Мистецькі інтенції Поля Валері: нова парадигма єднання музики та архітектури	149
Чорний О.С. Електроакустична музика Георга Фрідріха Гааса: особливості організації часопростору	163
Музична освіта: події, імена, тенденції.....	176
Ігнатенко Є.В. Польсько-українські зв'язки у сфері старовинної музики.....	176
Омельченко Т.А. Валерій Сагайдачний: невідомі сторінки біографії.....	191
Пономаренко О.Ю. Італійська консерваторія в контексті сучасного музичного життя.....	203

C O N T E N T S

From the compilers.....	7
Artemieva V. Maryna Romanivna Cherkashina-Gubarenko: universalism of creative personality	9
Musical Theater in a Changing Time Space	19
Drach I. Maryna Cherkashina as librettist: «musical theatre expressed in words».....	19
Sikorska I. The vocabulary of the comic in the operatic works of Vitaliy Hubarenko and Maryna Cherkashyna.....	35
Roschenko O. Wagner's «Der Fliegende Hollander»: a colourful tale of dreams and wanderings	49
Ostroukhova N. Giacomo Puccini in Odessa Opera: history and modernity	63
Rzhevskaya M. Broadway musical in the space of artistic communication	76
Rizaieva G. The opera «Dialogues of the carmelites»: Lviv premiere in the light of modèle parisien by Francis Poulenc	88
Zuiev S. Echoes of Musical Theater and the Image of the Prima Donna in Jean-Jacques Beineix's «Diva».....	104
Music history: personal dimension	114
Antonova O. Rhapsody as the leading genre modus of George Gershwin's concert music.....	114
Filatova T. Concerto for guitar and orchestra by Heitor Villa-Lobos: genre and style projections	130
Antonova M. Artistic intentions of Paul Valéry: new paradigm of uniting music and architecture	149
Chornyi O. Electroacoustic music by Georg Friedrich Haas: notes on time-space organization	163
Music education: events, names, trends	176
Ignatenko Ye. Polish-Ukrainian relations in the field of early music.....	176
Omelchenko T. Valeriy Sagaydachny: unknown pages of biography	191
Ponomarenko O. Italian conservatory in the context of modern musical life.....	203



***Пам'яті Марини Романівни Черкашиної-Губаренко
(1938–2024)***

ВІД УПОРЯДНИКІВ

У черговому випуску Наукового вісника Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського «Історія музики: проблеми, процеси, персони» збережено традиційну тематично-концептуальну рубрикацію. Водночас усі опубліковані матеріали об'єднані наскрізною ідеєю вдячної присвяти, надзвичайно важливою для авторів.

Практично всі статті збірника так чи інакше пов'язані з іменем Марини Романівни Черкашиної-Губаренко — видатної української музикознавиці, професорки, докторки мистецтвознавства, академіка Національної академії мистецтв України. Проблеми, порушені в матеріалах цього випуску, інспіровані її

науковою творчістю. Процеси, розглянуті у статтях, осмислювалися й аналізувалися в дослідженнях науковиці та її учнів. Персона ж, яка постає за проблемами та процесами, — сама М. Р. Черкашина-Губаренко, усвідомлення справжнього масштабу діяльності якої ще попереду.

Найочевидніші вияви провідної ідеї вдячної присвяти — це статті, предмет дослідження в яких — багатогранна особистість та різнобічна творча діяльність Марини Романівни. Йдеться, зокрема, про матеріали Віри Артем'євої (погляд на життєтворчість М. Р. Черкашиної в координатах теорії універсальної творчої особистості), Ірини Драч та Ірини Сікорської (розкриття важливої грані її творчості, пов'язаної зі створенням оперних лібрето).

У дослідженнях Олени Рощенко й Наталії Остроухової висвітлюються проблеми оперного театру, що посідають ключове місце в науковій спадщині Марини Романівни. До того ж, «герої» цих статей (Р. Вагнер та Дж. Пуччіні) були для М. Р. Черкашиної особливо важливі: переосмислення їхньої спадщини професорка вважала чи не найактуальнішим завданням українського музикознавства. Упорядкувати «Українську книгу про Ріхарда Вагнера» вона встигла. Українська книжка про Джакомо Пуччіні — один з останніх проєктів М. Р. Черкашиної, який вона так хотіла реалізувати.

До наукової та музично-критичної спадщини Марини Романівни апелюють статті Майї Ржевської, Ганни Різаєвої, Сергія Зуєва з різних питань музичного театру — жанрової трансформації американського мюзиклу, сучасної української постановки опери Ф. Пуленка, утілення образу оперної діви в кінематографічному творі.

Дещо більш опосередковані зв'язки з провідною ідеєю збірника властиві статтям інших двох розділів. Однак — лише на перший погляд. Адже основні проблеми, висвітлені у статтях Олени Антонової, Тетяни Філатової (різноаспектні дослідження жанрових феноменів), Марини Антонової (синтез мистецтв) та Олександра Чорного (організація часопростору), — завжди були у фокусі уваги М. Р. Черкашиної, як і ідеї міжнаціональних зв'язків (Євгенія Ігнатенко), історії життя та творчості українських музикантів (Тетяна Омельченко), траєкторії сучасної музичної освіти (Олена Пономаренко).

Упорядники сподіваються на щире зацікавлення матеріалами збірника, плідні дискусії та творчий розвиток ідей, натхненних світлою постаттю Марини Романівни Черкашиної-Губаренко.

Валентина Редя, Юрій Чекан

АРТЕМ'ЄВА В. Б.

Артем'єва Віра Борисівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, 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

© Артем'єва В. Б., 2025

МАРИНА РОМАНІВНА ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО: УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Постать провідної української музикознавиці, педагогині, музичної критикині Марини Романівни Черкашиної-Губаренко розглянута згідно концепції феномена універсалізму творчої особистості, розробленої українськими науковцями. Висвітлено відмінності трактування універсальної особистості митця у різні історичні епохи та наведено основні її характеристики, зміна яких відбувалась у відповідності до особливостей соціокультурного контексту життєтворчості митця. В опорі на сучасні українські дослідження підкреслено специфіку феномена універсальної творчої особистості музикознавиці та окреслено провідні напрями її діяльності. Проаналізовано різні типи активності Марини Романівни Черкашиної-Губаренко — такі як наукова, музично-громадська та педагогічна із залученням інформації біографічного спрямування. Проакцентовано принципово важливе для становлення особистості мисткині значення театральних традицій, обумовлених на початку її життєвого шляху професією батьків, а пізніше, в науковій музикознавчій діяльності, реалізоване у розвідках, присвячених музичному театру в історичній перспективі від епохи Бароко до сучасності. Відзначено необхідність урахування таких установок універсальної творчої особистості як мотивація, прагнення, персональна зацікавленість при визначенні провідних видів діяльності М. Р. Черкашиної-Губаренко. Зазначені вагомі результати її тривалої й інтенсивної професійної роботи у науковій (написання монографій, підручників, статей), музично-громадській (створення Київського Вагнерівського товариства), педагогічній (значна кількість наукових робіт, захищених під її керівництвом) сферах. Зроблено висновок щодо вагомості результатів науково-педагогічної діяльності та наголошено на ґрунтовному професійному внеску Марини Романівни Черкашиної-Губаренко в українське музикознавство.

Ключові слова: універсальна творча особистість, наукова діяльність Марини Романівни Черкашиної-Губаренко, музичне і театральне мистецтво, історія музики, життєтворчість.

Вступ. Простір сучасних гуманітарних досліджень характеризується інтегративністю та міждисциплінарними підходами, де базові поняття — зокрема такі як «творча особистість» — осмислюються у взаємодії практик різних наукових сфер. З останньої третини ХХ століття підвищується увага до біографічного компонента як важливого фактору для осмислення результатів діяльності творчої особистості. Висвітлення унікальної траєкторії життєвого шляху індивідуума, окрім іманентних особистісних характеристик, визначається і тим соціально-культурним контекстом, у якому відбувалося зростання і становлення митця. Зацікавлення феноменом творчої

особистості, особливостями її формування та діяльності фіксується упродовж тривалого часу, однак інтенсивність появи подібних досліджень зростає саме у XX–XXI століттях, що пов'язано з активним розвитком соціально-гуманітарних наук, центром уваги яких стає людська індивідуальність у різноманітні її прояви.

Вивчення відповідних теорій в галузі музикознавства з позицій сучасного культурного дискурсу та використання основних їх положень у пропонованому дослідженні відбувається з метою виокремлення специфічних рис універсальної творчої особистості Марини Романівни Черкашиної-Губаренко. Українська наукова спільнота, попри драматичну втрату однієї з найяскравіших представниць сучасного музикознавства, активно долучається до процесів осмислення ролі та наукового здобутку мисткині.

Аналіз публікацій. В українській гуманітарній науці та, зокрема, у музикознавчому доробку останніх десятиліть можна засвідчити актуалізацію понять «творча особистість», «феномен творчої особистості», «універсалізм творчої особистості» тощо. Досить детальне висвітлення вони отримують як у колективних монографіях, так і в одноосібних працях. Принципово важливим для розкриття означених категорій є їхній розгляд з урахуванням особливостей соціокультурного контексту та зв'язків із суміжними темами — наприклад, життєтворчості та біографістики. Серед колективних праць із зазначеної тематики варто відзначити колективну монографію «Стратегії формування творчої особистості: методи, прийоми, форми», де група авторів висвітлює різні аспекти теми — від генези творчого мислення та творчого потенціалу особистості, крізь призму ціннісного виміру життя людини та амбівалентного зв'язку інновацій і традиції у її діяльності — до результатів діяльності творчої особистості у науковій сфері [Стратегії, 2020]. У річці цієї тематики знаходиться і стаття Ольги Овчарук «Творча особистість як суб'єкт культури в парадигмальних вимірах осмислення» [Овчарук, 2020], де погляд на творчу особистість та її діяльність як культурно-історичні явища сфокусований на парадигмальному вимірі буття. Творча особистість, розглянута в аспекті динаміки вікових змін (у тому числі на прикладі ряду універсальних постатей композиторів європейської музичної культури), стала предметом дослідження у фундаментальній праці Наталії Савицької «Хронос композиторської життєтворчості» [Савицька, 2008], де значну увагу приділено таким важливим етапам життя кожного митця як етап становлення, «творча криза» та особливості зрілого і пізнього періодів творчості. Безпосередньо з розкриттям феномена універсальної творчої особистості в її діяльнісному аспекті пов'язана праця Ольги Коменди, яка стала основоположною за концепцією та провідною у якості методологічного орієнтиру даної публікації [Коменда, 2020]. Авторка роботи з-поміж численних обирає діялісно-структурний метод дослідження універсальної творчої особистості та простежує провідні тенденції діялісного універсалізму особистості в культурах європейської традиції, виокремлює різні типи структур творчої особистості та доводить доцільність використання поняття «універсальної творчої особистості» для представників української музичної культури.

Мета статті — розкрити специфіку феномена універсалізму творчої особистості Марини Романівни Черкашиної-Губаренко. **Наукова новизна.** Різностороння професійна активність Марини Романівни Черкашиної-Губаренко вперше в українському музикознавстві проаналізована в аспекті взаємозв'язку особистісних чинників діяльності музикознавиці та сучасних концепцій феномена діялісного універсалізму.

Методологічне підґрунтя дослідження складають історіографічний, біографічний, феноменологічний, культурологічний методи, що створюють концептуальні настанови усвідомлення сутності феномена універсальної творчої особистості Марини Романівни Черкашиної-Губаренко.

Результати дослідження. У сучасному світі актуальним є усвідомлення того, що наука не просто вивчає світ, а пізнає його насамперед для людини. Саме людина, її особистість, індивідуальність у різноманітні проявів та універсалізм у взаєминах зі світом є одним із найпривабливіших об'єктів дослідження гуманітарних наук. Доступність та відкритість інформації, миттєвість її поширення та руйнування кордонів на цьому шляху створюють ілюзію всеосяжності пізнання, проте не обумовлюють глибину. З цим тісно пов'язана і біографістика, яка «стає не просто однією з домінуючих тем в усіх мас-медіа, від телебачення до інтернету, а й справжнім символом розвитку демократії, ледь не головним пріоритетом якої є життя окремої людини, її унікальне і неповторне буття» [Менжулін, 2013, с. 18]. Універсалізмом творчої особистості та унікальністю особистісних проявів відзначається й одна із найяскравіших представниць українського музикознавства XX–XXI століть Марина Романівна Черкашина-Губаренко, яка попри екстравертний тип особистості та широке коло спілкування, що включало теоретиків і практиків музичного мистецтва, представників музикознавства, театрознавства, позамузичних сфер, — залишила все ж таки пронизливе відчуття непізнаності її унікального життєвого всесвіту.

Феномен універсальної творчої особистості в загальному його розумінні привертав суспільну увагу, починаючи з часів Античності, коли риси синкретизму містерій, вистав давньогрецького театру та інших масових музично-танцювальних дійств потребували учасників з широким діапазоном талантів та вмінь. Одним із перших прикладів універсалізму творчої особистості у грецькій міфології був Орфей, який досяг напівбожественного статусу завдяки здатності складати пісні та виконувати їх, акомпануючи собі на лірі чи кіфарі, а також магічному таланту впливати на оточення через творчість. В епоху Середньовіччя риси універсалізму творчої особистості були притаманні й анонімним церковним музикантам (які часто поєднували функції співака-хориста, регента і автора піснеспівів), і мандрівним артистам (які співали, танцювали, грали на музичних інструментах, складали музичні твори та були акторами).

Історія європейської музичної культури демонструє наявність двох типів особистості — музиканта середньовічного та музиканта модерного, музиканта-майстра та музиканта-творця. «Тип музиканта-майстра в загальних своїх обрисах найчастіше представляв собою поєднання діяльності співака/капельмейстера хорової капели, органіста і композитора. Це було нормою того часу, зумовленою існуванням численних церковних та придворних хорових капел та обов'язковим використанням в католицькому богослужінні органа. Світське мистецтво розвивалося при королівських дворах та дворах титулованих вельмож і обслуговувало їхні потреби. <...> Необхідно відзначити серед всіх видів діяльності музиканта того часу домінуючу роль виконавства, затребуваність суспільством виконавця-мультиінструменталіста, типологічну багатофункціональність музиканта в цілому, зумовлену пріоритетністю для суспільства практичних видів його діяльності» [Коменда, 2020, с. 82].

Епоха Відродження характеризується посиленою увагою до творчої індивідуальності та різноманітності її проявів. Знакові імена та багатогранність діяльності Гі-йома де Машо і Філіппа де Вітрі, Джованні П'єрлуїджі да Палестрини і представників нідерландської школи поліфонії засвідчують період інтенсивної появи творчих особистостей у галузі музичного мистецтва. Своєї черги XVII століття і Новий час відкрили плеяду оперних композиторів, творча практика яких також була пов'язана з різними типами активності (К. Монтеверді, Ф. Каваллі, М. А. Честі, Г. Перселл, А. Скарлатті, Ж. Б. Люллі та інші).

Окремо зазначимо «титанів» XVIII століття Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха, адже вони хоча й належать до періоду Нового часу, проте їхній «різновид полідіяльнісного типу універсальної творчої особистості ... набагато ближчий до ренесансного музиканта, ніж до музиканта-універсала Нового Часу» [Коменда, 2020, с. 110]. Натомість структури універсалізму творчої особистості представників «віденської класичної школи» мають відмінні характеристики — наприклад, «домінування композиції над виконавством... зростання диференціації видів діяльності... зниження ступеня обумовленості творчих ідей потребами придворної або церковної служби...» тощо [там само, с. 111–112].

Доба Просвітництва з її «культу розуму» піднесла різнобічно обдарованого митця та науковця на п'єдестал розвитку особистості. Наукові досягнення часто були пов'язані з творчістю, прикладом чому є діяльність французьких енциклопедистів і Жана-Філіппа Рамо — композитора, теоретика і виконавця, одного з прототипів універсалізму творчої особистості в основних, класичних проявах¹.

Митців XIX–XX століть можна більш упевнено диференціювати за різними типами структур творчої особистості — такими як «універсал-композитор (К. М. Вебер, Ф. Шопен, Б. Сметана), універсал-виконавець (Р. Штраус), універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал-педагог (С. Франк, Р. Глієр) і класичний універсал ... який належить до найбільш поширених у європейській музичній культурі XIX–XX століть і є найбільш повним вираженням властивостей універсальної творчої особистості Нового Часу, і значно більше, ніж вище зазначені типи універсалізму відзначений інтегративно-синтетичним характером міждіяльнісних взаємодій. Його риси і закономірності можна прослідкувати на прикладі багатьох відомих універсальних особистостей, серед яких — Г. Берліоз, Р. Вагнер, К. Сен-Санс, С. Танєєв, Б. Барток, З. Кодай, О. Мессіан ...» [Коменда, 2020, с. 157].

Побіжний екскурс щодо специфічних рис універсальної творчої особистості в різні історичні періоди музичного мистецтва оприявлює варіативність поєднань різних видів діяльності митця, обумовлену не лише історичним періодом та соціокультурними чинниками, але й специфікою його індивідуальності. Багаторічна різноветторна діяльність Марини Романівни Черкашиної-Губаренко у сфері українського музикознавства дає підстави розглянути фактор універсалізму її творчої особистості з огляду на твердження, що «універсальна творча особистість — це творча особистість, для якої характерне поєднання не менше трьох видів діяльності... серед яких розрізняють провідні й допоміжні, і конфігурація яких на різних стадіях розвитку універсальної особистості та з врахуванням усього творчого шляху й визначає її загальний профіль або тип» [Коменда, 2020, с. 93].

Враховуючи біографічний фактор у індивідуальному вимірі й суспільному контексті, відзначимо концепцію «стартового пакету», яку Марина Романівна досліджувала на прикладі життя композитора². Однією з найголовніших обставин формування універсальної особистості мисткині було її зростання у творчій родині. Як відомо, Марина Романівна Черкашина походила з театральної харківської родини. Її батько, Роман Олексійович Черкашин — актор, режисер та театральний педагог — починав свій шлях у театрі «Березіль» під керівництвом видатного режисера Леся Курбаса і довгий

¹ За О. Комендою, «поява універсальної творчої особистості у її основному і повному вигляді була зумовлена формуванням особистості нового типу — музиканта-творця. Ці процеси стимулювало падіння монархії, формування демократичного суспільства, посилення тенденцій індивідуалізму і пов'язаних з цим прагнень долати стереотипи» [Коменда, 2020, с. 83].

² Див.: http://old.odma.edu.ua/upload/files/seminar_2019_program.pdf

час працював у Харківському театральному інституті та Інституті мистецтв імені І. П. Котляревського. Мати — Юлія Фоміна — також була акторкою театру «Березіль» (нині Харківський академічний український драматичний театр імені Тараса Шевченка), де працювала протягом майже 70 років, а після завершення акторського шляху організувала при театрі музей (збереження пам'яті про членів родини та їхню діяльність стане одним з основоположних принципів життя і самої Марини Романівни). Зростання у творчій родині, фактично за лаштунками театру, мало принциповий вплив на формування та становлення особистості М. Р. Черкашиної, про що вона час-то розповідала. Це обумовило і її бажання стати акторкою, яке не підтримав батько, а отже, доля пов'язала Марину Романівну із музикознавством, котре і стало її життям.

При дослідженні універсальної творчої особистості в музичній культурі, «необхідно враховувати специфіку об'єкту дослідження, а саме, що тип універсальної творчої особистості формується не лише її психологічними властивостями та видами діяльності, але і суспільно-історичним контекстом — умовами, обставинами, місцем і роллю музиканта в суспільстві, його способами комунікації зі слухачами тощо» [Коменда, 2020, с. 81]. Суспільно-історичний контекст мав безумовний вплив на специфіку діяльності Марини Романівни Черкашиної, але водночас був тією реальністю, у тісній взаємодії з якою мисткиня проявляла пластичність та безпосередність сприйняття життя. Пристрасть та небайдужість, які відчувались у її ставленні до усього, що складало професію, не залишає сумнівів у тому, що ті типи діяльності універсальної особистості, про які йтиме мова далі, були хоча й обумовлені низкою життєвих обставин, але все ж — свідомим вибором діяльнісного вектору. А «творча воля»¹ була домінуючою попри гнучкість і адаптивність мислення Марини Романівни у поєднанні з відкритістю до нових ідей та концептів.

Враховуючи важливість творчого компонента в структурі особистості, зазначимо, що діяльнісний прояв Марини Романівни Черкашиної-Губаренко у творчості частково реалізувався в сфері лібретології — вона була автором декількох лібрето до опер («Сват мимоволі», «Альпійська балада», «Самотність», «Монологи Джульєтти» та ін.), музика до яких написана її чоловіком, композитором Віталієм Губаренком) та у написанні поезій (збірки віршів «Вірші про музику і музикантів», «Про вітер, вічність і любов», 2018). Окремо варто зауважити про творче обдарування доньки — Ірини Губаренко, яка також була композиторкою, театальною діячкою і поетесою. Написання лібрето, тісний родинний зв'язок і співпраця з композиторами стали особливим досвідом, який обумовлював дотичність Марини Романівни до специфіки діяльності музиканта-творця (однієї з важливих у структурі універсальної особистості). Символічним є й збереження пам'яті роду Марини Романівни, адже вона опікувалась не лише театальною спадщиною родини (за її ініціативи відбулося видання спогадів батьків²), а й творчістю чоловіка та доньки. Вражаючою є трансформація переживань родинних втрат Марини Романівни в унікальні мистецькі проєкти, використання нею усіх можливостей для популяризації надбання мистецької родини, організацію концертів творів представників сім'ї Губаренків тощо. Упродовж десяти-

¹ За О. Комендою, в нових умовах «якість творчого універсалізму особистості виступатиме, передусім, результатом творчої волі самого музиканта, його бажання самоутвердитися, виразити свої індивідуальні смаки, уподобання, цілі і прагнення, мотиваційні настанови та потреби» [Коменда, 2020, с. 86].

² Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми — березільці: Театральні спогади-роздуми / передмова Н. Єрмакова, прим. В Собіянський. Харків : Акта, 2008. 335 с.

літь Марина Романівна турбувалася про те, щоб музика Віталія та Ірини Губаренків звучала у концертних залах та на сценічних майданчиках, ноти їхніх творів видавалися та актуалізувалися в українському музичному просторі. Наразі завдяки її невтомній праці творчість родини Черкашиних і Губаренків гідно представлена на небосхилі української театральної і музичної культури.

У професійній сфері М. Р. Черкашиної-Губаренко можна виділити три провідних різновиди діяльності: музикознавча, музично-громадська і музична педагогіка. Марина Романівна мала тривалий і потужний період науково-творчого життя, що складав близько шістдесяти років. Наукове музикознавство передбачає працю не лише суто дослідницького спрямування, але й публіцистику, музичну критику, лекторську та популяризаторську активність. Практично усі ці форми були опановані Мариною Романівною і представлені у вигляді результатів її музикознавчої роботи: в одноосібних монографіях, серед яких «Опера ХХ століття: нариси» (1981), «Історична опера епохи романтизму» (1986), «Творчі дебюти Жанни Колодуб» (1999), «Оперний театр у мінливому часопросторі» (2013, 2015), у навчальному посібнику «Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття» (1998), де вона була співавтором і редактором, а також у збірках статей «Музика і театр на перехресті епох» (2002), «Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства» (2010). Крім того, М. Р. Черкашина-Губаренко є автором близько ста статей, серед яких — публікації у міжнародних виданнях англійською, німецькою та польською мовами. Її перу належать понад сто журнальних публікацій та близько двохсот газетних статей. Важливою частиною професійного життя музикознавиці були виступи на міжнародних наукових симпозіумах та конференціях. Коло інтересів Марини Романівни охоплювало широкий спектр тем: від тенденцій розвитку західноєвропейського оперного театру від Бароко до сучасності, феномена «режисерської опери» в музичному театрі ХХ–ХХІ століть до традицій і особливостей сучасної української музичної культури.

Як зазначають дослідники, «наука є діяльністю, яка виступає у двох іпостасях — соціальній (соціологічній) і когнітивній. Перша фіксує “рольові функції”, які збігаються зі стандартними зобов’язаннями, повноваженнями, покликанням суб’єктів. Друга відображає “творчі процедури”, які дають змогу розширювати, поглиблювати знання» [Стратегії, 2020, с. 159]. У своїй єдності та взаємозв’язку ці іпостасі демонструють такі особливості наукового мислення як «універсальність, унікальність, персоніфікованість, дисциплінованість, демократизм, комунікативність тощо» [там само]. Організація наукових проєктів та конференцій — попри те, що знаходиться в річищі наукової діяльності, — неможлива без персоніфікації авторства та наявності широкого комунікативного поля. Мається на увазі авторство Марини Романівни (зокрема, спільно з О. С. Зінкевич) ряду проєктів і міжнародних конференцій (Ворзельські читання «Музично-історичні концепції минулого і сучасності» /1995/, міжнародні конференції «Музика та Біблія» /Київ, 1998/, «Чотири століття опери» /Київ, 2000/, «Музика у просторі культури» /Ворзель, 2003/, міжнародна конференція «Гектор Берліоз та світова культура» /Київ, 2003/ тощо). Щорічна конференція кафедри історії світової музики «Ювілейні і пам’ятні дати» була авторським задумом Марини Романівни. Чотирнадцяте проведення конференції у 2024 році вперше відбулося без авторки проєкту і присвячувалося пам’яті Марини Романівни Черкашиної-Губаренко. Безумовно, ця традиція матиме продовження.

Різновекторна практична діяльність Марини Романівни була на декілька порядків ширшою за звичне визначення її професійної приналежності. Адже «слово “музикознавець” у багатьох (не лише у музикантів) асоціюється, насамперед, з уявою

про авторів монографій, наукових статей, підручників з історії музики та музично-теоретичних дисциплін тощо» [Редя, 2022, с. 127]. На перетині наукової і музично-громадської знаходиться виконання Мариною Романівною протягом багатьох років обов'язків члена та голови оргкомітетів різноманітних премій та конкурсів (член експертної групи театральної премії «Київська пектораль», голова журі композиторського конкурсу імені М. Вериківського на кращий твір для музичного театру тощо); її журналістська та музично-критична діяльність (кореспондент журналу «Музична академія», газети «Дзеркало тижня», згодом газети «День»), регулярні відвідування міжнародних оперних фестивалів (фестиваль Баварської державної опери, фестивалі Дж. Россіні у Пезаро /Італія/ та у Вільдбаді /Німеччина/, вагнерівський фестиваль у Байройті й у Софії) з подальшою публікацією критичних статей та оглядів.

Музично-громадська діяльність, яка є одним із видів діяльності універсальної творчої особистості, складається з організації концертів, створення товариств, виступів з лекціями, включає «інтернет-журналістику, участь у концертному житті (зокрема, підготовку анотацій для концертних програм, “живе слово” перед концертом тощо), співпрацю із засобами масової інформації...» [Редя, 2022, с. 127]. Підтвердженням вагомості цього типу діяльності з її просвітницьким спрямуванням є активне використання мисткинею усіх вищеперерахованих форм, однак найбільш репрезентативним проєктом можна Київське Вагнерівське товариство, засновником якого у 1996 році стала саме М. Р. Черкашина. Абсолютно волонтерська і самовіддана діяльність музикознавиці з популяризації творчості Ріхарда Вагнера була представлена у щомісячних засіданнях, щорічній організації трьох концертів (до пам'ятних дат життя композитора) та наданні стипендії для поїздки на Вагнерівський фестиваль до Байройта найбільш талановитим молодим музикантам, у активному спілкуванні та підтриманню зв'язків з колегами та організаторами Вагнерівського товариства у Харкові.

Подібно до попереднього такий вид діяльності як музична педагогіка також об'єднує в собі явища різного характеру, «крім викладання в училищах і консерваторіях ... вона включає також написання навчально-методичних праць, підручників, посібників, поєднання педагогічної діяльності з адміністративною...» [Коменда, 2020, с. 91]. Близько десяти років Марина Романівна завідувала кафедрою історії музики в Харківському інституті мистецтв імені І. П. Котляревського, а пізніше протягом тридцяти років очолювала кафедру історії зарубіжної (світової) музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, де створила атмосферу колегіальної підтримки і взаємоповаги. Результати діяльності Марини Романівни як талановитого викладача, вимогливого до якості наукових текстів, який вмів водночас «запалювати серця» ентузіазмом, захопленням ставленням та любов'ю до музики, вражає не лише у кількісному аспекті (більше 50 випускників — бакалаврів і магістрів, 34 кандидати та 8 докторів мистецтвознавства), але й у якісному вимірі. Численні учні Марини Романівни утворили її «школу» — ту школу, де завжди панувала турбота й підтримка, зростали «професійні крила» і підтримувалися креативні ідеї щодо тематики досліджень. Серед авторів захищених під науковим керівництвом М. Р. Черкашиної-Губаренко дисертацій — Олександр Стахевич, Ірина Драч, Майя Ржевська, Олександр Чепалов, Маріанна Копиця, Наталія Савицька, Галина Куколь, Лариса Куколь, Олександр Сердюк, Олена Енська, Олена Сакало, Ірина Копоть, Світлана Лашенко, Григорій Ганзбург, Валерій Панасюк, Ліана Харламπίду, Олена Наумова, Ірина Козіна, Яна Іваницька, Ірина Пюра, Лілія Мудрецька, Наталя Панова, Марія Вороніна, Максим Забара, Віра Артем'єва, Олексій Гончар та інші дослідники, які продовжують працювати в галузі українського музикознавства, підтримуючи традиції наукової школи М. Р. Черкашиної-Губаренко.

Висновки та перспективи дослідження. Розглянуті різновиди діяльності універсальної творчої особистості визначають цілісність духовного всесвіту і водночас є магістральними лініями втілення різнобічних інтересів Марини Романівни Черкашиної-Губаренко. Дослідження універсальної творчої особистості передбачає вивчення багатьох аспектів: мотивації, творчих прагнень та інтересів індивідуальності, результатів її творчої діяльності, провідних та допоміжних видів діяльності в динаміці всього творчого шляху і спирається на інформацію з різних джерел.

У статті не ставилося завдання викласти повну біографію музикознавиці або розкрити невідомі її сторінки, адже на повне і глибоке осмислення феномена особистості Марини Романівни Черкашиної-Губаренко, упорядкування великого масиву інформації та обережного, коректного її інтерпретування потрібен час та певна психологічна відстороненість. Наблизитися до об'єктивної оцінки тих чи інших біографічних реконструкцій можна лише з усвідомленням відповідальності за обережні і влучні формулювання та форми подачі матеріалу, коректне висвітлення зв'язків між працями і життєвими подіями музикознавиці, тактовне і адекватне використання інформації, наданої в особистому спілкуванні тощо. Експлуатуючи «дискурсивні зв'язки» з «більше, ніж Вчителем», яким Марина Романівна була для авторки цієї статті, зазначимо той аспект її світосприйняття, який у приватному спілкуванні вражав найбільше: мудре, спокійне і виважене прийняття й сприйняття тих випробовувань, які траплялися на її життєвому шляху, широта погляду на світ, відкритість до новацій, іронічне ставлення до життєвих проблем і незламний оптимізм у будь-яких ситуаціях.

Як відомо, розкриття образу людини посилює сприйняття мистецтва і творчих, а в даному випадку наукових здобутків, нею залишених. Пропонована публікація є однією з перших спроб дослідження феномена універсальної творчої особистості Марини Романівни Черкашиної-Губаренко з опорою на концепції сучасних українських музикознавців та у взаємозв'язку біографії мисткині та векторів її професійної діяльності. Усвідомлення масштабу індивідуальності Марини Романівни Черкашиної-Губаренко й надалі має відбуватися через осмислення феномена універсалізму її творчої особистості та контексти різновидів діяльності, які пов'язують музикознавицю і з традиціями української культури, і з сучасним культурним простором.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 519 с.
2. Коменда О. Теорії особистості крізь призму завдань типології творчого універсалізму. *European Humanities and Cultural Studies : State and Society*. Europejskie Studia Humanistyczne : Państwo i Społeczeństwo. 2017. № 4 (I). С. 194–208.
3. Менжулін В. Історико-філософська біографістика: провідні тенденції та віхи становлення. *Наукові записки НаУКМА* / Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія». Т. 115 : *Філософія та релігієзнавство*. Київ : НаУКМА, 2011. С. 18–25.
4. Менжулін В. Історіографія філософії у контексті філософії досвіду. *Наукові записки НаУКМА* / Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія». Т. 141 : *Філософія та релігієзнавство*. Київ : НаУКМА, 2013. С. 32–38.
5. Овчарук О. Творча особистість як суб'єкт культури в парадигмальних вимірах осмислення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. 2021. № 2. С. 23–30.

6. Редя В. Я. Всесвіт музикознавства: реалії та сучасні виклики. *Культурологічні виміри актуальних проблем мистецтва* : колект. монографія / під ред. Т. І. Андрущенко. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2022. С. 127–140.

7. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості : монографія. Львів : Споллом, 2008. 320 с.

8. Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції. Одеса : Гельветика, 2020. 236 с.

9. Стратегії формування творчої особистості: методи, прийоми, форми : колект. монографія / авт. кол.: В. Г. Кремень, В. В. Ільїн, Є. Р. Борінштейн, М. С. Гальченко, М. В. Ліпін, Д. В. Погрібна, Н. В. Савчук, О. А. Федорчук. Київ : Інститут обдарованої дитини НАПН України, 2020. 320 с.

REFERENCES

1. Komenda, O. (2020). Universalna tvorcha osobystist v ukrainskii muzychnii kulturi [Universal Creative Personality in Ukrainian Musical Culture]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Doctor of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv. 519 p. [in Ukrainian].

2. Komenda, O. (2017). Teorii osobystosti kriz pryzmu zavdan typolohii tvorchoho universalizmu [Theories of personality through the prism of the tasks of the typology of creative universalism]. In: *European Humanities and Cultural Studies : State and Society*. Europejskie Studia Humanistyczne : Państwo i Społeczeństwo. № 4 (I), pp. 194–208 [in Ukrainian].

3. Menzhulin, V. (2011). Istoryko-filosofska biohrafistyka: providni tendentsii ta vikhy stanovlennia [Historical-philosophical biography: leading trends and milestones of development]. In: *Naukovi zapysky NaUKMA [Scientific notes of NaUKMA] / Nats. un-t «Kyievo-Mohylian. akademia»*. T. 115 : *Filosofiia ta relihiieznastvo [Philosophy and religious studies]*. Kyiv, pp. 18–25 [in Ukrainian].

4. Menzhulin, V. (2013) Istoriohrafiiia filosofii u konteksti filosofii dosvidu [Historiography of philosophy in the context of the philosophy of experience]. In: *Naukovi zapysky NaUKMA [Scientific notes of NaUKMA] / Nats. un-t «Kyievo-Mohylian. akad.»*. T. 141 : *Filosofiia ta relihiieznastvo [Philosophy and religious studies]*. Kyiv, pp. 32–38 [in Ukrainian].

5. Ovcharuk, O. (2021). Tvorcha osobystist yak subiekt kultury v paradyhmalnykh vymirakh osmyslennia [Creative personality as a subject of culture in paradigmatic dimensions of understanding]. In: *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv [Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts] : nauk. zhurn. No. 2*, pp. 23–30 [in Ukrainian].

6. Redya, V. (2022). Vsesvit muzykoznavstva: realii ta suchasni vyklyky [The universe of musicology: realities and modern challenges]. In: *Kulturolohichni vymiry aktualnykh problem mystetstva [Cultural dimensions of current art problems] : kolekt. monohrafiia / pid red. T. I. Andrushchenko*. Kyiv, Vyd-vo NPU imeni M. P. Drahomanova, 2022. S. 127–140. [in Ukrainian].

7. Savytska, N. (2008). V. Khronos kompozytorskoi zhyttietvorchosti [Chronos of the composer's creativity] : monohrafiia. Lviv, Spolom, 320 p. [in Ukrainian].

8. Samoilenko, O. (2020). Psykholohiia mystetstva: suchasni muzykoznavchi proektsii [Psychology of art: modern musicological projections]. Odessa, Helvetyka. 236 p. [in Ukrainian].

9. Stratehii formuvannia tvorchoi osobystosti: metody, pryiony, formy [Strategies for the formation of a creative personality: methods, techniques, forms]. (2020). Kolekt. monohrafiia / avt. kol.: V. H. Kremen, V. V. Ilin, Ye. R. Borinshtein, M. S. Halchenko, M. V. Lipin, D. V. Pohribna,

N. V. Savchuk, O. A. Fedorchuk. Kyiv, Instytut obdarovanoi dytyny NAPN Ukrainy, 320 p. [in Ukrainian].

VIRA ARTEMIEVA

Artemieva, Vira — Doctor of Philosophy in Art Criticism, Associate Professor at the Department of the World Music History at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7576-3609>

varmuz@ukr.net

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327876

MARYNA ROMANIVNA CHERKASHINA-GUBARENKO: UNIVERSALISM OF CREATIVE PERSONALITY

The relevance of the study. The diverse professional activity of Maryna Cherkashina-Gubarenko is analyzed for the first time in Ukrainian musicology in terms of the relationship between the personal factors of the musicologist's activity and modern concepts of the phenomenon of activity universalism. **The main objective of the study** to reveal the specifics of the phenomenon of universalism of the creative personality of Maryna Cherkashina-Gubarenko. **The methodology includes** historiographical, biographical, phenomenological, and culturological methods that create conceptual guidelines for understanding the essence of the phenomenon of the universal creative personality of Maryna Cherkashina-Gubarenko.

Results and conclusions. The phenomenon of a universal creative personality in its general sense has attracted public attention since Antiquity to the present day. The considered types of activities of a universal creative personality are the main lines of embodiment of the diverse interests of M. Cherkashina-Gubarenko. Many years of her multi-vector activity in the field of Ukrainian musicology gives grounds to consider her as a "universal creative personality", which is characterized by a combination of at least three types of activities. Considering the importance of the creative component in the structure of the personality, we note that the manifestation of M. Cherkashina-Gubarenko in her work was partially realized in the field of librettology - she was the author of several libretti to operas and wrote poems. In the professional sphere of M. Cherkashina-Gubarenko, three leading types of activity can be distinguished: musicology, music-social activity and music pedagogy. The musicologist had a long and powerful period of scientific and creative life, which amounted to about 60 years. The results of her musicological activity are presented in the form of several individual monographs, a textbook and collections of articles. In addition, M. Cherkashina-Gubarenko is the author of about 100 articles. The artist's interests covered a wide range of topics: from the trends in the development of Western European opera theater from the Baroque to the present day, the phenomenon of "director's opera" in the musical theater of the 20th–21st centuries to the traditions and features of modern Ukrainian musical culture. The most representative project of musical and public activity was the founding of the Kyiv Wagner Society by M. Cherkashina-Gubarenko in 1996. The results of the musicologist's activity as a talented teacher are more than 50 graduates, 34 candidates and 8 doctors of art history. Numerous researchers continue to work in the field of Ukrainian musicology, supporting the traditions of the scientific school of M. Cherkashina-Gubarenko.

Keywords: universal creative personality, scientific activity of Maryna Cherkashina-Gubarenko, musical and theatrical art, history of music, life and creativity.

МУЗИЧНИЙ ТЕАТР У МІНЛИВОМУ ЧАСОПРОСТОРІ

УДК 78.072.083.1+78.071]:782:792.5(477)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327877

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

© Драч І. С., 2025

МАРИНА ЧЕРКАШИНА — ЛІБРЕТИСТ: «МУЗИЧНИЙ ТЕАТР У СЛОВІ»

В історії української культури творча постать М. Черкашиної-Губаренко (1938–2024) — історика музичного мистецтва, лідера українських оперних студій, музичного і театраль-ного критика, журналіста, викладача, популяризатора сучасного мистецтва та невтомного просвітника — посіла значне місце. Її спадщина включає також декілька поетичних збірок і десять оперних лібрето, вісім з яких отримали композиторське втілення, а шість були поста-влені на сцені. Як літературні джерела, М. Черкашина використовувала твори В. Шекспіра, св. Франциска, М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, П. Меріме, Ж. Верна. М. Куліша, О. Корнійчука, В. Бикова. Праця над лібрето не мала другорядного значення се-ред її життєвих пріоритетів, оскільки була екзистенційно вмотивована і виступала як інтег-ративний акт сублімації всієї сукупності життєвого, наукового та мистецького досвіду. Осмислення цього унікального досвіду і визначає *актуальність* пропонованого дослідження.

Мета статті — охарактеризувати лібретну творчість Марини Черкашиної-Губаренко як корпус текстів в аспекті оперної традиції, виявити на конкретних прикладах специфіку її роботи над оперним лібрето як проєктним і метареферентним утворенням.

Лібретна спадщина М. Черкашиної вперше стала об'єктом наукового дослідження, що дозволило не лише доповнити уявлення про історію української опери останніх десятиліть ХХ століття, але й апробувати сучасні підходи до вивчення оперного лібрето як самостійно-го літературного жанру. На прикладі двох текстів (співогри «Сім слів Малахія» та опери «Ді-ти капітана Гранта») охарактеризовано особливості конструювання оперної композиції як мережі металітературних, метатеатральних та метамузичних зв'язків у проєктних вимірах . Встановлена історична наступність у виборі та комбінуванні оперних топосів, що апелює до Дж. Россіні-комедіографа.

Ключові слова: музичний театр, українська опера, творчість Віталія Губаренка, ліб-рето Марини Черкашиної, оперне лібрето як проєкт.

Вступ. Професія «лібретист», попри свій доволі солідний вік, так і не набула донині достатньої автономії, щоб забезпечувати своїх представників можливостями до існування¹. Ця необхідна для оперного мистецтва сфера діяльності, що потребує літературної обдарованості, інтелектуальних зусиль, широкого кола специфічних знань та навичок, завжди була або додатковим джерелом заробітку, або улюбленим дозвіллям. Наприклад, Апосто́ло Дзено (Apostolo Zeno), якому словесний текст опери завдячує своєю зв'язністю, був головним редактором італійського літературного журналу і у Відні працював придворним істориком. Великий П'єтро Метастазіо (Pietro Antonio Metastasio) служив придворним поетом. Лібретист В. А. Моцарта Лоренцо да Понте (Lorenzo Da Ponte) був абатом. Джованні Ферретті (Giovanni Domenico Ferretti) — автор понад 80 лібрето, в тому числі до опер Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, викладав у Римському коледжі і мав скромний офіс на тютюновій фабриці. Чезаре Стербіні (Cesare Sterbini), — автор лібрето россінієвського «Севільського цирульника» — працював клерком у папській адміністрації — спочатку як писар (складав проекти указів), потім як секретар митних і акцизних зборів. Сальваторе Каммарано (Salvatore Cammarano) — уславлений «лібретист Доніцетті» (і не тільки) заробляв на життя як неаполітанський юрист. Антоніо Гісланзоні (Antonio Ghislanzoni) — автор лібрето «Аїди» Дж. Верді — спочатку був співаком, потім музичним критиком, писав також романи.

Що вже говорити про діячів української музичної сцени? Постійний учасник оперних проєктів Миколи Лисенка Михайло Старицький займався театральною антрепризою. Наступні сто років до лібретної справи в Україні залучалися переважно письменники, поети, адже композитору зазвичай потрібен був віршований текст. Інколи функцію лібретиста брав на себе «завліт» театру — театрознавець (як у Харкові Олександр Чепалов) або музикознавець (кияни Едуард Яворський, Галина Конькова), зрідка режисер. Фахівців лібретної справи серед них майже не було², оскільки, як правило, складання лібрето сприймалося як поодинокий, не завжди приємний казус, до котрого не хотілося знову повертатися: пошани мало, а клопоту не оберешся.

Як слушно зазначав Річард Макнут (Richard Macnutt), оперні лібрето — такі «ефемерні об'єкти, що швидко стають зайвими» [Macnutt, 2001]. До ХХ століття вони виходили друком, щоб надати слухачам текст і перелік персонажів, а потім їх функцію перебрала на себе програмка із синопсисом та списком дійових осіб і виконавців. Своє життя лібрето продовжувало у композиторській партитурі/клавирі, а також використовувалось у постановчій практиці режисерами, художниками. Проте зміна поглядів на оперу як перформативну практику змусила переглянути і ставлення до лібрето як тексту. Адже слово не розчиняється у музичному потоці, музика не «знімає» його присутність у композиторському продукті. Лібрето продовжує формувати режисерські наративи, сценографію та виконавські рішення навіть тоді, коли постановники оперної вистави «йдуть геть» від того, що там написано.

¹ Перші оперні лібрето датовані кінцем ХVI століття, називалися *favole*, *favole pastorali*, *drammi* тощо і були написані Луїджі Гвідіччоні-Луккезіні у 1590 році на музику Еміліо де Кавальєрі («Сатир», «Відчай Філено») та Оттавіо Рінуччіні для Якопо Пері («Дафна», 1594; «Еврідіка», 1600). У цих ранніх прикладах відсутні діалоги та декорації (з'явилися у Першій римській школі на чолі з Дж. Роспілйозі, пізніше відомого як папа Климент IX) [Libretto d'opera].

² Про це, зокрема, йдеться у статті М. Черкашиної-Губаренко [Черкашина-Губаренко, 2015, с. 402–416].

Італійський дослідник Стефано Кастельвеккі (Stefano Castelvetti) наполягав на принциповому розрізненні у науковому дослідженні тексту лібрето і вербального тексту в партитурі: «Є і мають бути два словесні тексти: текст у партитурі та текст лібрето. Ці тексти мають і мусять зберігати певний ступінь взаємної, відносної автономії. Звести це розмаїття до єдності, суворо говорячи, технічно неможливо: два тексти різні за визначенням, у них різна поведінка» [Castelvetti, 1994, p. 15].

Відносна автономність існування лібретного тексту, особливості його створення, крім того, принципово вирізняють цей вид творчості серед інших літературних жанрів. Лібретист «завжди на півшляху до своєї лірики, — пояснює цю відмінність сучасний дослідник текстів росіївських опер Фабіо Россі (Fabio Rossi). — ... І не лише через більш або менш тісну співпрацю з композитором, але й тому, що крім власної творчості, він має підкорятися театральним зручностям і гіперкодифікації жанру лібрето» [Rossi, 2005, p. 340].

Те, що Марина Черкашина-Губаренко була добре обізнана з усіма умовностями театру і музики, не викликає сумнівів. Її включеність з дитинства у професійний контекст сценічного мистецтва, життя поруч із композитором Віталієм Губаренком, «чоловіком і творчим наставником, автором тринадцяти оперних партитур, більшість з яких мали активне сценічне життя не тільки в Україні» [Черкашина-Губаренко, 2015, с. 9], обумовили і значну по сучасним міркам кількість створених лібрето (10), і забезпечили їм музичне й сценічне втілення. Активність М. Черкашиної як оперної лібретистки припала на два останні десятиліття ХХ століття, коли вона працювала у співавторстві з В. Губаренком — для нього були створені сім лібрето (за виключенням одного, усі побачили світло рампи). Ще одне лібрето зацікавило Олександра Яковчука, а два тексти залишилися без музичного втілення.

Зрозуміло, що праця лібретиста далеко не обмежувала творчої діяльності М. Черкашиної. Своє місце в історії оперного театру другої половини ХХ — початку ХХІ століття вона посіла, перш за все, як науковець. У процесі здійснення історичних досліджень опера осмислювалася й крізь призму композиторської творчості, і як феномен сценічного буття у всій складності та різноманітності. Закони побудови лібретних текстів М. Черкашина засвоювала, безпосередньо вивчаючи оперні твори минулого та сучасності. У фокусі її аналітичної уваги знаходилася творчість Р. Вагнера і Дж. Верді, А. Берга і К. Монтеверді, Б. Лятошинського і В. Губаренка, Р. Штрауса і К. Сааріахо. Але ключовою постаттю історії опери для дослідниці завжди був Дж. Россіні. Саме його музичний театр і став тим еталоном, якому покликані були відповідати на новому історичному етапі її власні лібрето.

Сказати, що праця над лібрето мала другорядне значення для М. Черкашиної-Губаренко, зрозуміло, не можна, оскільки та колосальна робота, якої потребувало створення лібретного тексту, була екзистенційно вмотивована і виступала як інтегративний акт сублімації усієї сукупності життєвого, наукового та мистецького досвіду. Будучи у діалозі зі спеціалістами практично усіх напрямів українського мистецтва, маючи глибокі пізнання у галузі теорії та історії європейської культури, літератури, естетики, психології, філософської думки, — всього сучасного гуманітарного знання, — Марина Черкашина-Губаренко перетворила свою епізодичну роботу над оперними лібрето на експериментальний майданчик, де випробувалися оперні сюжети та жанри, народжувалися самобутні оперні характери й шліфувалися драматургічні прийоми. Осмислення такого унікального досвіду і визначає *актуальність* цього дослідження.

Аналіз публікацій. Творча постать Марини Черкашиної-Губаренко (1938–2024) як провідного науковця, викладача, історика музичного мистецтва, лідера українських оперних студій, авторитетного експерта, яскравого музичного і театрального критика, відомого журналіста, талановитої поетеси, широко знаної популяризаторки української музики та невтомної просвітниці протягом багатьох десятиліть знаходилася в епіцентрі публічної уваги. Її внесок у розбудову вітчизняної гуманітаристики, мистецької науки та освіти репрезентується у численних публікаціях, кількість яких сягає понад чотири сотні і створює широке джерельне поле для вивчення історико-культурних процесів та явищ українського і зарубіжного мистецтва минулого та сучасності¹. Відповідна до регламенту наукових публікацій практика рецензування більшості текстів частково зафіксувала специфіку її мислення, коло інтересів, особливості використаного методологічного апарату, концептуальні пріоритети тощо. Театрознавиця Ганна Веселовська у преамбулі до монографії «Оперний театр у мінливому часопросторі» охарактеризувала М. Черкашину-Губаренко як унікальну людину, якій вдавалося «дозволити собі таку розкіш, як кардинальна зміна сфери знань — із фізики у лірики, і навпаки» [Веселовська, 2015, с. 7]. Дійсно, властива Марині Романівні здатність залучати великий життєвий досвід, натхненні поетичні образи у серйозну науково-дослідну працю забарвлювала будь-які її авторські тексти особливою, добре впізнаваною авторською інтонацією, яку влучно атрибутувала Олена Д'ячкова. Свою доповідь на Третіх Черкашинських читаннях у Харкові (2023) вона назвала «*Театр у слові*», узагальнивши у такий спосіб стилістичні особливості музично-критичних публікацій Марини Черкашиної — «людини-легенди», «життя якої від народження пов'язане з театром» [Dyachkova, 2024, р. 42].

Музикознавиця вперше сформулювала нібито очевидну для всіх істину: «Театр у текстах Марини Романівни став великою лінзою для дослідження музики, життя, людських стосунків, історії та долі» [Dyachkova, 2024, р. 44]. Спільною рисою усіх її текстів є «разюча прозорість думки у викладенні матеріалу», при цьому зазвичай сама «думка формується через дієслово», «характеристики персонажів подаються через прояв емоцій, поведінки людей, мотивації їх вчинків», закони театральної режисури диктують «надзавдання»/прагматику тексту, визначаючи сили дії і контрдії у сюжеті, окреслюючи поле можливостей, міркуючи над вибором та його мотивацією, будуючи вислів як «мізансцену» [там само]. Перефразовуючи вислів О. Д'ячкової, ідею пропонованої наукової розвідки можна сформулювати як «музичний театр у слові лібрето», що й визначило *предмет дослідження* — специфіка роботи лібретиста у сучасному українському театрі.

Мета статті — охарактеризувати лібретну творчість Марини Черкашиної-Губаренко в аспекті оперної традиції, на прикладі конкретних текстів виявити жанрову специфіку оперного лібрето як проєктного і метареферентного утворення.

Наукова новизна. Вперше введена у науковий обіг лібретна спадщина Марини Черкашиної як корпус текстів, що у певному ракурсі узагальнюють та репрезентують творчу експлікацію здобутих у науковому пошуку уявлень щодо оперного універсуму в аспекті функціонування лібретної конструкції як проєктної структури у процесі музично-сценічної практики. На прикладі двох текстів (співогри «Сім слів Малахія» та опери на дві дії «Діти капітана Гранта») охарактеризовані особливості конструювання оперної композиції на різних рівнях потенційності та на перетині мета-

¹ Список публікацій М. Черкашиної-Губаренко див.: [Черкашина-Губаренко, 2015, с. 450–461].

літературності, метатеатральності та метамузичності. Встановлена історична наступність у виборі та комбінуванні оперних топосів, що апелює до Дж. Россіні-комедіографа.

Методологічне підґрунтя дослідження складають наступні методи: *біографічний* (для з'ясування обставин життя та творчості Марини Черкашиної-Губаренко), *компаративний* (для виявлення спадкоємності лібретних текстів по відношенню до попередніх зразків жанру), а також комплекс аналітичних підходів, в тому числі *структурно-функціональний*, *жанрово-стильовий*, *наратологічний*, *лексичний* та *драматургічний* (для характеристики обраних зразків лібретної творчості).

Результати дослідження.

Більшість створених М. Черкашиною-Губаренко науково-«практичних» текстів опублікована. Серед них — музична та театральна критика і журналістика, навчальні програми, методичні рекомендації до навчальних курсів. Також, починаючи з 2000-х років, регулярно виходили друком збірки її віршів. Протягом останніх років Марина Романівна готувала з харківським видавництвом «Акта» публікацію своїх оперних лібрето, але на жаль, через повномасштабне вторгнення росії в Україну цей проєкт так і залишився не здійсненим. Були підготовлені оцифровані копії десяти машинописів лібретних текстів, що зберігаються нині в особистому архіві авторки статті. Саме вони слугували *матеріалом* для написання цієї статті. Більшість з текстів побачила світло рампи у музичному втіленні Віталія Губаренка, і саме за його творчою працею сьогодні можна частково датувати роботу лібретистки.

Перше лібрето Марина Черкашина-Губаренко написала у 1980 році, у співавторстві з режисером Левом Михайловим. Саме йому належала ідея створення опери-балету на сюжет гоголівської повісті «Вій». До співпраці був запрошений харківський композитор Віталій Губаренко, чия моноопера «Ніжність» («Листи кохання») режисер з успіхом поставив за два роки до того на сцені Московського музичного театру імені К. С. Станіславського та В. І. Немировича-Данченка у виконанні Галини Писаренко. На жаль, раптова смерть Л. Михайлова залишила задум на стадії сценарної розробки, тож Марина Черкашина, яка безпосередньо брала участь в обговоренні режисером і композитором майбутнього твору, взялася за його літературне оформлення.

Ця робота стала практичною апробацією тих наукових ідей та спостережень, які увійшли до її докторської дисертації¹. Важливим імпульсом для освоєння професіональних навичок лібретиста стало знайомство з дослідженням американського музичного критика Патріка Сміта (Patrick J. Smith) «Десята муза» [Smith, 1970], що кардинально змінило ставлення до оперного лібрето. Раніше прийнято було розглядати лібрето як суто службовий текст, що сам по собі у кращому випадку міг стати об'єктом колекціонування. Протягом першої половини ХХ століття на хвилі історизуючих виконавських практик склалися доволі значні зібрання лібрето, насамперед, італійських², які утворювали джерелознавчий ресурс для широкого кола гуманітарних досліджень. Вони потребували опису, систематизації, і головне, визначення адекватних критеріїв оцінювання конкретних зразків. Непевність онтологічного статусу — та горезвісна «неповноцінність» лібрето як завершеного мистецького витвору

¹ У цей період М. Черкашина-Губаренко завершувала роботу над докторською дисертацією, матеріали якої увійшли до монографії «Історична опера доби романтизму» [Черкашина, 1986].

² Див.: Sonneck O. Catalogue of opera librettos printed before 1800. Washington, V. 1–2; Sonneck O. Catalogue of 19th century librettos. Washington, 1914; V. Di Donato. *La biblioteca musicale Rolandi, Rassegna dorica*, 20 luglio 1933. 224 s. *The New Grove dictionary of opera*. London, 1992 (4 Volumes).

певною мірою ставила у глухий кут науковців. Тому театрознавство, літературознавство, як і музикологію, фактично мали цікавили і лібрето як такі, і самі лібретисти як їхні автори. Вершинним досягненням вважалася «вагнерівська модель» створення опери, коли композитор сам складав текст оперного лібрето. Така абсолютизація композиторської постаті в оперному процесі знецінювала внесок лібретиста в оперну історію. Дослідження П. Сміта вперше репрезентувало автора лібрето як дієвого учасника творчих пошуків і започаткувало лібретологію як окрему галузь музикознавства¹.

Пробним каменем у діяльності Марини Черкашиної як лібретиста стала робота над лібрето «Вія». Успіх твору надихнув, і з того часу вона взяла на себе функцію постійного співавтора В. Губаренка у всіх його наступних оперних проєктах.

Крім сюжету та фрагментів гоголівської прози, до першого лібрето М. Черкашина залучила майстерно стилізовані під український фольклор та шкільну драму тексти, насичуючи російськомовне лібрето лексикою українського живомовного і письмального походження, сповненого колоритного ярмаркового просторіччя й архаїчних церковнослов'янських зворотів.

Вдалий досвід мовної гри був використаний авторкою і в наступному лібрето комічної опери «Сват мимоволі» (1982). Літературним джерелом тут постали російськомовні тексти Г. Квітки-Основ'яненка (зокрема його трилогії про Шельменка), у які були філігранно інкрустовані «мовні маркери» слобожанського середовища: тонко стилізовані фольклорні українські тексти і ламана французька лексика, в тому числі цитати з французьких арієт. Жива мовна стихія комічних персонажів органічно співіснувала із «книжковим» мовленням закоханих. Якщо попереднє лібрето характеризувала жанрова гібридність, що охоплювала й «низьку» жанрово-побутову сферу, і фантазмагорію нічного ладу Уявного, і часом сягала вершин справжньої трегедійної патетики (козацький реквієм «Да заболіло бурлацьке тіло біле»), то цього разу лібретний текст орієнтував композитора виключно на жанрово-композиційну модель *opéra-comique*. Це підносило на оперний рівень побутовий «соціально-викривальний» сюжет, створюючи у сольних та ансамблевих сценах властивий музичному театру ліричний вимір.

У жанровому просторі «ліричних сцен» було вибудоване наступне лібрето М. Черкашиної «Альпійська балада» (1984) за повістю Василя Бикова. Полілінгвальність тексту передбачалася тут сюжетно — втеча з полону зв'язала однією долею пораненого солдата Івана та італійську дівчину Джулію, яка «трошки навчилася» російської у концтаборі. Туди вона потрапила як учасниця італійських сил опору фашизму (у тексті згадується її батько-фашист та наречений Маріо, за яким вона пішла у

¹ В італійській електронній енциклопедії Треккані (<https://www.treccani.it/vocabolario/libretto>) лібрето визначається серед іншого як «драматична композиція, здебільшого у віршах, написана спеціально (часто шляхом скорочення іншого літературного твору або взяття з нього матеріалу) для надання тексту композитору музичного твору». Фіксуються також зневажливі конотації у використанні цього терміну («маленька книжечка» — «поганий буклет») та іронічне ставлення до змісту оперних лібрето письменника XIX століття Нікколо Томмазо — «якби не боялися порушити риму, оперні лібрето й епоси рідше б порушували розум». Там само встановлюється статус лібретології як науки: «Галузь музикознавства, що займається історичним, критичним і філологічним дослідженням оперних лібрето, які розглядаються в цілому як літературне явище зі своїми особливими характеристиками, так і аналізуються окремо в їхньому зародженні та композиції, з огляду на фази написання, варіанти, зв'язки з літературними джерелами, з яких вони взяті або навіяні, форми співпраці з музикантом тощо» (<https://www.treccani.it/vocabolario/librettologia/>).

партизанський загін). Крім італійських слів, що рясно збагачують її ламану російську, Джулія інколи згадує латину, коли бачить трави звільнених від снігу альпійських лук («у Ромі вивчала»). Ворожа мова (*фатер, капут*) також потрапляє у речитативні репліки персонажів, які рятуються від погоні. Але в сольних епізодах мовний бар'єр між героями знімається, мова Джулії, сповнена захоплення від споглядання краси альпійських ландшафтів та просвітлених почуттів вдячності й кохання, позбавляється іноземного акценту. Так суто лексичними засобами лібретистка репрезентує шлях героїв до порозуміння.

Перше україномовне лібрето М. Черкашиної «Кому посміхалися зорі» (1987) було створене на основі п'єси О. Корнійчука «В степах України». На відміну від попередніх лібретних спроб, авторці вдалося принципово переосмислити першоджерело, осучаснити як лексику українського села, так і ракурс його висвітлення. У лібрето дотепно пародіюється газетна риторика часів «перебудови». Замість вставного номеру з фрагментом постановки на сцені сільського клубу «найсумнішої повісті у світі» в лібрето включається як аналогічний прийом («театр у театрі») фрагмент із опери «Сват мимоволі», що знімає позачасовий вимір у репрезентації побутового сюжету. Окреслюючи актуальну тему «батьків і дітей», лібретистка не залишає сумніву в тому, «кому ж посміхалися зорі» на шляху до майбутнього. Віталію Губаренку вдалося створити до цього лібрето чудову музику, сповнену гумору, пародійних «роздинок» та гострої іронії, але ця робота так і не побачила світла рампи. Легкість і розважальність явно були не на часі.

Урок невдалої актуалізації «добре зробленої п'єси» назавжди відвернув В. Губаренка від жанру комічної опери, та й загалом 1990-ті роки мало налаштовували на легковажний тон. Крім кардинальної зміни емоційної палітри сюжетів, композитор обирає інший масштаб оперних узагальнень. Його нове творче налаштування відбилося у лібрето до опери-ораторії «Згадайте, братія моя...» (1991). М. Черкашина обирає й опрацьовує поетичні та прозові тексти Т. Шевченка, виходячи з фабульної матриці поеми «Гайдамаки», насичуючи дію подвійною рефлексією Поета-митця і Кобзаря-історичного свідка. Апелюючи до знакової курбасівської вистави «Гайдамаки» (1920) з використанням колективного персонажа «Десять слів поета» (жіночий хор, що виступав від імені автора-оповідача), лібретистка композиційно організує драматургічний перебіг опери за структурою античної трагедії. Сцени сюжетної дії становили «епізодії» (їх у губаренківській версії чотири), хоровий коментар та філософські роздуми утворювали «стасими». Початковий Пролог із фрагментів біблійних текстів та прозових роздумів поета вводить у історичний контекст, який сценічно репрезентує образ Козаря. Постать поета асоціюється з образом Євангеліста у Пасіонах. У тексті лібрето відчутне намагання зняти прямі історичні паралелі та фольклорні асоціації, щоб домогтися «враження граничної узагальненості розповіді» [Черкашина, 2002, с. 68]. Серед лібретних праць «Згадайте, братія моя...» постає як кульмінаційний твір найбільш складного підходу автора словесного тексту до музичної драматургії, яка має відчутний романтичний родовід, але при цьому зберігає величність античного театру.

Напочатку кризових 1990-х увагу М. Черкашиної-лібретистки привернув «харківський текст» українського розстріляного Відродження, і вона зазирнула у задзеркалля абсурду часів «комункульту» і «реформаторів людини». Як результат виникла епатажна «співोगра у двох діях з прологом та епілогом за мотивами творів Миколи Куліша із використанням віршів М. Рильського, М. Хвильового, В. Еллана, В. Чумака, інших поезій 20-х років». У лібрето сонне марення пацієнта Сабурової да-

чі у Харкові, якому вважається вивернута на «новий» революційний лад церковна служба, що веде на «Олімп пролетарської мудрості і сили», отримало назву «Сім слів Малахія». Серед персонажів — «товариш Іуда, який переступив межу міщанської моралі», функціонери із зашифрованих аббревіатурами установ, прочанка, що шукає шлях до Іерусалима, мешканці божевільні, натовп на майдані у Харкові... Заповіт Шевченка тут співають у супроводі молитовних покликань, окремі номери мають відверто провокативні назви: Фуга одностайного обурення, Пісня-плакат, Ода найвищій установі, Експрес-дует. Всього цього не знайдеш у п'єсі М. Куліша «Народний Малахій», яка після постановки 1928 року на сцені харківського «Березоля» була на довгий час вилучена з театральної практики, як і постать її репресованого, підданого забуттю автора. Активне втручання лібретистки у літературний текст драматурга як на рівні сюжетному, композиційному, так і лексичному, насичення художнього простору безліччю цитат з творчості поетів 1920-х, оперування тогочасними газетними гаслами, кафе-шантанний присмак віршування із залученням жанрових номерів (фокстрот, чарльстон), контроверсійне використання лексики і форм богослужіння із збереженням центральної для п'єси музичної алюзії на піснеспів С. Дятлярєва «Милість миру» — все це явно підпорядковувалося постмодерним настановам створення багатопланового «метатексту».

Витоки поняття «метатекстуальності», як стверджує літературознавиця Олександра Вісич, можна шукати «в захопленні науковців середини ХХ століття обґрунтуванням метамови, а основою його актуальності сьогодні є загальне трактування процесів у сучасній культурі як «метареферентного повороту», зумовленого багаторівневою мережею взаємних покликань та саморефлексій розмаїтих культурно-комунікативних форм: від медіа до мистецтв, наскрізністю кодів і тенденцією їх внутрішньотекстової детермінації» [Вісич, 2019, с. 27].

М. Черкашина-Губаренко розробляла у музикознавчому дискурсі наукові ідеї «метатекстуальності», зокрема, одна з її статей мала назву «Історична опера як метажанр» [Черкашина, 2002, с. 70-78]. Також вона застосовувала у своїх лібретних текстах характерні прийоми «метатеатру»¹. Наприклад, прийом «театр у театрі» (інтермедія «Комедія про Адама і Єву, согрівивших біля райського дерева» в лібрето «Вія», репетиція опери «Сват мимоволі» самодіяльним театром у сільському клубі — у 4-й сцені опери «Кому посміхалися зорі»).

Важливою ознакою «метатеатральності» є наявність серед дійових осіб персонажа, який виконує функцію «внутрішнього драматурга» і режисує хід дії — так, як це робить Шельменко або Катерина (в лібрето «Кому посміхалися зорі» виконує функції режисера самодіяльної вистави), або патер Лоренцо, який зазнав фіаско як організатор втечі закоханих (у «Монологів Джульєтти»). Підготовкою вистави «Вертеп» починається і «Різдвяна містерія» — останнє лібрето М. Черкашиної. Але найбільш концентроване використання засобів метареферентності у лібрето вперше досягається авторкою саме у «співогрі» про Малахія. Головний герой, попри всю «донкіхотську» карикатурність, справжній «метатеатральний» персонаж, «здатний впливати на інших персонажів та їхню поведінку або керувати ними як акторами» [Вісич, 2019, с. 36]. Він, як і Шельменко, грає «роль у ролі», виступаючи батьком, листоношею Малахієм Стаканчиком, пацієнтом божевільні й водночас поводить як

¹ Термін належить американському драматургу і театральному критику Ліонелю Абелю, який уперше використав його у праці «Метатеатр: новий погляд на драматичну форму» [Abel, 1963].

наділений повноваженнями «народний Малахій нарком, скорочено — Нармахнар». Заради своєї уявної місії він тікає з дому, як Лев Толстой.

Малахій — дійова особа нового типу, автореферентний персонаж, який сприймає власні дії як рольову гру. Він дистанціюється від інших персонажів і свідомо провокує сюжетні ускладнення. Крім того, у лібрето сценічна дія «співогри» переповнена різноманітними ритуалами, відтворення яких є прямою відсилкою («метареферентністю») до театральних форм життя. Це й урочисті збори партактиву в церкві, перебудованій на клуб, і «хресна хода» дівчат в українському вбранні навколо портрета Миколи Лисенка («Люди у натовпі починають хреститися і класти поклон»), і «урочистий парад загонів юнаків — червонців, робітників, селян-незаможників». У пародійному ключі виписаний у лібрето ритуал ініціації головного героя («З ласки великої матері нашої революції помазується народним наркомом колишній раб божий Малахій Стаканчик, апостол голубих мрій соціалізму, негайну реформу людини проповідавший!»). Використання відкритих прийомів театральної репрезентації співіснує в лібрето з «металітературністю», що насичує текст цитаціями та алюзіями на інші літературні джерела, починаючи від Святого писання й завершуючи крилатими рядками «батька Тараса» та його наступників, поетів-модерністів 1920-х. Також у лібрето М. Черкашиної вибудовувалася мережа метамузичних зв'язків, які широко використовував і автор першоджерела М. Куліш¹. Наскрізним у п'єсі постає згадка про духовний піснеспів С. Дегтярьова «Милість мира», що зберігається і у лібрето. Водночас створюються метареферентні покликання на різні форми музикування — приміром, спів «на клиросі», низка крилатих рядків з репертуару Дому побачень («обнімі востаннє...»), нарешті, винесення на титульну сторінку назви, що перефразує заголовок ораторії Й. Гайдна «Сім останніх слів нашого Спасителя на Хресті» (1796) і відсилає до авангардного опусу С. Губайдуліної — однойменної партити для віолончелі, струнного оркестру і баяна, а також активує метамузичне прочитання лібретистом абсурдистської «трагікомедії» М. Куліша. Сміливе експериментальне лібрето «Сім слів Малахія» М. Черкашиної наважився використати Олександр Яковчук, але свідомо про сценічне втілення його опери («народної феєрії»), поки що знайти не вдалося.

Подальші лібретні «пропозиції» М. Черкашина вже узгоджувала із В. Губаренком, певним чином асоціюючи вибір сюжетів з його попереднім оперним досвідом. Моноопера «Самотність» (1993) і «ліричні сцени» «Монологи Джульєтти» (1998) явно усвідомлювалися як «репліки» до «Листів кохання». На перший погляд, М. Черкашина створила дзеркальну «чоловічу версію» «Листів кохання» та «епілог» до історій про втрачене кохання, що складався із фрагментів шекспірівської драми. Усі три сюжети єдналися тематично і маніфестували ідею кохання, сильнішого за смерть, кохання, що продовжується за межами життя. Саме про це йшлося і в «Альпійській баладі» — в останній ремарці перед роз'язкою: «...хоч надія руйнувалася, але високий світ кохання осяював останні хвилини життя, дозволяючи героям зосередити не в собі, а на іншому весь сенс існування, і таким чином здійснити перемогу над силами руйнації та смерті».

Загалом усі лібретні тексти М. Черкашиної, при всій своїй строкатості, позначені спільною творчою настановою. Авторка розуміє діяльність лібретиста як проектну практику, де формується поле можливостей для музики і театру. У своїх лібрето вона знаходить слова, що породжують сценічне мистецтво, потенційно передбачаючи нові канали інформації — аудіальні та візуальні. І це не просто «екфразис» — вер-

¹ Пригадаємо, наприклад, п'єсу М. Куліша про нещасливе кохання «Патетична соната» (1929).

бальний опис тих чи інших візуальних або аудіальних ефектів. Її лібрето містить мінімум ремарок, характеризується спритною та плавною версифікацією, простими та енергійними діалогами. Пошук у мовленні локального колориту завжди приводить до влучних персонажних характеристик. Вербальний текст завжди придатний до конвертації в інші мовні системи з музичними та візуальними кодами. Осмислення лібрето як проекту, за С. Кримським, «місця конструювання майбутнього», топосу, де відбувається закладення у саме існування майбутнього твору самостійних ідей, потребує актуалізації тих чи інших ракурсів потенційного (або віртуального).

Сучасна наука і мистецтво багато в чому базується на проектності. На відміну від опусів, проект — це сузір'я можливостей. Лібрето як літературний жанр виконує проектні функції. Це не план, не програма, не креслення, а особливий «конструкт», налаштований на випробування нового. На відміну від опусу, проект не є результатом вибору тих чи інших можливостей. Проект приводить у відповідність структуру та функції майбутнього вибору, закладає певний спектр можливостей і визначає зону кількісних і якісних змін. Для цього, на наш погляд, автор лібрето передбачає у тексті чітко визначені «ряди потенційностей», серед яких основними є тематичний, наративний та фігуративний рівні. Як правило, на першому плані срийняття постає максимально розроблений фігуративний ряд, що включає сеттінг, зміни просторових координат, персонажів та їх конфігурації. Проте художня цілісність забезпечується, насамперед, тематичним і наративним рядами потенційностей.

Спробуємо продемонструвати, як М. Черкашина влаштувала «простір можливостей» у лібрето до опери «Діти капітана Гранта». Важко сказати, коли і для кого створювався цей текст (інформація про час його написання, композиторські або сценічні втілення відсутня), але, напевне, малася на увазі дитяча аудиторія. Першоджерелом для лібрето слугував пригодницький роман Жуль Верна (1868) обсягом у 560 сторінок. Немає сумнівів, що також були враховані й популярні екранізації цього роману у жанрі *road movie* — їхні сценарії могли б стати у нагоді лібретисту, який має зберегти авантюрний сюжет і максимально скоротити літературний текст, транспонувавши літературну оповідь для сценічного показу.

Лібрето М. Черкашиної вміщене на 38 сторінках формату А4 і надруковане 16-м кеглем з інтервалом 1,5. Формуючи тематичний ряд потенційностей у цій інсценівці, авторка відповідає на питання: який смисл у всьому, що відбувається? Пошук батька (у дітей є Батьківщина, але немає батька, діти без батька — це недобре, і дітям без батька недобре, тому вони й шукають батька). Відповідь утворює семантичну вісь тексту як відношення між двома статичними станами (чогось немає — у даному випадку когось, — і у фіналі він з'являється).

Наративний ряд організується в актантній моделі оповіді:



Як помічники виступають капітан яхти Джон Мангліс, лорд Гленарван, його дружина Елен, Хор («Вперед, Шотландії сини!»). Як ті, хто заважає пошуку — чужинець Паганель («Інший») та злодій Айртон (зрадник).

Історію пошуку доповнюють декілька додаткових сюжетних ліній:

- «ліричний сюжет» другого плану (Мері — Джон), 3 картина — дует «вітер з дощем» — 8 картина «освідчення»;
- сюжет ідентифікації — Роберт знаходить своє покликання (проходить випробування у подорожі);
- сюжет протистояння людини і стихії;
- низка «екзотичних сюжетів» із включенням епізодичних персонажів (комендант форта Незалежний Мануель Іфарагер, його сини (балет), колоніст австралійської ферми Паді О'Мур, його робітники).

Фігуративний ряд тексту лібрето включає, по-перше, сеттінг (час і місце дії) і зміну часопросторових координат, по-друге, конфігурацію персонажів. Історія починається на яхті «Дункан» — палуба / кают-компанія позиціонуються як територія Шотландії. Далі — аварія у машинному відділенні (початок другого акту). Протягом першого акту і початку другого — океан присутній майже завжди (сонячний, нічний, штормовий). Земля постає у мандрах «Американським континентом по 37-й паралелі» та «На східному схилі Кордільєр» (4 картина), коли відбувається землетрус і кондор летить з неприємним Робертом (балет). Америку представляє Форт Незалежний та його мешканці: військовий Мануель Іфарагер і його 12 синів (балет). Австралія постає в реаліях ферми Паді О'Мура і пов'язується із ускладненням перед розв'язкою «У болотах Сноуї» (поліфонічний ансамбль усіх учасників походу «Що ж нам робити?»). Нарешті, на яхті «Дункан» біля безлюдного острова Табор відбувається очікувана зустріч.

У лібрето досить стисло, але визначені ключові симфонічні епізоди («картини»), які при необхідності могли б утворити симфонічну сюїту. Присутність увертюри / вступу не коментується, а наявність симфонічного антракту між діями вважається необхідною. Він має назву «Землетрус», далі симфонічні інтермедії («Американським континентом по 37-й паралелі», «Ураган», «Прощай, Австралія!») фіксують вузлові етапи сюжетного розгортання. Нарешті, у 6-й картині звучить «Гімн Землі». За сюжетом дія відбувається на фермі колоніста з Ірландії. Пасажири, матроси яхти, мешканці та робітники ферми у єдиному хорі прославляють Землю. Як текст М. Черкашина обрала вірш «Земля. Гімн» В. Гюго (1873):

Вона — земля, вона — рівнина, вона — поле.

Усім дорога, хто сіє як ходить...

Слава землі! Слава блакитному небу...

Земля любить це спокійне небо, рівне для всіх

Земля спокійна біля океану, що вирує,

Земля прекрасна...

Безумовно, цей текст має символічне значення для вистави і передбачає створення яскравої теми, яка, можливо, могла б відкрити оперу і стати її завершенням. У симфонічному епізоді музика «Гімна Землі» «трансформується в образ довгої дороги, втоми і важкості руху!».

Фігуративний ряд персонажів номінально розподілений на дві групи: «своїх» і «чужих». Серед перших сольні номери має Лорд Гленарван («Не піду! Навіщо ціною

життя сина рятувати батька?»), Мері, яка трактована як мрійниця Ассоль («У мріях завжди жила я морем»), капітан Джон Манглс, який персоніфікує топос героїки («Море кипить і шторм близький») та Роберт з хором («Наше гасло: Тільки вперед!»). Леді Гленерван (Елен) та капітан Грант, який з'являється в останній сцені, не мають окремих номерів. Серед «чужих», кого зустрічають відважні шотландці на шляху, Жан Паганель, кабінетний географ, який все життя мріяв побачити Індію, але повторив «порив до Індії» Христофора Колумба, потрапивши до Америки. Він співає арію «Як сумно, що на землі вже все відрито...» і постійно повторює: «А як же слони?». Мануель (ветеран аргентинської армії) співає сонет з 14 рядків (4+4 3+3) «В крові кипить відвага... хоч посивів солдат». Айртон —зловісна тінь капітана Гранта — має аж три сольних номери:

6 картина — Розповідь про кораблетроцю, введення в оману;

7 картина — Самовикриття: «Я був корсар суворий»;

8 картина — Розповідь про бунт на кораблі (саме тоді надія відшукати батька втрачається).

Ремарки апелюють до виконавців і постановників. Текст балансує між «серйозним» і «сміховим» регістрами, створюючи напівсерйозний комічний контент. Різниця у мові представників різних континентів та таборів мінімальна. Очевидно, що завданням лібретистки було, насамперед, прилаштувати хід подій до умов оперного жанру та знайти зручні міста для завершених музичних номерів, пов'язавши їх із сюжетним розвитком. Ситуація появи у замкненому середовищі «своїх» на яхті «Дункан» представника іншого світу француза Паганеля вирішена як ігровий номер і розкривається у динамічному наростанні крізь взаємодію партнерів. Аналогічний прийом можна знайти у росінієвському фарсі «Шлюбний вексель», де перший вихід канадського неогоціанта Слука, який здійснює урочистий візит до будинку своєї англійської нареченої, перетворюється на каскад непорозумінь і несподіванок.

Лібрето «Діти капітана Гранта» яскраво демонструє *modus operandi* М. Черкашиної, яка добре засвоїла викристалізовану в музичній історії стратегію адаптації будь-якого матеріалу до оперного лібрето. Тут, передусім, застосовуються механізми очікування та легкого впізнання. Більш знайомі кліше доставляють оперному глядачеві більше задоволення — він, як пише Ф. Россі, «спокійний від розуміння та дотичності до видовищної події ... закохується радше у структуру, ніж в історію — і отримує задоволення від її упізнання» [Rossi. 2006. с. 44]. Схиляючись до ідеї театру перетворення, М. Черкашина виявилася здатною у потрібний момент відреагувати на нові виклики часу і майстерно прилаштувати пропоновані відповіді у тексти своїх лібрето.

Висновки та перспективи дослідження. Перша спроба створення М. Черкашиною власного оперного лібрето припадає на початок 1980-х — час, позначений у розвитку музичного театру особливою полемічною напруженістю, гострими суперечками, під час яких відбувалася зміна базових парадигм існування оперної вистави. Саме тоді формувалася специфіка «режисерської опери» як сучасної театральної форми, що репрезентувала у сценічній практиці радикальні погляди філософського постструктуралізму. Опера поставала не як трансляція певних істин, а як «проблемне поле з діалогічно напруженим полемічним простором, в якому у стані вічного суперництва різноманітні концепції оскаржують одна у одної право на роль найбільш авторитетної системи аргументації, не виокремлюючись при цьому у незалежне ціле, але знаходячи своє значення в безперервній взаємній контестації» [Боговін, 2017. с. 55]. Підлягала відповідному переосмисленню і функція лібрето в опер-

ній композиції. Простий ряд умовних спрощень, що сприяв комунікації на всіх рівнях, перетворюється на простір потенційного «середовища», де закладаються ідеї майбутньої вистави, тобто визначається спектр можливостей того, що саме може бути реалізованим і як саме це може здійснитися.

Протягом двох десятиліть Марина Черкашина створила десять оперних лібрето, вісім з яких отримали композиторське втілення. Як літературні джерела вона використовувала твори В. Шекспіра, М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, М. Куліша, О. Корнійчука, В. Бикова, св. Франциска, П. Меріме, Ж. Верна. У своїх лібрето вона дотримувалася оперного «регламенту», тобто для кожної сюжетної ситуації підбирала певний модус висловлювання і забезпечувала загальну зв'язність сценічних подій у тексті вистави, яка у перспективі мала бути наповненою (або переповненою) музикою, пластикою, візуальними образами. М. Черкашина свідомо позиціонувала себе як фахового ремісника «в оперному виробництві», чію роботу не прийнято оцінювати автономно за мірками високої літератури. Свою уяву і поетичний талант вона часом ніби вбирала у гамівну сорочку, щоб залишити у тексті лібрето простір уяви для композитора і для всіх учасників оперної постановки, і в цьому, безумовно, працювала у парадигмі режисерського театру ХХ століття. Водночас Марина Черкашина майстерно застосовувала засоби вербального моделювання оперної дії, які закладали потенціальні імпульси для подальшого опрацювання, ставали рушійною силою для музичного та сценічного втілення, залишаючи при цьому можливість множинного переосмислення. Перспективою подальших досліджень у цьому напрямі є розробка теоретичних питань оперного лібрето в українській музиці, формування більш поглибленого лексичного аналізу жанрових різновидів оперних лібрето.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Боговін О. Поняття «код» у термінологічному апараті літературознавчих методологій: версія Умберто Еко. Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету : зб. наук. ст. Серія: Філологічні науки. Бердянськ, 2017. Вип. XIV. С. 53–60.
2. Веселовська А. Велика прогулянка. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Київ : Акта, 2015. С. 7–8.
3. Вісич О. А. Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі : дис. ... д-ра філолог. наук / 10.01.06 — Теорія літератури; 10.01.01 — Українська література. Філологія. Луцьк, 2019. 387 с. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/28067/1/pdf> (дата звернення 30.01.2025).
4. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. Київ : Музична Україна, 1986. 182 с.
5. Черкашина-Губаренко М. Музика і театр на перехресті епох : зб. ст. У 2-х т. Суми : Наука, 2002. Т. 1. 184 с.
6. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Київ : Акта, 2015. 467 с.
7. Abel L. Metatheatre; a new view of dramatic form. New York, Hill and Wang, 1963. 146 p. URL: <https://archive.org/details/metatheatrenewvi00abel/page/n163/mode/2up> (дата звернення 18.12.2024).
8. Bellina A. L. La collezione Rolandi dei libretti d'opera. La Fondazione Giorgio Cini: 50 anni di attività per la cultura, il dialogo e per Venezia. Milano, 2001. P. 135–140.

9. Castelvecci S. Sullo statuto del testo verbale nell'opera. Gioachino Rossini 1792-1992, il testo e la scena, Convegno internazionale di studi (Pesaro 25-28 giugno 1992). Pesaro, Fondazione Rossini, 1994. P. 309–314.
10. Di Donato V. La biblioteca musicale Rolandi, The New Grove dictionary of opera. London, 1992. IV, P.11.
11. Dyachkova, O. "Theater in the World": stylistic features of the musico-critical publication by Maryna Cherkashina-Gubarenko. In: Music and Theater History. Evens. Facts. Comments: Proceedings of III Cherkashinsky Readings: 24–25 November 2023. Sumy: Trytoria, pp. 42–46 [in English].
12. Librettologia. La Treccani. L'Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti. URL: <https://www.treccani.it/vocabolario/librettologia> (дата звернення 31.01.2025).
13. Libretto d'opera. La Treccani. Enciclopedia Italiano on line. URL: <https://www.treccani.it/enciclopedia/libretto-d-opera/> (дата звернення 15.01.2025).
14. Macnutt R. Libretto. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 2001, XIV. P. 645–649.
15. Rossi F. «Quel ch'è Padre, non è Padre...» Lingua e stile dei libretti rossiniani. Bonacci editore, Roma, 2005. 361 p. URL: https://www.academia.edu/12265235/8_padre_Lingua_e_stile_dei_libretti_rossiniani_Roma_Bonacci (дата звернення 16.11.2024).
16. Smith P. J. The Tenth Muse: a Historical Study of the Opera Libretto. New-York, 1970. 484 p.

REFERENCES

1. Bohovyn, O. (2017). Ponyattya "kod" u terminologichnomu aparaty literaturoznavchich metodologi: versiya U. Eco [The concept of "code" in the terminological apparatus of literary methodologies: Umberto Eco's version]. In: Naukovi zapysky Berdyanskogo pedagogichnogo unaversitetu. Seria: Filologichny nauky [Scientific Papers of Berdiansk State Pedagogical University / Series: Filology sciences]. Berdiansk. Issue XIV, pp. 53–60. Available at: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/24002/1/OHalchuk_NZBDPU_XVI_2017_IF.pdf/ (accessed: 30.01.2025) [in Ukrainian].
2. Veselovska, A. (2015). Velyka prohulyanka [The Long Walk]. In: Chercashina-Gubarenko, M. Operny teatr u mynlyvomu chasoprostory [Chercashina-Gubarenko, M. Opera theater in changing space and time]. Kyiv : Acta, pp.7–8 [in Ukrainian].
3. Visych, O. (2019). Metadrama: teoriya y representatiya v ukrainsky literaturi [Metadrama, theory and representation in Ukrainian literature] : Thesis (post-doctoral) / 10.01.06 — theory of literature; 10.01.01 — Ukrainian literature. Filology. Lutsk, 387 p. Available at: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/28067/> (accessed: 30.01.2025) [in Ukrainian].
4. Chercashina, M. (1986). Ystoricheskaya opera epohy Romantisma [Historical opera of the Romantic era]. Kyiv, Muzychna Ukraina, 182 p. [in Russian].
5. Chercashina-Gubarenko, M. (2002). Musika y teatr na perehresty epoh [Music and theater at the crossroads of eras]. V. 1. Kyiv, Nauka, 184 p. [in Ukrainian].
6. Chercashina-Gubarenko, M. (2015). Operny teatr u mynlyvomu chasoprostory [Opera theater in changing space and time]. Kyiv, Acta, 467 p. [in Ukrainian].
7. Abel, L. (1963). Metatheatre; a new view of dramatic form. New York, Hill and Wang, 146 p. Available at: <https://archive.org/details/metatheatrenewvi00abel/page/n163/mode/2up/> (accessed: 18.12.2024) [in English].
8. Bellina, L. (2001). La collezione Rolandi dei libretti d'opera. In: La Fondazione Giorgio Cini. 50 anni di attività per la cultura, il dialogo e per Venezia, a cura Ulrico Agnati. Milano, Electa, pp. 135–140 [in Italian].

9. Castelvechi, S. (1994). Sullo statuto del testo verbale nell'opera. In: Gioachino Rossini 1792-1992, il testo e la scena: Convegno internazionale di studi (Pesaro 25–28 giugno 1992). Pesaro, Fondazione Rossini, pp. 309–314 [in Italian]
10. Di Donato, V. (1992) The Rolandi music library. In: The New Grove dictionary of opera. London. IV, p.11 [in English]
11. Dyachkova, O. "Theater in the World: stylistic features of the musico-critical publication by Maryna Cherkashina-Gubarenko. In: Music and Theater History. Evens. Facts. Comments: Proceedings of III Cherkashinsky Readings: 24–25 November 2023. Sumy, Trytoria, pp. 42–46 [in English].
12. Librettologia. In: La Treccani: L'Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti. Available at: <https://www.treccani.it/vocabolario/librettologia/> (accessed: 31.01.2025) [in Italian].
13. Libretto. In: La Treccani: L'Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti. Available at: <https://www.treccani.it/vocabolario/libretto> (accessed: 15.01.2025) [in Italian].
14. Macnutt, R. (2001). Libretto. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London. XIV, pp. 645-649. [in English].
15. Rossi, F. (2005). «Quel ch'è padre, non é padre... ». Lingua e stile dei libretti rossiniani. Roma, Bonacci editore, 361 p. Available at: https://www.academia.edu/12265235/8padre_Lingua_e_stile_deilibretti.rossiniani.Roma_Bonacci (accessed: 16.11.2024) [in Italian].
16. Smith, P. J. (1970). The Tenth Muse: a Historical Study of the Opera Libretto. New York, 484 p. [in English].

IRYNA DRACH

Drach, Iryna — Doctor in Art Studies, Professor, Head at the Department of History of Ukrainian and Foreign Music at I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts (Kharkiv, Ukraine)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2089-9570>

drach.irina2016@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327877

MARYNA CHERKASHINA AS LIBRETTIST: «MUSICAL THEATRE EXPRESSED IN WORDS»

The relevance of the study. In the history of Ukrainian culture, the prominent personality of Maryna Cherkashina-Gubarenko (1938–2024) occupied a significant place as a musicalogist, leader of Ukrainian opera studies, music and theatre critic, journalist, teacher, scientific expositor of modern art and tireless educator. Her legacy also includes several poetry collections and ten opera libretti, among which eight were embodied by the composer, and six operas on her libretti were staged. As literary sources, she used the works of William Shakespeare, St. Francis of Assisi, Mykola Hohol, Hryhorii Kvitka-Osnovianenko, Taras Shevchenko, Prosper Mérimée, Jules Verne, Mykola Kulish, Oleksandr Korneichuk, and Vasyl Bykov. Her work on libretti was not of secondary importance among her life and artistic priorities since it was existentially motivated and revealed as an integrative act of sublimation of the entire set of her life, research and artistic experience. Understanding this unique experience determines the topicality of this article.

Main objective of the study is the specifics of the librettist's work in modern Ukrainian theater.

The methodology includes biographical (to clarify the circumstances of Maryna Cherkashina-Gubarenko's life and work), comparative (to identify the continuity of libretto texts in relation to previous examples of the genre), as well as a complex of analytical approaches, including structural-functional, genre-stylistic, narratological, lexical, and dramaturgical (to characterize selected examples of libretto creativity).

Results and conclusions. It is emphasize to characterise the libretto work of Maryna Cherkashina-Gubarenko as a body of texts in the aspect of the opera tradition, as well as to identify the specifics of her work on the opera libretto as a project and meta-referential artefact using cases in point. The purpose of this article is Cherkashina's libretto heritage became the object of research for the first time, which allowed not only to complement the vision of the history of Ukrainian opera of the last decades of the XX century, but also to test modern approaches to the study of opera libretto as an independent literary genre. Using the example of two texts, 'Seven Words of Malachi' (*Singspiel* libretto) and 'The Children of Captain Grant' (opera libretto), the features of constructing an opera composition as a network of meta-literary, meta-theatrical and meta-musical connections in the levels of potentiality incorporated into the project are characterised. Historical continuity in the selection and combination of opera topoi, appealing to Gioacchino Rossini as comedy dramatist, is determined.

Keywords: musical theatre, Ukrainian opera, creative legacy of Vitaly Gubarenko, Maryna Cherkashina's libretto, opera libretto as project.

УДК 78.071.1Губаренко:78.089.1Черкашина]782.1(477)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327896

СІКОРСЬКА І. М.

Сікорська Ірина Михайлівна — кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3485-9206>

Sikorska1959@gmail.com

© Сікорська І. М., 2025

ЛЕКСИКА КОМІЧНОГО В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА – МАРИНИ ЧЕРКАШИНОЇ

Творчість Віталія Губаренка в тандемі з його дружиною-соратницею, авторкою лібрето до багатьох його опер (а по смерті композитора — хранителькою його пам'яті і популяризаторкою спадщини) Мариною Чепкашиною посідає видатне місце в історії української музики та музичного театру зокрема. Неабиякий інтерес викликають лірико-комічні опери «Сват мимоволі» та «В степах України» В. Губаренка, які становлять сплав традиційних для України законів лірико-комічного жанру із сучасним композиторським мисленням. Здійснено докладний жанрово-інтонаційний і образно-семантичний аналіз обох опер, що дозволяє простежити механізм створення композитором комедійних образів, виявити сукупність виразових засобів, що їх автор використав для розкриття характерів героїв, а саме: симфонізацію опери за рахунок розгалуженої системи лейтмотивів, «модельовання» живої розмовної мови персонажів різного суспільного та емоційного стану, фольклорні алюзії (від цитування до створення власного стилізованого варіанту), застосування розмаїтої жанрово-інтонаційної палітри (цитати, обробки, стилізації українських народних пісень, європейських салонних танців, російських сентиментальних пісень-романсів, оперної лексики тощо); використання салонної музики (вальс, мазурка) і фольклору (жартівливі, стройові пісні, частівки) для локального колориту та протиставлення різних суспільних верств — усе зазначене і складає авторську лексику комічного. Водночас В. Губаренкові вдалося «переплавити» все це в єдину музичну мову завдяки власному авторському стилю, тож оперні твори сприймаються цілісно і є показовими для української комічної опери.

Ключові слова: оперна творчість Віталія Губаренка, лібрето Марини Черкашиної, музичний театр, жанр лірико-комічної опери, класичні традиції, лексика комічного, композиторське мислення, сучасна музична мова.

Вступ. Віталій Губаренко входить до п'ятірки найвидатніших українських композиторів другої половини ХХ століття як визначний симфоніст, майстер масштабних епічних полотен. На різних полюсах його оперної спадщини — історична драма «Загибель ескадри» (1966), ліричні сцени «Монологи Джульєтти» (1998), психологічна моноопера «Листи кохання» (1971), інваріант опери-балету («Вій», 1980) та опери-ораторії («Згадайте, братія моя», 1991). Однак лише лірико-комічній опері «Сват мимоволі» (1982, прем'єра — 1985) довелося пережити кілька «реінкарнацій» за часів Незалежності. Її актуальність зростає у зв'язку з гострою дискусією навколо «історично-обумовленої» російсько-української двомовності.

Друге втілення лірико-комічного жанру — опера «В степах України» (1987) не була поставлена, однак у ній утвердилися віднайдені раніше прийоми й виразові засоби, що дозволяє говорити саме про «авторську лексику комічного» в оперній творчості Віталія Губаренка. Лібретисткою шести з тринадцяти опер композитора, натхненницею, порадицею і беззаперечним авторитетом була його дружина Марина Черкашина, тож справедливим є розгляд цього питання «в тандемі» В. Губаренко — М. Черкашина.

Аналіз публікацій. Більшість відгуків на прем'єрні виконання творів В. Губаренка містилась у газетних публікаціях. Першим комплексним дослідженням став монографічний нарис Е. Яворського [Яворський, 1972]. У науково-публіцистичній статті О. Зінкевич [Зинькевич, 1988] слідами Харківської прем'єри «Свата мимоволі» оперу розглянуто в єдиному «радянському» науково-творчому просторі. Першим дослідженням комічних опер у контексті розвитку жанру стала дисертація І. Сікорської [Сікорська, 1994], етапним у дослідженні творчої спадщини В. Губаренка — збірник статей до 70-річчя митця [Віталій Губаренко, 2003]. Завдяки енергії та самовідданій праці М. Черкашиної — не лише ревної хранительки пам'яті чоловіка, а й активної промоутерки його життєтворчості — музика Губаренка виконувалась в Україні, було опубліковано низку статей, присвячених його творчості [Черкашина, 1996, 2003 та ін.], з'явилися ґрунтовні монографії І. Драч [Драч, 2002] та Г. Полянської [Полянська, 2017]. Водночас нові історико-культурні українські реалії вимагають перегляду усталених оцінок музичної спадщини на предмет засвоєння історичних уроків та накреслення перспектив.

Мета статті — простежити в комічних операх В. Губаренка «Сват мимоволі» та «В степах України» традиційні й інноваційні прийоми створення комічних образів та стильові особливості жанрового утілення.

Методологічне підґрунтя дослідження становлять методи: *біографічний* (реконструкція життєвих фактів, пов'язаних зі створенням комічних опер В. Губаренка — М. Черкашиної), *джерелознавчий* (вивчення автографів та архівних документів), *історичний* (висвітлення контексту творів), *структурно-функціональний*, *жанрово-стильовий* та *інтонаційно-драматургічний* (для комплексного аналізу опер).

Результати дослідження. На час звернення до комічної опери В. Губаренко був автором низки масштабних полотен, які отримали резонанс у суспільстві й засвідчили високе професійне реноме композитора. Це надало йому право самому обирати сюжети наступних творів [Черкашина, 1998, с. 96].

Вибір авторами саме жанру комічної опери був обумовлений її великим попитом (і популярністю) у суспільстві. Проте зайве нагадувати, що існування порівняно невеликої кількості музично-театральних комедійних творів знаходилося у прямій залежності з історичними умовами України, що зовсім не сприяли «благополучному» розвитку жанру. Короткий причинно-наслідковий аналіз ситуації містить опонентський відгук М. Черкашиної на дисертацію авторки цієї статті. Вважаємо доречним навести його найпоказовіший фрагмент: «Звичайно, всім нам дуже хотілося б, аби між різними етапами історії української культури не було драматичних і більше того, трагічних розривів, — писала 30 років тому М. Черкашина, яка перебувала «всередині» процесу, але водночас бачила його з критичного боку, — щоб не було в ній «розстріляних Відроджень», застійних періодів, тенденцій хуторянства та відсталого провінціалізму, щоб усі жанри і творчі галузі розвивалися якщо не в одному річищі із загальноєвропейським прогресом, то слідом за ним, у відповідності з його траєкторією розвитку. Якщо ми не бажаємо повторення наших негараздів і занепаду

нашої культури замість бажаного розквіту, то повинні тверезо сказати: хоч ми й патріоти — істина дорожча.

Суворі істина полягає в тому, що безперервної лінії розвитку комічної опери як жанру, стрункої історії цього жанру... ми не маємо, і за складними історичними обставинами не могли мати. Наші композитори почали працювати в річищі італійських, французьких та російських традицій... Наші перші оперні виконавці не мали змоги створити і вдосконалювати власне оперно-виконавське мистецтво. Фундатор української національної композиторської школи М. Лисенко, який став свідком і співучасником формування в Україні першого професійного українського театру як такого, без поділу на драматичну й оперну галузі, випереджаючи час, прагнув подолати несприятливість історичних обставин і враховувати сучасний рівень розвитку європейської оперної культури, однак не міг не рахуватися з умовами театральної практики. Національний оперний театр європейського зразка з'явився в Україні лише в 20-х роках ХХ століття, його самостійний розвиток у наступні роки гальмувався великодержавницькою русифікаторською політикою влади. Звісно, в таких умовах не могла виникнути чітка системна організація оперної культури, а виривалися вперед, нерівномірно і самостійно розвивалися лише окремі її компоненти»¹.

Таким чином, звернення до комічної опери творчого тандему В. Губаренко–М. Черкашина було свідомим викликом, а для мінімізації «цензурних ризиків» вони звернулися до апробованої часом української класики.

Оперу «Сват мимоволі» написано за мотивами комедії Г. Квітки-Основ'яненка «Шельменко денщик» (із використанням переробки п'єси на повість «Українські дипломати»), оперу «В степах України» — за однойменною комедією О. Корнійчука. Незважаючи на різні епохи, до яких належать сюжети, різний соціальний статус персонажів (у Квітки — сільські поміщики, у Корнійчука — радянські колгоспники) та безліч інших розбіжностей, типові сюжетні ходи (перешкоди з боку батьків на шляху закоханих до шлюбу, нав'язування нареченій вигідної «партії», протиставлення ліричного героя і комедійного «претендента») — все це спричинило численні збіги як у драматургії твору, так і в музичному вирішенні образів.

Інтерес В. Губаренка до «Шельменка», що ніби програмував успіх, був цілком умотивованим. Твір мав яскравий локальний колорит, постановка планувалася до 90-річчя написання комедії, опера створювалася в традиціях «комедії положень» і водночас українського музично-драматичного театру [Зинькевич 1988; Черкашина, 2003; Драч, 2002], легко вкладаючись в закони оперної драматургії.

Традиційні рамки комічної опери, що їх лібретисту й композитору диктував класичний сюжет «Шельменка», вдалося подолати завдяки наскрізному розвитку дії та розгалуженій системі лейтмотивів. Оскільки в опері панує декламаційність, — різко зростає роль інструментальних лейтмотивів як додаткової виразової комедійної фарби (дослідники відзначають «симфонізацію» опер Губаренка як один із засадничих чинників). Насамперед, цей принцип задіяний при розкритті комічних героїв. Детальний інтонаційно-тематичний аналіз партитури демонструє логіку розвитку і вмотивованість усіх прийомів та засобів, скрупульозне опрацювання авторами кожної деталі.

У лейтмотиві Шпака пародіюється пташиний спів² (неначе його три «коліна»: стрибки на квінту й нону з tremolo на верхньому звукові, висхідний пасаж шістнадцятоток

¹ Відгук офіційного опонента на дисертацію [Сікорська, 1994]. Атестаційна справа Сікорської І. М. Архів КДК. Опис 7. Спр. 153. Публікується вперше. — І. С.

² На родовому гербі, як пояснює Шпак, зображено птаха з відкритим дзьобом.

a`la glissando, «рулади»-тріолі) — це не тільки портретна характеристика героя, а й фіксація його емоційного стану. Комічний ефект підсилюється повтором тих самих «колін» у вокальній партії персонажа. Лейтмотив звучить під час розмови Шпака з Фенною, на його елементах побудовано сольні епізоди партії Шпака: аріозо про «нестерпного сусіда», розповідь про власного предка, оголошення про весілля доньки. Похідним від лейтмотиву є мотив гніву (стрибки нон із розв'язанням), що звучить в оркестрі: коли Шпак заскочив Скворцова й Пазіньку в садку, при згадці про Скворцова та в заключній сцені.

Додатковим комедійним штрихом характеристики Шпака слугує лейтмотив «розуму», що вперше з'являється у партії Фенни на словах «Людина з таким розумом...» (розкладений мінорний тризвук із верхнім ввідним тоном). Дотепний мотив ситуації звучить при кожній згадці про «розум» Шпака (як констатація протилежного, особливо під час діалогів із Шельменком). Упертість і обмеженість героя передають коротенькі теми-ремінісценції — точні повтори музичних фраз «Ох ці військові», «Капітан-дурягель», «Я хоча й прапорщик», «Дочка спадкового Шпака». Загальну характеристику героя «домальовують» легковажний вальсик, що супроводжує читання газети, та бундючний марш — розповідь про родовід.

Комічний образ Фенни Степанівни доповнює характеристику її чоловіка. На відміну від «пташиних рулад» Шпака, звороти її партії нагадують кудяхання квочки (протилежні октавні стрибки) і супроводжують Фенну повсюди, набуваючи значення лейтінтонації: вихід, розмова з чоловіком, розповідь про пригоди на ставку тощо. Оскільки Фенна — персонаж, «опоетизований благородним вихованням», у її партію композитор вводить єдине сольне аріозо «Що ж за таке кохання?», де пародіюється старовинний ґавот. Комічний ефект підсилює сучасна гармонія (кластери) на тлі традиційного акомпанементу (бас—акорд).

За класичною традицією, основну комедійну пару доповнює подружжя Опецьковських (опецьок — невисока на зріст, товста, незграбна людина). Проте окреслені вони схематично, в партіях переважає вальсовість (свідчення «гарних манер»), «кніксени-затримання» з наступним розв'язанням (манірність й чванство).

Галерею комічних персонажів продовжує Лопуцьковський (лопуцьок — молода м'яка стебелина, метафорично «безхребетний молодик») — наречений-невдаха. Його лейтмотиви, зумисне примітивізовані, підкреслюють дурість героя. Інструментальний мотив подібний до пружини, що раптово розпрямляється: після тупцювання на місці мелодія стрімко злітає вгору із зупинкою на верхньому ввідному тоні (супроводжує його освідчення в коханні та здивування при звістці про втечу Пазіньки). Вокальний лейтмотив (остинатний рух мелодії по звуках фригійського тетрахорду на тлі секундових «плям» в оркестрі) також передає розумову обмеженість. Портрет героя довершує розгорнений монолог із зумисне банальним текстом та супроводом у ритмі мазурки і болеро — таке поєднання справляє комічний ефект.

На противагу «благородним» комедійним персонажам (Шпаки, Опецьковські, Лопуцьковський), кмітливий і дотепний Шельменко змальований за допомогою традиційного прийому узагальнення через жанр народної пісні (жартівливі та солдатські строї). Цей образ найбільш динамічний, музична характеристика позначена інтонаційними розмаїттям і об'ємністю. Розкриті різні його риси: розум, хитрість, спритність (М. Черкашина порівнює цей образ із Фігаро [Черкашина, 2003, с. 20]).

Хоча про появу Шельменка сигналізує ритм барабанного дробу та коротка «військова» лейтпоспівка, його вокальна партія насичена пісенними й аріозними фрагментами, *parlando* та мелодизованим речитативом. Саме тут унаочнився

«сплав» речитативності й аріозності, декламаційності й пісенності, притаманний М. Лисенкові («Різдвяна ніч») і М. Вериківському («Вій»). Запальну молодечу пісню стилізує автор у першому аріозо Шельменка, що відкривається його своєрідною візитівкою «Та хіба я не зовусь Шельменком?»: куплетна форма, тональні зіставлення, варіантний метод розвитку, маршовий ритм, мелодичні звороти з популярних солдатських пісень (ремінісценція на словах «Був і я колись солдатом»).

Характер Шельменка розкривається у спілкуванні з особами різного соціального статусу: відповідно змінюється музична мова героя. При згадці про Скворцова в його партії з'являється поспівка з лейтмотиву капітана (ілюструє насмішкувате ставлення денщика до свого начальника). Друга фраза звучить на півтона нижче (відгук на невдале сватовство капітана). Завершеності монологу надають речитативні епізоди, побудовані на тотожному матеріалі. Репризність ситуації зумовлює повтор музичного матеріалу з 1-ї картини (сцена зі Скворцовим). Репліки денщика повторюють його скоромовку, а «поради» капітану — «легковажні» танцювальні фрази.

У сцені із закоханими Шельменко бере на себе роль «командувача». У його аріозо вчуваються повчальні моралістичні нотки, в акомпанементі стилізовано інструктивну інвенцію а *la* Бах, а короткі уривчасті вигукі нагадують військові команди. У 3-ій картині (втеча закоханих за допомогою денщика) — закономірним є повтор його менторського аріозо, остинатного дуету зі Шпаком, ліричного аріозо.

Страх перед Шпаком передає поступовий низхідний рух звуками лідійського тетрахорду, розділений паузами на окремі склади. У сценах зі Шпаком у Шельменка висвітлюються інші риси: хитрість (тема в початковому і збільшеному вигляді), лестощі (тема «Ваше висОкеблагородіє»). Комічною барвою виступає неприродний тембр голосу: віртуозна фіоритура фальцетом звучить при зустрічах зі Шпаком. У сцені зі Шпаком Шельменко вперше збивається на комічну скоромовку: «Так-то воно так...». Кожна музична фраза повторюється двічі (своєрідне свідчення впертості героя). Ще одна комічна деталь: репліка Шельменка «Кахи, кахи» є дзеркальним відображенням репліки Шпака «Я тут». Комічно звучить і їхній дует: скоромовка дозволяє пройдисвітові говорити пану нечемності, а той, не розбираючи смислу, сміється і хвалить його. Кожна нова фраза Шельменка звучить вище на півтона, напруженіше, що дозволяє уникнути статичності. В останньому аріозо Шельменко, відверто знущаючись, копіює-розспівує рулади Шпака.

Інакшим образ Шельменка постає у його трагікомічному монолозі з 3-ї картини, близькому до романсів (акомпанемент імітує гітарні перебори, плавна мелодична лінія спирається на звуки тонічного тризвуку). У репризі партія оркестру звучить каноном із вокальною, підсилюючи «трагізм» положення головного героя у зв'язку із загрозою викриття. Шельменко-пройдисвіт «розкривається» в комічному аріозо «Гроші». Мотив хитрощів денщика (остинатна фігура) панує і в оркестрі, і у вокальній партії, підтверджуючи сталість його «пристрасті».

У соло Шельменка в колі челяді змодифіковано народну жартівливу пісню «Люлька моя пеньковая» — цей прийом пояснює М. Черкашина: «...пісенний український фольклор у їхніх устах уже не сприймається як справжній. Він зближений з письмовою міською традицією» [Черкашина, 2003, с. 21]. Іронічний підтекст вчувається у декламаційних «освідченнях» Шельменка в коханні. Саме він заспіває перший куплет польки, приєднуючись до челяді («сходить у народ»). Так, у змалюванні головного комічного персонажа В. Губаренко наслідує традицію, але в «сучасних шатах».

Персонажам комедійним протиставлені ліричні герої — Пазинька і капітан Скворцов. Інструментальний лейтмотив уособлює їхні почуття й відображає головну

ідею твору — переможну силу кохання. Поліфонічна пристрасна тема споріднена з темою кохання із «Ромео і Джульєтти» С. Прокоф'єва (В. Губаренко вважав себе його послідовником). З'явившись уперше в сцені читання листа, тема звучатиме щоразу при згадці про взаємини закоханих: у Скворцова, у Пазіньки, під час благословіння молодих Шпаком. В оркестрі тема кохання відіграє роль рефрена в багаточастинній композиції: аріозо Скворцова безпосередньо переходить у його дует згоди з Пазінькою, де панують вальсовість і консонанси: у другій частині провідною стає партія Пазіньки, яка «переймає» його інтонації; наступна тричастинна арія Скворцова — вальс «галантних манер». По суті, перед нами розгорнута сцена, яка завдяки лейтмотиву кохання набуває динамічності й композиційної стрункості.

В опері «В степах України» виразна мелодійна, широкого дихання лейттема кохання також супроводжує ліричних героїв — Галя і Гриця. Вона виростає з теми ночі (з якою пов'язана інтонаційно) і вперше звучить у контрапункті з нею. В дуетній сцені героїв тема розвивається за допомогою поліфонічних прийомів: до соло гобоя поступово долучаються інші голоси, початковий мотив повторюється в різних октавах, утворюючи багатоголосу складну тканину. На інтонаційних зворотах інструментального лейтмотива будується вокальна тема закоханих. Подібним чином тема розвивається й у другій сцені, а у сцені сварки звучать лише її фрагменти (музична тканина переривається паузами). У 4-й сцені (Галя у відчаї зізнається про зумисний розіграш Гриця) лейтмотив кохання звучить в мінорі, а в сцені замирення героїв — у початковому викладі. Відголоски теми у високому регістрі завершують оперу як символ перемоги кохання. Таким чином, спільна сюжетна лінія споріднює і теми кохання в обох операх.

Пазіньку і Скворцова поєднує також лейтмотив утечі — на перший план виступає ритм, що неначе стримує вихрові пасажи шістнадцяток. Уперше тема звучить у початковій сцені закоханих, щоправда, лише як підтекст (думка про втечу вголос ще не промовлена), наступне проведення супроводжує відповідний текст: «Тікати!» (далі тема звучить в аналогічні моменти: в дуеті Скворцова й Пазі, під час закликів Євжені до втечі та «покаянної» промови Пазіньки). Значення теми-ситуації набуває й мотив пристрасності (оспівування септими). У репризі арії Скворцова лейтмотиви поєднуються в контрапункті, що сприяє емоційному напруженню сцени, як і в її аналозі у 3-й картині, де тема кохання модифікується і звучить більш пристрасно.

Спільна ідея «Свата мимоволі» та «В степах України» (перемога кохання) дозволила композиторів вдатися до автоцитування: під час репетиції самодіяльної вистави Галя і Гриць виконують ролі Пазіньки і Скворцова, тож використовується музичний матеріал з їхньої любовної сцени.

Музична мова Пазіньки заснована на інтонаціях російського побутово-сентиментального романсу [О. Зинькевич, 1988, с. 20]. Декламаційність майстерно переплетена з пісенними зворотами (монолог з 2-ї картини, тричастинне аріозо з 3-ї картини). Водночас у першому аріозо основне інтонаційне зерно нагадує мелодію української пісні «Ой не світи, місяченьку» — так проявляється авторська симпатія до героїні та спорідненість її образу з героїнями українських класичних опер. Як і в класичних зразках комічної опери, лірична героїня має веселу наперсницю (Оксана й Одарка з «Різдвяної ночі», Маруся й Наталка з «Чорноморців» та ін.). Євжені презентує граційна тема, де пасажі шістнадцятками нагадують політ метелика, передаючи її легковажність та пустотливість (тема звучить при спробі Євжені виправдати втечу Пазіньки). Незмінною в опері проходить тема «жалю» щодо відсутності військових (розкладений нонакорд). Якості героїні підкреслює її пустотлива пісня, що

нагадує опереткові наспіви (обробка пісеньки про Бабетту на французький текст О. Козловського [Черкашина, 2003, с. 22]).

Другорядними, але важливими щодо національного колориту є образи двірської челяді. Ці персонажі діють переважно в інтермедіях, саме введення яких пов'язане з традицією українського театру XVIII століття. Музична мова побудована на матеріалі оригінальних народних зразків та наближених до них зворотах. У кожній інтермедії діє принцип монотематизму: у першій панує народна пісня «Ой по горі, по горі» (відтворено фольклорну манеру співу жіночого ансамблю: підголосковість, сполучення терцій та унісонів). У кожному з трьох куплетів акомпанемент варіюється («застиглі» акорди змінює арпеджато, далі мелодизовані арпеджіо). У речитативних зворотах композитор намагається передати відтінки живої української мови, індивідуалізує вокальні висловлювання та «підтримує» їх відповідним акомпанементом. Зокрема, мова Мотрі супроводжується пасажами шістнадцяток, що передає збудження героїні; репліки Кузьки звучать на тлі танцювального акомпанементу; вигуки Васька «Їдуть!» супроводжує акомпанемент, що імітує кінський тупіт.

Обробку ліричної народної пісні «Ой нема в саду соловейка» подано в інтермедії до 2-ї картини. Прийоми народного багатоголосся переосмислено: голоси підключаються поступово, у другому куплеті застосовано вертикально-пересувний контрапункт. У 3-й інтермедії також діє принцип «моделювання» живої мови. У партіях челяді відбивається загальний настрій метушні, завершується інтермедія спільною полькою («заспіває» Шельменко, підхоплює Афроська, а далі, за традицією водевілів, поступово долучаються всі присутні аж до загального *tutti*).

Челядь розіграє і фрагмент весільного обряду (знов спадковість щодо класики) — заспіває величальну пісню «Ходила Параска по двору». Автор презентує варіантну обробку: перший куплет виконується в унісон, у другому епізодично з'являється двохголосся, у третьому голоси розшаровуються, стають самостійними, утворюють квартакорди по вертикалі. Супроводжує пісню домінантовий органний пункт, що імітує награвання кози (волинка).

Фрагмент весілля введено і в оперу «В степах України». Проте запрошення дружок «гілечко звивати», а сусідів прийти на весілля має комічний відтінок, адже весілля передбачає участь «несерйозного» нареченого — сатиричного персонажа Довгоносика. Тож перший хор будується на комічній жіночій скоромовці з «розростанням» музичної тканини від унісона до септакорда. У загальному хорі «Ой Галюнін татонько» композитор цитує народний зразок, модернізуючи його за допомогою канона в нижню квінту. Звертаючись до традиційних прийомів, автор кожного разу їх осучаснює.

В опері «Сват мимоволі» переважає наскрізний розвиток дії, рушієм якої виступає речитатив (використано його види від *parlando* до мелодизованого і «пісенного»). Сольні номери концентрують емоційний стан героїв, передають їхні почуття (дія динамізована завдяки «півтоновим зрушенням» вгору кожного наступного куплету/розділу). Те саме можна сказати про ансамблі-«фіксатори» емоційного стану — показовим є фінал «Многая літа» (авторський зразок заздоровного хору).

Широке використання стилізованих салонних (вальс, гавот) та побутових (полька, кадрили) танців також «вписує» В. Губаренка у контекстне поле національної традиції. Подібно до аналогів у класичній комічній опері, вони не лише відтворюють дух епохи, а й передають локальну атмосферу балу (вальс) або передвесільної метушні (полька).

Отже, однією з головних особливостей «Свата мимоволі» є створення розмаїтої жанрово-інтонаційної палітри (цитати, обробки, стилізація українських народних пісень, європейських салонних танців, російських сентиментальних пісень-романсів, оперної лексики тощо). Водночас опера сприймається цілісно завдяки яскраво індивідуальному авторському стилю В. Губаренка.

У часі звернення до комедії О. Корнійчука «В степах України (1940)» В. Губаренко вже мав успішний досвід співпраці з класиком: опера «Загибель ескадри» вивела його в авангард майстрів українського музичного театру. Певну роль у виборі сюжету відіграла Л. Олійник: її батько, поет-сатирик Степан Олійник був автором лібрето однойменної опери О. Сандлера. Корнійчуківські персонажі, як зазначалося, мали багато спільних рис з героями Г. Квітки-Основ'яненка (їх немов перенесли в інші історичні реалії, хоча й підсилили революційно-партійними гаслами і «бойовим минулим героїв під знаменами товариша Будьонного»). Театральне життя комедії було успішним, фільм-вистава з провідними акторами мав шалений успіх¹ — ці обставини виглядали беззаперечною запорукою успіху майбутнього твору.

В історії української опери «омузичення» комедії Корнійчука «В степах України» стало «спробою №2»: 1952 року О. Сандлер написав пісенну, насичену яскравим мелодизмом оперу в найкращих традиціях соцреалізму. Звісно, відкриття архівів й оприлюднення історичних документів епохи колективізації, що розпочалося в середині 1980-х років, призвело до переоцінки подій радянського минулого, зокрема ставлення до зображуваних у п'єсі подій та декларацій. Водночас у комедії Корнійчука підносилися загальнолюдські цінності (дружба, кохання, порядність). Авторам опери імпонували майстерно виписані образи, комізм численних побутових ситуацій. «Ми беремо з минулого те, чого не вистачає в сучасності, — ділилася роздумами М. Черкашина, — ...з'явилася дистанція..., час зіграв свою позитивну роль: виникла можливість по-іншому глянути на мистецтво минулого — інакше його оцінити, знайти нові ключі й підходи до нього» [Луніна, 2013].

Дію було перенесено у 1980-ті роки (вивіска Галушчиного колгоспу — «Прискорення» замість попереднього «Тихе життя», що більше відповідало характеру героя²). Конфлікт між головами колгоспів Часником і Галушкою зміщено в площину суперечностей передового й обивательського мислення.

Провідною у В. Губаренка і в цій опері є декламаційність. Тим комічнішою виглядає музична характеристика Галушки — вальс, де загальний світлий настрій дисонує з агресивними лайливими репліками. Лейттема вальсу з'являється в момент оголошення про весілля Галі, представлення Довгоносика, рішення зрізати грушу, об'яви про зміну вивіски — підкреслює активність героя. Ще один вальс (мінорний) стає лейтмотивом Галушчиної «цвітущої життя» (зміна ладу — додатковий комічний штрих). В оркестровій постлюдії після бійки голів колгоспів тема прискорено звучить як символ краху Галушчиних починань. Відгомін мінорного вальсу вчувається, коли Галушка просить принести на весілля риби (у зменшенні) та після розладу весілля (у початковому варіанті, але на півтона нижче). Отже, як і у «Сваті...» композитор застосовує «півтонові зрушення» пластів для динамізації дії.

Знайшла втілення й традиція характеризувати комічного героя через жанр жартівливої народної пісні (у модифікованому вигляді), яку заспіває Часник. По суті,

¹ Фільм-вистава «В степах України» (1952, Київська кіностудія, режисери Г. Юра й Т. Левчук, автор музики Ю. Мейтус).

² «Прискорення» й «перебудова» — головні газетні гасла тих років.

композитор створив нову мелодію, однак зберіг ознаки фольклорного зразка (квадратність, танцювальний ритм, ладова перемінність). У тексті поєднано (як два куплети) пісні «У місяці сентябрі» та «Чи у вас, як у нас?». Короткі лейттеми «домальовують» портрети комічних героїв: у Галушки таку роль відіграє супровід знаменитої репліки «В курсі дела!» (початковий квартовий стрибок із зупинкою на верхньому звукові та розспів шістнадцятки).

У змалюванні комічних героїв автори застосували й традиційні засоби: буфонну скоромовку — у Часника в сцені сварки з сином, у Галушки — в сцені «війни» із супротивником (у супроводі оркестрової фанфари). Спародіював композитор і народні голосіння в партії Галушки. Загалом Часник вийшов більш схематичним і декларативним («партійний кар'єрист і критикан» [Драч, 2004, с. 233]), аніж його бойовий побратим Галушка — персонаж колоритний і соковитий. У галереї комічних персонажів він чи не найповніше «акумулює» і віддзеркалює типові риси українця: поміркованість, розважливість, життєве кредо «якось воно буде», висвітлені крізь призму комедійності.

Постаті вірних соратниць чоловіків (Палажка й Параска) — також поширені в українському театрі. Тип вічно ворогуючих сусідок, підмічений і введений на сцену І. Нечуй-Левицьким, присутній у більшості українських комедійних творів, зокрема оперних. Композитори зазвичай намагалися у партіях таких героїнь відтворити інтонації живої мови — прийом застосував і В. Губаренко, змальовуючи Параску й Палажку схожими «фарбами», насамперед, завдяки комічній скоромовці. У сценах сварок їй побудовано на численних повторах коротких хроматичних поспівок, у Палажки висхідного напрямку, у Параски — зворотнього. Коли Палажка збивається на вереск, у її партії з'являються високі ноти та стрибки на септіму, як у класичних аріях помсти. Прокльони Параски супроводжуються стрибком на велику септіму вгору з наступним розв'язанням у тонічний тризвук, а її «цокотіння» у сварці — остинатним секундовим зворотом у супроводі протилежно спрямованих кварт. Остинатну низхідну септіму покладено в основу Парасчиного вальсового аріозо та її «сварливого» діалогу з Галушкою. Ще одна комедійна барва — відтворення інтонацій народних голосінь у протилежному, жартівливому контексті. Голосіння Палажки побудовано на репетиціях і низхідних секундах у другій октаві в супроводі тремолюючих секунд в оркестрі, музичний ритм підкорено розмовному; голосіння Параски будуються на повторі одного звороту. Комізм ситуації посилюється при голосінні героїнь дуєтом (поєднано розміри 9/8 і 3/4).

Характеристикою Палажки виступає частівка «Була хата край села», де танцювальну мелодію супроводжує остинатний «буфонний» акомпанемент. Пісня виконує роль мотиву-ситуації (подібно до народних зразків у класичному театрі): злегка осучаснений автентичний текст викриває пристосуванство Галушки. Канон Палажки й Параски та наступний дует згоди («Пісня молодості», яку пізніше підхоплюють чоловіки) свідчать про внутрішню спорідненість зовні протилежних персонажів та про наслідування композитором традиції «ліплення» синтетичних об'ємних образів.

Довгоносик — персонаж суто сатиричний. У його партії поєдналися класично-«пристрасні», підкреслено банальні, навіть примітивні звороти. В аріозо проста мелодія сполучена з ритмом болеро: лейттема, що невдовзі переходить у вальс, виконує функцію його портретної характеристики. У кульмінаційний момент як «вінець мрій» звучить «Весільний марш» Мендельсона, а постлюдією пригод пройдисвіта в контрапункті з темою «Похоронного маршу» Шопена звучить «Мурка» — зразок

злодійського фольклору. Таке поєднання музичних шлягерів сприймається «виромком» Довгоносику і справляє сатиричний ефект.

У цілісній комедійній картині вагома роль належить другорядним персонажам. Зокрема з п'єси «Калиновий гай» автори взяли сатиричний образ Аги Шуки, що доповнює Довгоносика (згідно загальному парному добору персонажів). Її вокальна партія коротка, але дуже виразна. В аріозо пародіюється «жорстокий» романс із комічними колоратурами (рулади секстолями, акомпанемент у ритмі хабанери, ламана мелодична лінія, перегук різних регістрів). Оскільки Ага Шука «в захопленні» від Довгоносика — в її темі введено окарикатурений фрагмент варіацій Джульєти з балету Прокоф'єва. Поєднана з перебільшено хвалебним текстом, пристрасна мелодія викликає комічний ефект.

У змалюванні гумористичних образів Тараса й Остапа (уособлювачі народної мудрості) автори дотрималися Корнійчукової трактовки. Музичну мову дідів побудовано на зіставленні висхідних та низхідних поспівок. Тематикою-ситуаціями виступають цитовані народні пісні «Ой видно село» (у сцені сварки з Часником перетворюється на бойовничий марш) та «Дівчино-рибчино» (в контрапункті з попередньою).

З-поміж ліричних героїв найбільш вдалим вийшов образ Галі: майстерно відтворено її емоційний стан, характер дівчини розкрито в діалогічних сценах з оточуючими. Єдність з коханим і природою засвідчує поетичний ноктюрн — любовний дует із Грицем «Пісня ночі», що викликає асоціації з аріозо Оксани «Ангел ночі» із «Запорожця» Гулака-Артемівського. Перспектива одружитися з Довгоносиком призводить до появи в партії Галі мотивів страждання і відчаю (високий регістр, короткі фрази, оспівування опорних звуків) — фактично це модифікована тема кохання. Тема страждання звучить і під час репетиції самодіяльної вистави, коли Галя плаче (у її партії переважають «ламентозні» низхідні секунди, оспівування стійких звуків, розспів складу «ой»), а також при появі Гриця (наспівні, ніби прохальні фрази).

При залицяннях Довгоносика мова героїні змінюється: замість мелодійних фраз — репетиції, стрибки на широкі інтервали, скоромовка, що збивається на крик. Дія переключається в комічну площину: Галя удавано голосить (низхідні й трелеподібні звороти), до неї приєднується Катерина, й вони «голосять» дуєтом у кварту, що звучить дуже комічно. В єдиному аріозо Галі поєднано мотиви кохання і пов'язаних із ним страждань. У першому розділі (непряма характеристика Гриця) панує вальсовість, другий наближений до народної пісні-плачу.

Гриць — персонаж активний і різнобічний: у любовних сценах його інтонації наближені до лейтмотива кохання, в сценах ревності нагадують звороти з партії Хозе з «Кармен» Бізе, що миттєво знижує драматизм моменту, переключаючи в комічний план. Під час сварки з Часником репліки Гриця стають різкими, навіть злими (репетиції на одному звукові, короткі фрази). Намагаючись утихомирити Галушку, Гриць зривається на крик (різкі тритонові стрибки). У розмові з Галею з'являються інтонації мольби. Аріозна репліка героя набуває значення його лейтмотива (остинатна низхідна секунда, схожа на зітхання), що звучить у розмові з Галею після бійки з Галушкою, у його аріозо та у сцені «викриття» Галі й прощання з матір'ю.

Отже, ліричні герої В. Губаренка, опоетизовані почуттям взаємного кохання, включені в комедійну інтригу завдяки ситуаціям, у яких опиняються.

Колективний герой (хор) виконує різноманітні функції: в сцені весілля є активним учасником дії, в сцені прощання Гриця з Палажкою — коментатором подій, у сцені побачення Галі й Гриця створює ліричне тло. Більшість хорових епізодів пов'язані з ліричною лінією. Напочатку і в кінці твору вони виконують роль смисло-

вої арки (пісні «Нічка лукавая» та «Соловейко щебетав»), в обох випадках підхоплюють сольний заспів (Катерини й Галі). Обидві пісні надзвичайно близькі до народних ліричних (інтонаційні звороти, прийоми народного багатоголосся, кадансування) і водночас є прикладом сучасного музичного мислення («розростання» хорової тканини від унісона до септ-, нон- і навіть терцдецімакорду, тональні півтонові зрушення тощо). Сприяючи поетизації музичної мови твору, хори змальовують місце і час дії, передають почуття закоханих, резюмують події. Дуже близький до народної пісні хор «Ой коли ж ми поберемось?» (діалогічна форма, сюжетна спорідненість, спільність текстових зворотів, плавна мелодична лінія, оспівування стійких звуків) передає тривогу головних персонажів за своє майбутнє.

Продовжуючи традиції ранніх форм народного театру, В. Губаренко подає приклад «розігрування в лицях» народної жартівливої пісні «Темний ліс повен слуху». Участь хору загострює комізм ситуації (розгубленість Довгоносики), водночас відтіняючи драматичні репліки Гриця і Галі. Хор будується на сполученні повторності куплетної форми та варіантних методів розвитку (варіювання мелодичних ліній, вертикально-пересувний контрапункт). З кожним куплетом змінюється акомпанемент: у першому імітується зудіння комарів (квінтові трелі, удари бубна), у другому — стукіт дятла («довбаючи» секунди), далі з текстом «як заграли всі музики» відтворюється гудіння цілого рою комах (стрімкі пасажі, дзенькіт ударних, кластери, секундові «клювки» тощо).

Драматургічна функція жартівливого хору «Чок, чок» — гальмування, «відтягування» розв'язки. Разом з тим хор передає реакцію присутніх на появу Щуки (хорова тканина зіткана з окремих вигуків, розділених паузами). Комічний текст «Чок, чок» (початковий склад улюбленої репліки Щуки «Чокнутись можна!») у поєднанні з танцювальним синкопованим ритмом, дисонансами, «передзвоном» оркестру підсилює комізм ситуації. Композитор симфонізує драматургію, майстерно моделює різноманітну мовну інтонацію, використовує сучасні засоби виразності: кластери, нетерцові співзвуччя, півтонові зрушення пластів, єдність горизонталі й вертикалі тощо.

Незважаючи на схвальні відгуки критиків, опера «В степах України» не побачила рампи: «спричинилися» тому, перш за все, надто швидкі зміни політичної ситуації в країні та у суспільних настроях: різка переоцінка творчості й одіозної постаті О. Корнійчука, безславне закінчення «епохи прискорення». Певну роль відіграв і важкий матеріальний стан оперних театрів України. Попри високу художню вартість музики та зміну назви опери на більш нейтральну («Кому посміхалися зорі?»), її постановка в тій ситуації була неможливою. Опера, на жаль, не просто була «несвоечасною» [Драч, 2003, с. 233], а занадто швидко, ще до роботи над постановкою стала «морально застарілою». Між тим, твір відіграв суттєву роль у вдосконаленні й збагаченні композиторської техніки автора.

Висновки і перспективи дослідження. Катаклізми війн і революцій, якими позначена українська історія ХХ століття, не сприяли народженню оперних творів комічного жанру. Навпаки, зміни лише поглиблювали трагізм ситуації — не було жодного стимулу для веселощів і сміху, щоб «розпрощатися зі своїм минулим».

Лірико-комічні опери В. Губаренка — М. Черкашиної «Сват мимоволі» і «В степах України» перебували в річищі українських класичних традицій (національні фольклорні засади музичної мови, типові характери, увага до жанровості) та продовжували їх. Суттєве оновлення і збагачення відбулося за рахунок сучасної музичної мови (насамперед, симфонізації оперної партитури) та цікавих знахідок у жанрово-виразовій палітрі, позначених яскраво-індивідуальною авторською стилістикою.

Водночас обидві опери були продуктом свого часу, тож для їх реактуалізації на сцені потрібні мирні умови, стабілізація суспільного життя, певна текстова редакція та «часова відстань», що об'єктивізує ці твори як історичні музичні артефакти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Віталій Губаренко : Сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади / Упоряд. М. Черкашина, О. Таранченко. *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 32, кн. 4. 206 с.
2. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія. Суми, 2002. 228 с.
3. Драч І. «Несвоевременные» сочинения в пространстве музыкальной истории. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 33. Київ, 2004. С. 230–237.
4. Зинькевич Е. С. Забил родник национального юмора. *Советская музыка*. 1988. № 9. С. 16–23.
5. Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Зібрання творів. У 7 т. Київ : Наукова думка, 1978–1981.
6. Корнійчук О. В степах України. У кн. : Корнійчук О. Драматичні твори. Київ : Наукова думка, 1990. С. 173–220.
7. Луніна А. Музикознавство: доля, покликання, талант – або все разом? *Музика*. 2013. № 4. С. 40–43.
8. Олійник Л. «Сват мимоволі» Віталія Губаренка у Харківській опері. *Музика*: Український інтернет-журнал. 2019. 9 лютого. URL: <http://mus.art.co.ua/svat-mymovoli-vitaliia-hubarenka-u-kharkivskiy-operi/> (дата звернення 20.12.2024).
9. Полянська Г. Національні традиції музичного театру та їх спадковий розвиток. *Українське музикознавство : наук.-метод. міжвідомчий щорічник*. Київ, 2002. Вип. 31. С. 56–66.
10. Полянська Г. Жанровий пошук у балетній музиці Віталія Губаренка : монографія. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2017. 328 с.
11. Сікорська І. Українська комічна опера: генезис, тенденції розвитку : дис. ... канд. мистецтвознавства / спец. 17.00.02 – Музичне мистецтво. Київ, 1994. 257 с.
12. Черкашина М. Размышления о феномене оперы. *Музыкальная академия*. 1995. № 1. С. 53–60.
13. Черкашина М. Проблемы соотношения слова, музыки и действия в современной украинской опере (на примере оперного творчества В. С. Губаренко). *Українська музична культура ХХ століття*. Суми, 1996. С. 56–70.
14. Черкашина М. Українська опера і влада. *Українське музикознавство : наук.-метод. міжвідомчий щорічник*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 54–73.
15. Черкашина М. Музичний театр Віталія Губаренка: історичний контекст, риси драматургії. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 32. Кн. 4 : *Віталій Губаренко: Сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади*. С. 5–33.
16. Яворський Е. Н. Віталій Губаренко. Київ : Муз. Україна, 1972. 50 с

REFERENCES

1. Cherkashyna, M., Taranchenko, O. (Upor.). (2003). Vitalii Hubarenko : Storinky tvorchosti. Statti, doslidzhennia, spohady [Vitaliy Hubarenko : Pages of creativity. Articles, researches, memoirs]. 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 32, Book 4, Kyiv, 206 p. [in Ukrainian].

2. Drach, I. (2002). *Kompozytor Vitalii Hubarenko : formula indyvidualnosti : monohrafiia* [Composer Vitaliy Hubarenko: formula of individuality : monograph]. Sumy, 228 p. [in Ukrainian].

3. Drach, I. (2004). «Nesvoevremennyye» sochineniya v prostranstve muzykal'noi istorii [«Untimely» compositions in the space of musical history]. 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 33. Kyiv, pp. 230–237 [in Russian].

4. Zin'kevich, E. S. (1988). Zabil rodnik natsional'nogo yumora [The spring of national humor has flowed]. In : *Sovetskaya muzyka [Soviet music]*. № 9, pp. 16–23 [in Russian].

5. Kvitka-Osnovianenko, H. F. (1978–1981). *Zibrannia tvoriv* [Complete Works]. In 7 vol. Kyiv, Naukova dumka [in Ukrainian].

6. Korniiichuk, O. (1990). V stepakh Ukrainy [In the steppes of Ukraine]. In : Korniiichuk, O. *Dramatychni tvory* [Dramatic works]. Kyiv, Naukova dumka. pp. 173–220 [in Ukrainian].

7. Lunina, A. (2013). Muzykoznavstvo : dolia, poklykannia, talant – abo vse razom? [Musicology : fate, calling, talent – or all together?]. *Music*. No.4, pp. 40–43 [in Ukrainian].

8. Oliinyk, L. (2019). «Svat mymovoli» Vitaliia Hubarenka u Kharkivskii opera [«The Involuntary Matchmaker» by Vitaliy Hubarenko at the Kharkiv Opera]. *Muzyka: Ukrainskyi internet-zhurnal [Music: Ukrainian online magazine]*. 9 febr. Available at: <http://mus.art.co.ua/svat-mymovoli-vitaliia-hubarenka-u-kharkivskiy-operi/> (accessed: 20.12.2024) [in Ukrainian].

9. Polianska, H. (2002). Natsionalni tradytsii muzychnoho teatru ta yikh spadkovyi rozvytok [National traditions of musical theater and their hereditary development]. In: *Ukrainske muzykoznavstvo* [Ukrainian musicology]. Kyiv, Issue 31, pp. 56–66 [in Ukrainian].

10. Polianska, H. (2017). Zhanrovyi poshuk u baletnii muzytsi Vitaliia Hubarenka : monohrafiia [Genre search in ballet music by Vitaliy Hubarenko : monograph]. Nizhyn: Vydavets PP Lysenko M. M., 328 p. [in Ukrainian].

11. Sikorska, I. (1994). *Ukrainska komichna opera: henezys, tendentsii rozvytku : dys. ... kand. mystetstvoznavstva* [Ukrainian comic opera: genesis, development trends: dissertation ... candidate of art history] / 17.00.02 – Muzychne mystetstvo [Musical art]. Kyiv, 257 p. [in Ukrainian].

12. Cherkashina, M. (1995). Razmyshleniya o fenomene opery [Reflections on the Phenomenon of Opera]. *Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]*. № 1, pp. 53–60 [in Russian].

13. Cherkashina, M. (1996). Problemy sootnosheniya slova, muzyki i deistviya v sovremennoi ukrainskoi opere (na primere opernogo tvorchestva V. S. Gubarenko) [Problems of the relationship between words, music and action in modern Ukrainian opera (on the example of V. S. Hubarenko's operatic work)]. *Ukrains'ka muzichna kul'tura XX stolittya [Ukrainian musical culture of the 20th century]*. Sumy, pp. 56–70 [in Russian].

14. Cherkashyna, M. (1998). *Ukrainska opera i vlada*. [Ukrainian Opera and Power]. *Ukrainske muzykoznavstvo. [Ukrainian Musicology]*. Issue 28. Kyiv, pp. 54–73 [in Ukrainian].

15. Cherkashyna, M. (2003). Muzychnyi teatr Vitaliia Hubarenka: istorychnyi kontekst, rysy dramaturhii [Vitaliy Hubarenko's Musical Theater: Historical Context, Features of Drama]. 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 32, Book 4 : *Vitalii Hubarenko : Storinky tvorchosti. Statt, doslidzhennia, spohady* [Vitaliy Hubarenko: Pages of creativity. Articles, researches, memoirs]. Kyiv, pp. 5–33 [in Ukrainian].

16. Yavorskyi, E. N. (1972). *Vitalii Hubarenko*. [Vitaliy Hubarenko]. Kyiv, Muz. Ukraina, 50 p. [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: 10.31318/2522-4190.2025.142.327896

**THE VOCABULARY OF THE COMIC IN THE OPERATIC WORKS
OF VITALIY HUBARENKO AND MARYNA CHERKASHYNA**

The relevance of the study. The creative partnership of V. Hubarenko and M. Cherkashyna holds an outstanding place in Ukrainian musical theatre. Among their 13 operas, only *The Matchmaker by Chance* (1982) has undergone several «reincarnations» during Ukraine's independence. The relevance of it has grown up because of heated debates around the «historically conditioned» Russian-Ukrainian bilingualism. The opera *In the Steppes of Ukraine* (1987) was never staged, but it consolidated previous techniques, expressive means, musical portraits, and narrative developments, so we can speak about *V. Hubarenko's discourse of comedy* in operatic oeuvre. Given that six of his operas were written in collaboration with his wife Marina Cherkashyna (who authored the librettos), — we examine the subject through the lens of the *V. Hubarenko – M. Cherkashyna tandem*.

The main objective of the study. The article aims to see about the vocabulary of the comic in operas of V. Hubarenko and M. Cherkashyna. So our goal was: to examine the contexts of *The Matchmaker by Chance* and *In the Steppes of Ukraine*, the history of their composition, their place in Hubarenko's operatic legacy, traditional and innovative techniques, stylistic features of their genre embodiment, and staging prospects. **The methodology** The research methodology is based on the following approaches: *biographical method* — reconstructing factual life events related to the creation of the comic operas of V. Hubarenko and M. Cherkashyna; *historical method* — contextualizing these works within broader historical and cultural frameworks; *structural-functional, genre-stylistic, and intonational-dramaturgical analysis* — conducting a comprehensive examination of the operas; *source studies method* — analyzing autographs and archival documents;.

Results and conclusions. *The Matchmaker by Chance* and *In the Steppes of Ukraine* merge the traditional principles of the Ukrainian lyric-comic genre with modern compositional mentality. A detailed genre-intonational and semantic analysis of both operas reveals the mechanisms by which Hubarenko constructed comic characters. These include : **opera symphonization through** an extensive leitmotif system; **modeling of natural spoken language** for characters of different social and emotional backgrounds; **folkloric allusions**, ranging from direct quotations to stylized adaptations; a **diverse genre-intonational palette**, incorporating Ukrainian folk (humorous, marching, and fast-paced) songs, European salon dances (waltz, mazurka), Russian sentimental romances, and operatic lexicon. At the same time, Hubarenko managed to integrate all these elements into a unified musical language through his distinctive compositional style. As a result, the operas are perceived as cohesive works and serve as exemplary models of Ukrainian comic opera. Their revival on stage requires both temporal distance and certain textual revisions, considering Ukraine's historical and political realities..

Keywords: Vitaliy Hubarenko's operatic works, Maryna Cherkashyna's libretto, musical theater, genre, comic opera, classical traditions, contemporary musical language, symphonization of operatic dramaturgy.

УДК 782.1:7.035(430)(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327878

РОЩЕНКО О. Г.

Рощенко Олена Георгіївна — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6048-6335>

elena.roshenko@gmail.com

© Рощенко О. Г., 2025

«ЛЕТЮЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦЬ» РІХАРДА ВАГНЕРА: СТРОКАТА КАЗКА СНОВИДІНЬ І МАНДРІВ

Вивчення першої реформаторської опери Р. Вагнера «*Der Fliegende Hollander*» (1841/1842) з позицій відображення в ній жанрових ознак мистецької казки доби романтизму потребує задіяння філософсько-естетичних концепцій, в контексті яких визрівали ті художні явища, що утворюють *матеріал дослідження* у цій науковій праці. Досягнення *мети і завдань дослідження* потребувало спирання, по-перше, на вчення «трансцендентальних філософів» про «твір мистецтва майбутнього» як візирець «нового міфу», відтвореного у вигляді «енциклопедії-хаосу у фрагментарній формі арабески» (О. Рощенко), а по-друге, на теорію німецької мистецької казки, викладену у «Фрагментах» Новалиса і Ф. Шлегеля. Відводячи казці роль першооснови, від якої пішли інші мистецькі жанри, «трансцендентальні філософи» вважали її «канonom поезії». Парадигмальну роль відіграли жанрові ознаки *Kunstmärchen* в опері Р. Вагнера «*Der Fliegende Hollander*», одним із прообразів котрої постала «Історія про корабль-примару» В. Гауфа. Її вплив на музичну драму не обмежився сюжетними паралелями і спостерігається на рівні особливого типу драматургії (фрагментарна драматургія сновидінь, логіка розвитку дії за типом «строкатих аркушів»), ролі рамкового принципу (*Rahmenerzählung*) у «караванному» об'єднанні оповідей/розповідей про долю проклятого Капітана, примноженні засад епічної дії («оповідь в оповіді», «казка в казці»), впливах «літератури жахів» та «готичного» або містичного роману, розгорненні спільних міфологем (мандрів, сновидіння, прокляття, спокути; грішника, спокутника). Виявлення системи ознак *Kunstmärchen* в опері Вагнера обумовило доцільність її жанрового визначення як **строкатої казки сновидінь і мандрів**. Буяння «темної фантазії», що її долає фінальне приєднання героя до рятівного спокою, дозволило виявити у «*Der Fliegende Hollander*» ознаки синтезу жанрових типів «опери жахів» та «опери спасіння», що набули християнського тлумачення. Взаємодія наведених жанрових типів дозволила визначити «*Der Fliegende Hollander*» як **«оперу жахів і спасіння»**.

Ключові слова: опера, романтизм, мистецька казка, енциклопедія-хаос, твір мистецтва майбутнього, фрагмент, драматургія.

Вступ. Опері Вагнера як втілення романтичної концепції *Gesamtkunstwerk* потребують вивчення з позицій відтворення впливів суміжних мистецтв та жанрів екстрамузичного походження, що визначили їх змістовно-структурні й драматургічні властивості. Актуальним завданням сучасного музикознавства постає встановлення, зокрема, ознак літературних жанрів у контексті певної музичної драми «байроїтського генія», що обумовлюють саму її сутність. На зміст «*Der Fliegende*

Hollander» Вагнера вплинула німецька мистецька казка (Kunstmärchen) В. Гауфа «Історія про корабель-примару» — прообраз музичної драми, що певним чином визначив не лише її сюжетну лінію, але й жанрові і драматургічні властивості. Актуальність теми дослідження полягає у доцільності встановлення впливів Kunstmärchen та взаємодіючих з нею жанрів на змістотворення опери Вагнера як «енциклопедії-хаосу у фрагментарній формі арабески» [Рощенко, 2006, с. 9], завдяки чому уможливорюється розпізнання художніх таємниць і загадок музично-драматичного шедевра.

Аналіз публікацій Вивчення музичних драм Вагнера з метою встановлення і мотивації властивих їм сюжетологічних, жанрових, інтонаційно-драматургічних процесів потребує звернення до широкого кола філософсько-художніх явищ. Праці «трансцендентальних філософів» про твір мистецтва майбутнього як взірць «нового міфу» вплинули на ряд вагнерівських ідей (зокрема Gesamtkunstwerk), теоретичних концепцій, викладених у програмних статтях «Die Kunst und Revolution» (1849), «Das Kunstwerk der Zukunft» (1850), «Oper und Drama» (1851), але й на саме розуміння опери як результату абсолютного синтезу.

Опера «Der Fliegende Hollander» має численні літературні прообрази. Один із них — мистецька казка (das Kunstmärchen), яка до часу завершення опери Вагнера пройшла декілька етапів розвитку упродовж понад сорок років. Kunstmärchen, як і deutsche Kunstlied, відповідає тяжінню німецьких романтиків до створення авторських творів на основі фольклорних жанрів. Тлумачення Kunstmärchen, сформоване у працях Новаліса і Ф. Шлегеля, вплинуло на сюжетні й драматургічні властивості першої роформаторської опери Вагнера.

Novalis — представник романтичного раціоналізму (Romantischer Rationalismus) [Bunia, 2013, s. 9] — у формі філософських фрагментів «Naturwissenschaftliche Studien» («Природничо-наукові штудії», 1798–1799) виклав теорію Kunstmärchen¹. „Naturwissenschaftliche Studien“ набули значення справжнього «Ideenparadis» («райський сад ідей») щодо формування концепції романтичної казки. Мистецька казка у розумінні Новаліса — створений «казковим поетом-провидцем майбутнього» універсальний художній твір, що об'єднує мистецтва і жанри, набуваючи парадигмальної ролі для романтичної творчості. «Казка є нібито каноном поезії. Все поетичне має бути казковим. Поет поклоняється випадковості», — проголосив Новаліс у Фрагменті 127. Випадковість, у його розумінні, є проявом чудесного і визначає дух казки, що має бути проявом абсолютної свободи творчості, вільної від зразковості: «Ніщо так не суперечить духу казки, як моральний фатум — зразковий порядок — у казці панує природна анархія. Абстрактний світ — світ фантазії — висновки про абстракцію щодо стану після смерті» (Фрагмент 120). У Фрагменті 131 романтичний мислитель з позицій «магічного ідеалізму» (Б. Шалагінов) уподібнив казку сновидінню, завдяки властивому їй незв'язному зв'язку: «Справжня казка, як і сновидіння, незв'язна — ансамбль дивовижних речей і пригод — наприклад, музична фантазія — гармонійна гама еолової арфи — сама природа. <...> казка — низка милих, цікавих дослідів — захоплива бесіда — свято» [Novalis, 2001, s. 503].

Парадоксальна єдність зв'язку і незв'язності вимагає від митця могутньої сили, здатної організувати «строкаті аркуші» фантазії в удаваний «альбом» як художню єдність. Тому «абсолютний, чудовий синтез часто утворює вісь казки або мету такої»

¹ Novalis — літературний псевдонім, який обрав Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg (1772–1801).

(Фрагмент 132). За Новалісом, «Казка вищого порядку виникає, коли до неї вноситься розум (композиція, значення тощо), що уживається з казковим духом. Казка може стати навіть корисною. Тон казки мінливий, але може бути й простий» (Фрагмент 131). Уведене Новалісом поняття «казка вищого порядку» відповідає *Kunstmärchen*, у якій ознаки логічної побудови й раціональної структури замасковані злетами творчої фантазії (як і у арабески в її новоміфологічному розумінні).

Аналогом поняття «казка вищого порядку» постало визначення Ф. Шлегеля «поетична казка»: у будь-який момент розвитку вона має бути безмежно фантастичною, розвиватися «у вільних і дивних комбінаціях і змішаннях думки, поетичної белетристики (*Dichten*) і дії». У «Критичних фрагментах» (1798) [Schlegel, 2017, s. 279] Ф. Шлегель пророчо передрікав визначальну роль казки, ознаки котрої мають проникнути в усі мистецькі жанри, серед котрих, вірогідно, могла опинитися і опера. Новоміфологічна плутанина — втілення «вигадливості натхнення» (Шлегель, Фрагменти, № 429) є суттю поетичної казки, правом автора на свавілля фантазії. Вигадливість об'єднує роман і казку, що «на кожному етапі становлення має бути новою і яскравою» [там само], оформленою у вигляді дивовижних фантастичних аркушів, химерних картин, «вінку або ланцюгу фрагментів» (Шлегель, Критичні фрагменти, № 112), «строкатого скупчення фантазій» (Шлегель, Критичні фрагменти, № 103).

Жанрові властивості мистецької казки та опери Вагнера потребували врахування тих положень «трансцендентальних філософів», що обумовлюють наближення *Kunstmärchen* до роману. Новаліс у «Фрагментах» підкреслював зв'язок між романом, історією, міфом і казкою: «Роман — це і є історія у вільній формі, немов би міфологія історії» [Novalis, 2001, s. 479]. Ф. Шлегель у «Фрагментах Атенеума» відзначав спільність між новелою, поетичною (тобто, мистецькою) казкою і романом, що мають бути «нескінченно вигадливими» і дивними, тобто, зацікавлювати уяву і зачарувати розум. Подібно до того, як новела має бути новою і вражаючою у всіх аспектах свого буття і розвитку, так і поетична казка, і особливо роман, мають бути нескінченно вигадливими <...>. Казку і роман об'єднує «сутність дивного, що полягає саме у вільних і дивних зв'язках і плутанині думок, поезії і дій» [Schlegel, 2017, p. 251].

Враховуючи роль впливу «літератури жахів» (*der Schauerliteratur*), зокрема, так званого «чорного роману» не лише на німецьку мистецьку казку, але й на оперу Вагнера, до статті введені положення щодо властивостей «готичної літератури» (*Gothic-Literatur*) [Klein, 2004, S. 1292] «чорного романтизму» («*die schwarze Romantik*») [Klein, 2005, S. 1], де домінує «темна фантазія» (*dunkle Phantasie*) — як і «темні» сторони людської натури (меланхолія, марення, жага смерті). Нонна Оксень відзначає взаємовпливи між романтизмом і готикою в літературі першої чверті XIX століття, спостережені у поглинанні «готики» романтизмом, перетворенні «надприродного на ідеалізм», атмосфери «страху і переживання на психологізм» [Оксень, 2011, с. 212], способу виразу «старовинного (середньовічного) і магічного (надприродного)» [там само, с. 213]. Тлумачення «готичного» як грані романтичного властиві і казці Гауфа, і опері Вагнера: стародавня історія про корабель-примару пов'язана з проявами готичного як способу виразу старовинного магічного змісту.

Важливу роль в усвідомленні загального змісту і структури мистецької казки мають спостереження Новаліса щодо відповідності її форми арабески сну: «Казка подібна сну, вона незв'язна», відтворює «абстрактний світ, світ снів»; «Усі казки — лише сон про рідний світ, який скрізь і ніде» [Novalis, 2001, p. 480]. Уподібнення казки сну як формі вищої свідомості визначає єдність фрагментів енциклопедії в «Історії» Гауфа і драматургії сновидінь в опері Вагнера.

Методологічне підґрунтя дослідження складають: *принцип історизму*, використання якого обумовлює аналіз досліджуваних явищ, виходячи зі змісту концепцій та термінів, властивих науковій думці відповідної доби; *порівняльний аналіз*, націлений на встановлення рівнів взаємодії між такими жанровими явищами як німецька романтична мистецька казка і опера Вагнера; *аналіз інтонаційної драматургії*, що дозволив встановити специфіку драматургії сновидінь в опері Вагнера; *енциклопедичний аналіз*, націлений на розкриття «зв'язків музичного твору з позамузичними типами мислення з метою виявлення процесів жанро-, формо- і смислоутворення» [Рощенко, 2006, с. 4], призначений у даній родоті для встановлення кола літературних впливів, спостережених в оперній драматургії «Der Fliegende Hollander» Вагнера як строкатої казки сновидінь і мандрів.

Мета статті — на основі аналізу філософсько-художнього контексту німецького романтизму 1795–1848 років встановити жанрові ознаки мистецької казки в опері Піхарда Вагнера «Der Fliegende Hollander».

Наукова новизна дослідження. Вперше у музикознавстві в опері Р. Вагнера «Летючий Голландець» виявлено систему ознак німецької романтичної мистецької казки (Kunstmärchen), встановлених на сюжетному й драматургічному рівнях оформлення музично-драматичної концепції.

Результати дослідження. «Летючий Голландець» Вагнера має конкретний казковий прообраз — «Die Geschichte von dem Gespensterschiff» («Історія про корабель-примару») Вільгельма Гауфа (Wilhelm Hauff, 1802–1827), що входить до надрукованого за рік до смерті 25-річного автора «Mährchen-Almanach auf das Jahr 1826, für Söhne und Töchter gebildeter Stände» («Альманах казок на 1826 рік, для синів і дочок освічених класів») [Hauff, 2023, s. 1]. Вміщене у назву збірки авторське визначення казка позбавляє письменника необхідності дублювати його у кожній складовій циклу. В Альманасі з шести казок, об'єднаних у «караван» («Die Caravane»), чотири трактовані як «історії». Окрім «Die Geschichte von dem Gespensterschiff», це «Die Geschichte von Kalif Storch» («Історія про Каліфа Лелеку»), «Die Geschichte von der abgehauenen Hand» («Історія про відрубану руку»), «Die Geschichte von dem kleinen Muck» («Історія про маленького Мука»). «Die Errettung Fatmes» («Порятунок Фатьме») авторського жанрового визначення не має. Лише одна з оповідей Альманаху визначена автором як казка — «Das Märchen vom falschen Prinzen» («Казка про фальшивого принца»), вміщена наприкінці циклу.

Аналіз авторських жанрових визначень доводить, що письменник спирався на характерну для німецької Kunstmärchen традицію взаємодії казки, історії або мудрої історії (die Geschichte oder weise Geschichten) і фантастичної оповіді (phantastische Erzählungen) як таких, що належать до одного жанрового кола [Apel, 1987, s. 220]. Традиція тлумачення «мудрої історії» та «фантастичної оповіді» як видів викладення сюжету мистецької казки успадкована молодим письменником від попередників, серед яких Людвіг Тік (Ludwig Tieck) — автор знаменитого «Кота у чоботях», 1897; Клеменс Брентано (Clemens Brentano, псевдонім Achim von Arnim) — автор «Italienische Märchen» (1805–1811) і «Die Mährchen vom Rhein» (1810–1812); Адальберт фон Шаміссо (Adalbert von Chamisso, 1781–1838), герой художньої казки якого «Peter Schlemihls wundersame Geschichte» (1813) набув значення одного із символів романтизму; Е. Т. А. Гофман (E. T. A. Hoffmann, 1776–1822), чия літературна творчість відзначена взаємодією мистецької казки, новели, сатири, містерії.

Художня казка у творчості В. Гауфа увібрала досягнення письменників єнського періоду історії німецького романтизму (1795–1805, Л. Тік, Новаліс) та першого

20-річчя в історії гейдельберзького романтизму (1806–1848), що презентують видатні збирачі фольклорних німецьких казок А. фон Арнім і Клеменс Брентано («Чарівний ріг хлопчика», 1805–1906) та брати Грімм («Дитячі і сімейні казки», 1812–1814, вийшли друком у 1822 р.). Якщо єнський романтизм набув значення вищої точки (einen Höhepunkt) в історії Kunstmärchen, то гейдельберзький постав як «золотий вік» її розвитку. Етап в історії Kunstmärchen, пов'язаний з творчістю В. Гауфа, має суперечливе значення у розвитку німецької літератури: захоплення романтичною виключністю образів не означало заборону опису реалістичних подій, іронії над романтичним героєм та самоіронії (як у Г. Гейне, який вважав себе «останнім романтиком»).

Серед ознак, що відрізняють народні казки (Volksmärchen) від казок мистецьких (Kunstmärchen) — чітко ідентифікований автор, тлумачення оповідних структур, диференціація дива й реальності у змісті (Wunderbare und Wirklichkeit [Apel, 1987, s. 217]), наявність/відсутність жанрових властивостей роману, що обумовило виникнення такого різновиду мистецької казки як Märchenroman (казковий роман, казка-роман).

Опера Вагнера, створена на основі казкової історії Гауфа, перетворюється на музичний роман (Märchenroman) із фантастичними оповідями, казковим типом незв'язного зв'язку, «плутаниною думок» за типом сновидіння.

Від літературного прообразу у музичній драмі залишаються лише «портрети» корабля-примари (мертвий сон проклятого корабля вдень, пекельне безумство вночі) та оповідь грішного капітана про передісторію подій. Опера як музичний роман про жертвоне кохання, ціною якого визволяється і повертається до Бога стражденна демонічна особистість, — приклад такого типу співвідношення літературного першоджерела і драми, коли при мінімумі сюжетних паралелей опукло проявляється жанрова та змістовна спільність, обумовлена розгорненням типових міфологем-ідей і міфологем-образів. У мистецькій казці Гауфа як подібні оповідальні структури постають історія і фантастична оповідь; Вагнер надає функції казкової оповіді групі вокальних жанрів (арія, балада, аріозо, пісня, каватина).

Через жанровий вплив фантастичної оповіді у мистецьких казках Гауфа виявляються ознаки літератури жахів (der Schauerliteratur) — «готичної літератури» (Gothic-Literatur) [Klein, 2004, s. 1291], «чорного романтизму» (die schwarze Romantik) [Klein, 2005, s. 181], де домінує «темна фантазія» (dunkle Phantasie), як і «темні» сторони людської натури (меланхолія, марення, жага смерті). Властиві творам Л. Тіка («Блондин Екберт», «Руненберг»), Е. Т. А. Гофмана («Піщаний чоловік») ознаки «чорного романтизму» спостерігаються і в мистецьких казках В. Гауфа. В історії про корабель-примару ознаки літератури страху (die Literatur der Angst) містяться у розділах, де відтворені жахи буття «мертвої команди» корабля-примари та її проклятого Капітана. «Об'єктивна» фіксація деталей «жахливих подій» лише посилює загальну атмосферу жаху, властиву «Історії про корабель-примару».

Якщо у літературній казці впливи «чорного романтизму» мають прояв лише у другій половині, то в опері — в усіх сценах, де йдеться про долю проклятого Капітана. Опера постає як музичний аналог роману таємниці і жахиття, «готичного» або «магічного» роману [Оксень, 2011, с. 213] першої чверті XIX століття. Буання «темної фантазії», яку долає фінальне приєднання героїв до рятівного спокою, дозволяє виявити у «Der Fliegende Hollander» ознаки синтезу жанрових типів «опери жахів» та «опери спасіння», що набули християнського тлумачення¹. У підсумку доцільно

¹ Жанрові ознаки «опери спасіння» спостерігаються і в інших операх Р. Вагнера 1840-х років — «Tannhäuser» та «Lohengrin».

Історія про корабель-примару базується на втіленому у східно-ісламському контексті сюжетному мотиві саги (das Sagenmotiv) про Летючого Голландця [Barth, 1994, s. 310]. На відміну від Гауфа, Вагнер «озвучив» цей Sagenmotiv у суворій північній (германо-скандинавській) тональності. Оскільки казка в «Історії» Гауфа набуває значення провідної жанрової моделі, її автор постає як Märchenerzähler (розповідач казок). Натомість Вагнер, у якого стиль саги виходить на перший план, постає скоріше як Sagnerzähler (розповідач саг). Разом з тим, автори казки і опери мають спільну функцію Erzählkünstler — художника-оповідача, який надає оповіді перевагу над дією.

Мистецькі казки Гауфа «під грифом» альманаху – збірника літературних творів, об'єднаних «за певною ознакою (тематичною, жанровою, ідейно-художньою, територіальною і т.п.)»¹. Взірцями такого роду для В. Гауффа постали «Альманах муз на 1802 рік», виданий А. В. Шлегелем і Л. Тіком (до його структури увійшли вірші Шеллінга і Новаліса), а також «Альманах муз на 1805 рік», створений берлінськими романтиками. В Альманаху мистецьких казок Гауфа діють спільні тематичні (мандрівка), жанрові (казка), регіональні (арабський колорит) властивості. Форма альманаху послужила мотивацією арабської тематики «Каравану» як арабески. Прообраз «караванного» об'єднання фантастичних оповідей — казки Шахразади, оформлені у вигляді рамкової історії. Подібним чином відбувається «караванне» об'єднання мистецьких казок у цикл² (Альманах). Закінчення однієї фантастичної оповіді містить передумову (у вигляді зав'язки майбутнього сюжету) для введення наступної. «Караванна» організація казок сприяє наскрізному способу змісто- і формотворення — eine Rahmenerzählung («рамковий наратив» або «рамкове оповідання») [Jäggi, 1994, s. 2].

¹ Альманах (від арабського «аль-манах») — час, міра, календар або астрономічний календар. Див.: <https://vue.gov.ua/%D0%90%D0%BB%D>

² «Караван» — назва вступної оповіді, що слугує мотивацією об'єднання в цикл мистецьких

54

«Караван казок» набуває ознак новоміфологічної енциклопедії-хаосу [Рощенко, 2006, с. 9], викладеної у вигляді альманаху і оформленої як «ланцюг або вінок фрагментів» (Ф. Шлегель, Критичні фрагменти, №112) [Schlegel, 2017, S. 259].

Пророчі властивості універсального витвору мистецтва майбутнього втілені в романтичній інтерпретації мистецьких казок — строкатому хаосі дивним чином організованих фрагментів фантастичного буття. Штучно імітовані «непослідовність», «свавілля», «загальна анархія», незв'язність, «плутанина» — властивості творчого хаосу — панують у мистецькій казці, де все має бути чудовим, загадковим, незв'язним, одухотвореним, різноманітним у відтворенні химерного, непостійного, строкатого світу; відтворюючи строкату єдність нез'єданого, казка має втілити сутність того дивного, що народжується, завдяки вільним зв'язкам між плутаниною думок, поезією і дією. «Рамковий принцип», вміщення «казки в казку» сприяють зміцненню цілого, дбайливо структурованого із нібито випадково поєднаних фрагментів (анотації майбутнього сюжету в межах попередньої казки; включення історій, що змінюють одна одну, до єдиної нескінченної казки).

Вплив ознак казки сновидінь і мандрів на концепцію вагнерівського «Der Fliegende Holländer» виявляється не лише на сюжетному рівні, але й у тлумаченні опери як «нового міфу», породженого химеричною фантазією. З вцілілих quasi-розкиданих фрагментів — строкатих аркушів романтичний автор утворює фрагментарно організовану енциклопедію-хаос, характерну для живопису (офорт у творчості Гойї), літератури (романи Гофмана «Крейслеріана. Фантазії в манері Калло», 1810; «Життєва філософія кота Мура разом з фрагментами біографії капельмейстера Йоганнеса Крейслера, випадково знайденими серед аркушів макулатури», 1819, 1821), поезії (вірші у вигляді присвят «До альбому...»), музики (фортепіанні цикли «Строкаті сторінки», «Альбом для юнацтва» Шумана).

Альманах казок В. Гауфа підпорядкований законам драматургії сновидінь (синтез зв'язку й незв'язності). Лише «рама» казки не пов'язана зі сновидіннями, що визначають зміст центральної її частини. Денна «мертва тиша» (статуарна версія міфологеми сон-смерть) змінюється пробудженням — нічною вакханалією (дієве розгорнення міфологеми сон-смерть). У вінку/ланцюгу фрагментів — історій-сновидінь — метаморфози руйнівного прояву сну-смерті перемежуються з відтворенням його нерухомого варіанту. Поради мудрої вченої людини — поворотний пункт у драматургії казки сновидінь: звідси розвиток історії спрямовується до фіналу (подолання фатального сну). Закінченням «каравану» історій-снів і центральної частини казки стає оповідь Капітана про таємницю проклятого корабля. Характерним є вертикальне накладення сну-дії («пробудження» несамоовитої мертвої команди на тлі нічної картини моря) та сну-спокою (неприродний сон-марення, що оповиває незваних «гостей» корабля-примари). Контрапунктичне накладення сновидінь різного типу постає як втілення принципу паралельного розвитку контрастних дій (монтажна драматургія).

У казці Гауфа сон — вияв як індивідуального міфу (міфу індивідууму), так і колективного несвідомого, набуваючи значення аналогу міфотворчості як такої. Сновидіння в обох формах — вираз «геніального несвідомого», взірць художньої творчості (Шлегель, «Фрагменти», № 209) [Schlegel, 2017, S. 312]. Прикладом сновидіння як індивідуального несвідомого слід вважати оповідь про важкий сон-марення «прибульців», які чекали спасіння від бурі на кораблі-примарі. З втіленням сну як колективного несвідомого слід пов'язати сцену нічного пробудження і денного тор-

пору проклятих мерців. Сон як міф індивідууму розгортається на тлі сновидіння як міфу колективного.

Відтворення в опері ознак сновидіння дозволяє розглядати «Летючого Голландця» в контексті романтичної поетики строкатої казки, геніального несвідомого, поданого в індивідуальній і колективній формах. Наскрізна дія (*durchkomponierung*) взаємодіє із фрагментарною (драматургією сновидінь).

Подібно «строкатим аркушам» співвідносяться сцени прибуття до пустинного берегу «земного» і примарного кораблів (№2, *Introduktion*). Немов «аркуші з альбому», одна за одною звучать фрази Пісні Рульового (*Steersmann*), перерваної «на середині речення» одержимістю фантастичних сновидінь, що переборюють тверезу свідомість керманича «земного» корабля. Сновидіння напливають на героя унаслідок наближення корабля-примари — винуватця неподоланого сну. В інструментальній постлюдії (завершує вступ до першого акту) Вагнер втілює ознаки драматургії сновидінь у сценічному часі-просторі опери. Згідно авторській ремарці, постлюдія відображає стан Рульового, який бореться зі сном, що підкорює його свідомість. Отже, сценічна дія опери розпочинається сценою занурення у сновидіння, що розривають зв'язок із реальністю.

В основі постлюдії сновидінь — чергування лаконічних музичних смислообразів: бурі (тремоло в оркестрі на тлі зменшеного секстакорду, хроматичні «падіння» і підйоми), крику моряків (трихорд *marcato*, спрямований вниз), томління (інтонація «зітхання»). Подібним чином в думках людини, яка знаходиться на межі сну і неспання, наче химери, проносяться спогади-видіння недавнього минулого. У фантазійній постлюдії сон втілений у «хаотичній» формі арабески, фрагментарній драматургії: «строкаті сторінки» передають хід «вкрай незв'язних думок» (як писав Гофман у «Крейслеріані»). Для драматургії сновидінь значною є роль пауз під ферматами: свідомість, оповита туманом сну, характеризується уповільненням реакцій на зовнішні події, розосередженням уваги. Посилені ферматами паузи — репрезентанти спокою, мовчання, тиші, невіддільних від сну.

Два куплети Пісні Рульового розділені оркестровою інтерлюдією, що відображає поступове занурення героя в сон («сон все більше долає його» — авторська ремарка). Інтерлюдія (мініатюрна фантазія-мрія, заснована на фрагментарній драматургії і логіці арабески) варіативна по відношенню до постлюдії, про що свідчить, зокрема, масштабна компресія.

У другому куплеті Пісні сон стає непереборним (крещендування прийомів драматургії сновидінь: подальша фрагментаризація вокально-пісенного матеріалу, його витіснення фантазійно-оркестровим тематизмом). Пропуски словесних та інтонаційних фрагментів обумовлені показом процесу засинання героя, коли сон і реальність змішуються, а дійсність сприймається як переривчаста. Масштабне зростання оркестрових фантазійних розділів немов заміщає «втрачені» вокальні фрагменти: вторгнення сновидінь обумовлює розширення зони безмовності, сну-спокою героя. Поступове витіснення й остаточне поглинання фрагментів Пісні оркестровими арабесками утворюють перемогу сну над неспанням, фантазії над реальністю.

В авторській ремарці наприкінці другого куплету Пісні зазначено: Рульовий «нарешті засинає». Інструментальна фантазія-сон набуває значення музично-сценічного втілення сну Рульового про прибуття корабля-примари. Сон перетворюється на фантастичну дійсність, дійсність — на казковий сон. Сцена прибуття корабля-примари (матеріалізоване сновидіння) набуває рис фрагментарної форми арабески,

оркестрової фантазії, що, як «рама», обрамлює Пісню, витісняючи вокальне начало: сновидіння долають реальність.

Риси наскрізної драматургії у взаємодії з фрагментарністю притаманні початку Фіналу першої дії. Проникнення в оркестровий вступ інтонацій фантазії-сновидіння і Пісні Рульового надає Фіналу першої дії ознак синтетичної репризи. Оркестрова постлюдія, що увінчує перший акт, інтонаційно співвідноситься з інструментальними фантазіями-сновидіннями Інтродукції. Інтонаційна арка обіймає перший акт опери. Фрагментарно організовані інструментальні арабески завершують першу дію: фантазіям-сновидінням притаманні обрамлювальна і підсумкова функції в оперній драматургії.

Як і в казці В. Гауфа, у першій дії опери взаємодіють тлумачення сновидіння як колективного несвідомого й індивідуального міфів, що накладаються одне на одне, об'єднуються в геніальному несвідомому. Контрапункт індивідуального і колективного сновидіння властивий сцені безмовного прибуття корабля-примари (ремарка: «мовчки ... примарний екіпаж... прибирає вітрила»). Належність Рульового до числа репрезентантів міфологеми сну в її індивідуальному тлумаченні надає особливої значущості герою третього плану. Сновидіння-мана, що підкорила «земного» моряка, протікає одночасно з діями героїв його сну — моряків корабля-примари, які перебувають у стані сну-смерті. Музика оркестрової фантазії об'єднує подану сценічно паралельну течію сновидіння. Сон моряків Даланда під час прибуття корабля-примари дає змогу тлумачити їх як хибних (удаваних) героїв казки (засинаючи, вони не витримують випробування сном-маревом). На завершення Арії Блукача, коли звучить хорова репліка моряків корабля-примари — його нонперсоніфікованих двійників, які благають про вічний спокій-смерть («Ewige Vernichtung»), — знову відбувається накладання індивідуальної та колективної форм казкового сну.

Друга дія — торжество сну як індивідуального міфу: коло репрезентантів міфологеми сновидіння розширюється (до її розгорнення долучаються Сента та її «земний» наречений Ерік). У першому акті сон є способом «вимкнення» героя з процесу розвитку дії-сновидіння, у другому — герої долучаються до споглядання сновидіння, входячи до часу-простору, у котрому поєднується минуле і майбутнє. Як спостерігачі чужих сновидіння постають Даланд, Марта, прялі. До фантастичного забарвлення сновидіння, насичених «готичними жахами», у другій дії додається лірична і провіденційна складові. Поруч із домінуванням індивідуального міфу тут помітні прояви міфу колективного: прялі, налякані одкровеннями Сенти, постають слухачками її баладної розповіді про фантастичне перетворення проклятого Блукача, розповіді Еріка про віщий сон. Драматургія сновидіння, розгортаючись спільно з міфологемою споглядання, поширюється на Баладу Сенти (№7), Аріозо Еріка (розповідь про віщий сон з №8), сцену зустрічі Страждальця і Сенти (№9, Scena).

Єдина актуальна дійсність, у якій перебуває Сента, «занурена» в портрет Блукача, пов'язує її незримими нитками з оригіналом портрету. Екзальтовані сновидіння героїні викликані мріями про її рятівну участь у долі демонічного Капітана. Нескінченне споглядання портрету Страждальця дарує надію на можливість порятунку жахливого мореплавця і здійснення власної місії. Перша кульмінація драматургії сновидіння у другій дії — Балада Сенти (№7), осередок жанрових, сюжетних, драматургічних процесів опери, «оповідь у оповіді», що повертає дію до царини передісторії. У Баладі як індивідуальному міфі-сновидінні зливаються минуле (драма прокляття), теперішнє (драма очікування) та майбутнє (драма спасіння). Чіткість баладної структури взаємодіє з ознаками драматургії сновидіння (лейтмотив кличу Голландця,

лейтобраз хвилі, прийоми паузування, що відокремлюють/пов'язують фрагменти, створюючи ілюзію зупинки дії).

Після молитви до провидіння (баладної післямови) Сента остаточно втрачає зв'язок із реальним світом, не помічаючи ані жаху, в який занурилася тих, хто її оточує, ані приходу Еріка, ані спроби Марти повернути дівчину до дійсності («Сента залишалася в тому самому стані і нічого не чула, ніби прокидаючись...» — вагнерівська ремарка). Тлумачення Балади в аспекті драматургії сновидінь дає змогу розуміти як утілення романтичної теорії казки й Увертюру — симфонічний варіант розповіді Сенти. Увертюра й Балада набувають значення стислого викладу оперних подій музичної казки сновидінь і мандрів.

Аріозо-розповідь Еріка про віщий сон (фінал Дуету Еріка і Сенти) — чергова казка в казці, індивідуальний міф-сновидіння, що охоплює героя попри його «земну» приналежність. Упродовж розповіді Сента занурюється «в магнетичний сон, їй начебто сниться все, про що розповідає Ерік» (вагнерівська ремарка). Проведення лейтмотиву кличу Голландця сприяє інтонаційній ідентифікації чужинця й оригіналу портрета, відміряють етапи пророчого бачення майбутньої долі героїні. Паузи в розповіді Еріка «заповнюють» запитання-доповнення Сенти. Риси сновидницької драматургії уможливають тлумачення розповіді Еріка як фантазії-арабески. Завершення Дуету також підпорядковане логіці драматургії сновидінь: «Сента після спалаху натхнення занурюється в замисленість, спрямувавши погляд на портрет» (ремарка). Стан споглядання також передається через прийоми драматургії сновидінь (паузування, фрагментарність, введення лейтмотиву кличу, ремінісценції молитви Сенти до провидіння). Спогляданню і сновидінню властиві ознаки фрагментарної драматургії.

Закінчення розповіді про сновидіння збігається із вторгненням сновидіння-дії — появи оригіналу портрету на порозі будинку Сенти (*Sostenuto-Lento*). Сцена *Liebesblick* (№9, Scene) відбувається немов у сновидінні: Блукач з'являється перед Сентою із глибин її снів. Оркестрова прелюдія, протягом котрої, за ремаркою Вагнера, Сента «як скам'яніла, стоїть, не відриваючи очей від Моряка»¹, вирішена як сцена споглядання. До мовчазного сну-споглядання підключається Блукач, упізнаючи в Сенті Ангела-Спасителя, що з'являвся йому у видіннях (сновидіннях). Стан сновидіння-споглядання не переривається під час сольних реплік Блукача і Спасительниці, як і Арії Даланда («Моряк і Сента... залишаються в тому самому положенні, пильно дивлячись один на одного», — авторська ремарка). Введення композиторських коментарів сполучається із вторгненням до фрагментарної драматургії лейтмотиву долі (речитації на тоні *d*). Час сприймається героями по-різному. Для Даланда час рухається зі швидкістю, наближеною до реальної дії. Для Блукача і Спокутниці, призначених один одному, їхня зустріч — зупинена мить, у котрій відображено вічність, сновидіння, невіддільне від дійсності. У мовчанні героїв відбите невимовне.

Кульмінація любовного сновидіння-споглядання — Дуєт Блукача і Сенти (з №11), сновидців, які не відокремлюють реальність від мрії і сну («wie ichs geträumt seit bangen Ewigkeiten» / «як я мріяв цілу вічність»; «Mein Traum sprach wahr!» / «Моя мрія здійснилась!» — репліки з партії Голландця; «Versank ich jetzt in wunderbare Träumen?» / «Невже я зараз поринаю в дивовижні сни?» — початкова фраза партії Сенти). Діва бачить у Чужинці оригінал портрету; для Страждальця Діва подібна образу, що з'являвся йому під час морських мандрів («spricht dieses Mädchen's Bild zu mir»). У сцені сновидіння-споглядання взаємодіють міфологеми кохання, томління, спа-

¹ Скам'яніння — форма казкового сну.

сіння-блага, вірності, долі-смерті. Стан «Sehnsucht» (томління) невіддільний від «Heil» — спасіння-блага («Die Sehnsucht ist es nachdem Heil» /«томління слідує за спасінням»), вічної вірності («ew'ge Treue», «die True bis zum Tod» /«вірність до смерті»). Єдність кохання і долі-смерті — передумова розгорнення міфологеми Liebestod. Інтенаційні комплекси любовного впізнавання — лейтмотиви кличу, поневірянь (Agitato), долі, спокути.

У Дуеті впізнавання поступово долаються ознаки драматургії сновидінь (в Allegro molto усуваються паузи, що символізують мовчання і сприяють фрагментарізації музичної дії), відбувається прорив із тенет сну до реальності.

У третій дії сновидіння представлено крізь призму взаємодії індивідуального і колективного міфів — форм втілення геніального несвідомого. У першій половині масштабної трихорної сцени №13 (її учасники — норвезькі моряки, дівчата, мертва команда Чорного Капітана) корабель-примара постає як лякаюче безлюдний і мертво мовчазний. Важким і непорушним є сон проклятих моряків, старим і темним — їхній корабель. Міфологема-образ корабля-примари напочатку сцени відповідає її статуарному втіленню в казці Гауфа. Мовчання — відповідь моряків корабля-примари живим, що волають до них. Як і в першій дії, риси фрагментарної драматургії виявляються у чергуванні пісенного матеріалу (хорові партії) та фантазійно-сновидницького інтонаційного комплексу в оркестрі.

Пробудження моряків корабля Чорного Капітана означає перехід до активно-дієвого розгорнення міфологеми сну-смерті. Оркестрово-хорова фантазія ґрунтується на тематизмі драматургії сновидінь (лейтмотиви кличу, хвилі, томління, лейтгармонії зменшеного септаккорду), прийомах паузування. Перед очима норвезьких моряків немов би розгортаються картини сновидіння з Sagenmotiv про Летючого Голландця. Подвійне сновидіння — сон-смерть, що його переживає команда Капітана-Блукача, і сон-мана, у котрий занурюються моряки корабля Даланда, у синтетичній репризі набуває ознак пісенного змагання — «подвійної пісні», контрапункту хорів «земних» і «примарних» моряків. Принцип чергування фрагментів оркестрового сновидіння-фантазії і пісенних зворотів знаходить розгорнуте втілення. В оркестровій фантазії-постлюдії (відображає стрімкий перехід від посилення «бурі і шуму, очевидно, нечистої сили» до «гробового мовчання» і темряви на примарному кораблі) панують інтонаційні ознаки драматургії сновидінь.

Від першого акту до третього фантазійно-сновидницьке начало крещендує. У Фіналі третього акту (№5, Cavatina und Finale) індивідуальні міфи-сни «караванно» йдуть один за одним. Каватина Еріка — ідилічний сон-мрія, казка про вірне земне кохання, колись обіцяне Сентою. Індивідуальний міф у викладенні Голландця (оповідь про таємницю героя) — «казка в казці», подана наприкінці фантастичної оперної історії про корабель-примару (її прообраз — оповідь Капітана з казки Гауфа). Хоча Вагнер не визначає останнє сольне висловлювання Голландця як оповідь, його розташування, тип викладу, драматургічні функції, тип змісту подібні до оповідей з наступних опер «музиканта міфу». Вже у «Голландці» остання оповідь — спосіб «згорнення» сценічного часу-простору; момент виходу в понадчасовий сценічний простір, що передбачає своєрідне «розтягування» оперного часу, його перетворення на «час спогадів», актуалізований у розв'язці. У підсумку утворюється «часова вертикаль», аналогічна моменту, сполученому із вічністю, «міфу в міфі», «казці у казці». Наявність рис драматургії сновидінь (відповідні лейтмотиви, паузування, фрагментарність) уможливорює тлумачення «останнього слова» Блукача як сповіді-фантазії.

Оркестрова постлюдія-вознесіння на завершення опери містить комплекс ознак драматургії сновидінь. Стрімка загибель багатостраждального корабля, по смертне вознесіння Блукача і Спокутниці — етапи фінального злиття в геніальному несвідомому колективного і індивідуального міфів завершують строкату **оперну казку сновидінь і мандрів**.

Висновки та перспективи дослідження. Встановлено спільні ознаки організації казки В. Гауфа та опери Р. Вагнера як художніх цілісностей на основі застосування прийомів сполучення в межах удаваного «альбому» епізодів казкової дії за принципом незв'язного зв'язку, «каравану» «строкатих аркушів», взаємодії ознак фрагментарної і наскрізної драматургії. Виявлено різновиди розгорнення міфологеми сновидіння в активно-дієвому, статуарно-статичному проявах, формах індивідуального і колективного міфів, поданих у вигляді вертикального монтажу. Принцип *eine Rahmenerzählung* («рамковий наратив» або «рамкове оповідання») в оперній драматургії «Летючого Голландця» сприяє «караванному» об'єднанню фантастичних оповідей про минуле і майбутнє проклятого Капітана, що веде к подвоєнню/примноженню засад епічної дії («оповідь в оповіді», «казка у казці», «міф у міфі», «роман у романі»). Вагнер пов'язав оповідну функцію в оперній драматургії з такими вокальними жанрами як арія, балада, аріозо, каватина. Ознаки драматургії сновидінь в оперному часі-просторі досягаються, завдяки музичним темам-символам (лейтмотиви кличу, хвилі, томління, лейтгармонія зменшеного септаккорду), фрагментаризації музичної тканини шляхом уведення прийому паузування, що символізує мовчання.

Перспективи подальшого дослідження полягають у можливості використання енциклопедичного методу аналізу з метою встановлення системних зв'язків опер Вагнера (як і творів інших жанрів та авторів) із філософсько-художнім контекстом романтизму на основі врахування концепції «трансцендентальних філософів» щодо тлумачення художнього твору «мистецтва майбутнього» як «нового міфу», «енциклопедії-хаосу в універсальній фрагментарній формі арабески» (О. Рощенко), в хаокосмосі якого взаємодіють мистецтва, науки, жанри, норми і форми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Оксень Н. А. «Франкенштейн» Мері Шеллі: взаємодія готичного і романтичного в романі. *Вісник Житомирського державного університету* : зб. ст. Житомир, 2011. Вип. 60. *Філологічні науки*. С. 212–217.
2. Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства / спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 40 с.
3. Шалагінов Б. Б. «Магічний ідеалізм» Новалиса: спроба реконструкції. *Наукові записки НаУКМА*: зб. ст. / Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія». 2011. Т. 124. *Філологічні науки*. С. 77–88.
4. Apel Friedmar. *Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens*. Carl Winter, Heidelberg 1987. 307 s.
5. Barth Johannes. Neues zum Fliegenden Holländer. Die bislang unbekannteste Mitteilung der Sage in deutscher Sprache und Wilhelm Hauffs «Geschichte von dem Gespensterschiff». *Fabula*. 1994. Bd. 35. Heft 3/4. S. 310–315.
6. Bunia Remigius. *Romantischer Rationalismus. Zu Wissenschaft, Politik und Religion bei Novalis*. Schöningh, Paderborn, 2013. 227 s.

7. Hauff Wilhelm. Märchen-Almanach auf das Jahr 1826. Herausgeber: Culturea (23. Februar 2023). Taschenbuch. 94 s.
8. Jäggi Andreas. Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Technik und Funktion einer Sonderform der fingierten Wirklichkeitsaussage. Bern, 1994. 287 S.
9. Klein Jürgen. Schauergeschichte, Schauerroman. *Enzyklopädie des Märchens*. Berlin, New York, 2004. Band 11. S. 1290–1296.
10. Klein Jürgen. Schwarze Romantik. Peter Lang, Bern-Frankfurt-New York, 2005. 294 s.
11. Lovecraft H. P. Die Literatur der Angst. Zur Geschichte der Phantastik. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995. (Englische Originalausgabe: Supernatural Horror in Literature). 153 s.
12. Novalis. Gedichte und Prosa. Novalis Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Herbert Uerlings. Düsseldorf; Zürich: Artemis& Winkler, 2001. 590 s.
13. Friedrich Schlegel-Handbuch / Ed. J. Endres. J. B. Metzler. Stuttgart, 2017. 377 s..

REFERENCES

1. Oksen, N. A. (2011). «Frankenshtein» Meri Shelli: vzaïemodiia hotychnoho i romantychnoho v romani [‘Frankenstein by Mary Shelley: Interaction of the Gothic and Romantic in the novel]. In: *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu [Herald of Zhytomyr State University]*. 2011. Issue 60. *Filolohichni nauky [Philological sciences]*. P. 212–217 [in Ukrainian].
2. Roschenko, O. G. (2006). Dialektyka mifolohemy i nova mifolohiia muzychnoho romantyzmu [Dialectic of mythologeme and new mythology of musical romanticism]. Author's dissertation ... of the Doctor of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv. 40 p. [in Ukrainian].
3. Shalaginov, B. B. (2011). «Mahichnyi idealizm» Novalisa: sprobâ rekonstruktsii [‘Magical Idealism Novalis: An Attempt at Reconstruction]. In: *Naukovi zapysky NaUKMA. Filolohichni nauky [Scientific Notes of NaUKMA. Philological sciences]*. Issue 124. P. 77–88 [in Ukrainian].
4. Apel, F. (1987.) Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens. Carl Winter, Heidelberg. 307 p. [in German].
5. Barth, J. (1994). Neues zum Fliegenden Holländer. Die bislang unbekannteste Mitteilung der Sage in deutscher Sprache und Wilhelm Hauffs «Geschichte von dem Gespensterschiff». *Fabula*. Bd. 35. Heft 3/4. pp. 310–315. [in German].
6. Bunia, R. (2013). Romantischer Rationalismus. Zu Wissenschaft, Politik und Religion bei Novalis. Schöningh, Paderborn. 227 p. [in German].
7. Hauff, W. (2023). Märchen-Almanach auf das Jahr 1826. Herausgeber: Culturea (2023). Taschenbuch. 94 p. [in German].
8. Jäggi, A. (1994). Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Technik und Funktion einer Sonderform der fingierten Wirklichkeitsaussage. Bern. 287 p. [in German].
9. Klein, J. (2004). Schauergeschichte, Schauerroman. *Enzyklopädie des Märchens*. Berlin, New York. Band 11. pp. 1290–1296. [in German].
10. Klein, J. (2005). Schwarze Romantik. Peter Lang, Bern-Frankfurt-New York. 294 p. [in German].
11. Lovecraft, H. P. (1995) Die Literatur der Angst. Zur Geschichte der Phantastik. Suhrkamp, Frankfurt am Main. (Englische Originalausgabe: Supernatural Horror in Literature). 153 p. [in German].
12. Novalis (2001). Gedichte und Prosa. Novalis Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Herbert Uerlings. Düsseldorf; Zürich: Artemis&Winkler. 590 p. [in German].

13. Schlegel, F. (2017). Handbuch / Ed. J. Endres. J. B. Metzler. Stuttgart. 2017. 377 p. [in German].

OLENA ROSHENKO

Roschenko, Olena — Doctor of Arts, Professor, Professor of the Department of History of Ukrainian and Foreign Music at the I. P. Kotliarevsky Kharkiv National University of Arts (Kharkiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6048-6335>

elena.roschenko@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327878

WAGNER'S «DER FLIEGENDE HOLLANDER»: A COLOURFUL TALE OF DREAMS AND WANDERINGS

The relevance of the study. The study of R. Wagner's opera «Der Fliegende Hollander» from the standpoint of reflecting in it the genre features of the art fairy tale requires the use of those philosophical and aesthetic concepts in the context of which the artistic phenomena that form the research material in this scientific work matured. Achieving the aim of the study required relying on the doctrine of 'transcendental philosophers' about the «work of art of the future» as an example of a «new myth» reproduced in the form of an 'encyclopaedia-chaos in the fragmentary form of arabesque' [Рощенко, 2006], and on the theory of the art fairy tale set out in the Fragments by Novalis and F. Schlegel. The paradigmatic role was played by the genre features of Kunstmärchen in Wagner's opera Der Fliegende Hollander, one of the prototypes of which was W. Hauf's The Story of the Ghost Ship. Its influence on Wagner's musical drama is not limited to plot parallels, but is also observed at the level of a type of dramaturgy (fragmentary dream drama), the role of the frame principle in the «caravan» unification of stories about the fate of the cursed Captain, the influence of «Gothic novel». The discovery of the Kunstmärchen system of features has led to the expediency of genre definition of Wagner's opera as a colourful tale of dreams and wanderings. The rampage of «dark fantasy», which is overcome by the hero's final accession to the saving peace, allowed us to identify in Der Fliegende Hollander the signs of synthesis of such genre types as «horror opera» and «salvation opera». The interaction of these genre types allowed us to define «Der Fliegende Hollander» as an «opera of horrors and salvation». **The main objective of the study** is to identify the genre features of the artistic fairy tale in Richard Wagner's opera Der Fliegende Hollander based on the analysis of the philosophical and artistic context of German Romanticism. **The methodology** includes the principle of historicism; comparative analysis; analysis of intonation dramaturgy; encyclopaedic analysis (O. Roschenko, 2006), designed to establish the range of literary influences observed in the drama of Wagner's Der Fliegende Hollander as a colourful tale of dreams and wanderings.

Results and conclusions. The definition of Kunstmärchen features in the dramaturgy of Wagner's «Der Fliegende Hollander», based on the key positions of the works of «transcendental philosophers» regarding the interpretation of the work of «art of the future» as a «new myth», has made it possible to define the genre of musical drama as a tale of dreams and wanderings with the features of a «Gothic novel», as a «opera of horror and salvation». It is revealed that the influence of W. Hauf's Kunstmärchen is not limited to plot parallels, but is observed at the level of the logic of the development of the action according to the type of «motley sheets», which ultimately form a special type of opera drama, defined as dream drama

Keywords: opera, romanticism, art fairy tale, chaos encyclopaedia, work of art of the future, fragment, dramaturgy.

УДК 792.5:78.071.1Пуччіні(450):782.7:784(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327880

ОСТРОУХОВА Н. В.

Остроухова Наталія Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4266-1283>

pchela45@i.ua

©Остроухова Н. В., 2025

ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ В ОДЕСЬКІЙ ОПЕРІ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Розглянуто роль і місце опер Джакомо Пуччіні в репертуарі Одеської опери. Досліджено виконання десяти опер Пуччіні, що йшли на одеській сцені протягом 1898–2024 років. Проаналізовано ретроспективу зміни мистецьких поколінь на одеській сцені. Розкрито значення опер Дж. Пуччіні в контексті розвитку жанрово-стильової специфіки репертуару Одеської опери. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше створено панорамне спостереження за виконанням опер Дж. Пуччіні, які визначили практичний досвід та мистецькі традиції Одеського оперного театру у виконанні творів веристського та неокласицистського напрямів. В основу дослідження покладено системний підхід як вираження діалектичного методу, що дозволяє поєднати джерелознавчий, історіографічний та аналітичний аспекти музикознавчого дослідження. Справедливе визнання італійської оперної школи історико-стильовою основою європейського оперного мистецтва пояснює глибинні причини домінуючої ролі італійської опери в одеській оперній практиці часів антрепренерства. Але історично склалося так, що у 1926 році українська опера стабільно увійшла до репертуару Одеського державного академічного театру опери та балету і стала його системною жанрово-стильовою основою. Одним із найбільш плідних для творчої практики Одеського національного академічного театру опери та балету є розвиток двох основних жанрово-стильових напрямів одеської оперної практики — італійської романтичної опери (зокрема її крайнього веристсько-експресіоністського вираження) й української романтичної та неоромантичної опери, яка згодом отримала визнання як національна оперна класика.

Ключові слова: веризм, італійський музичний театр, музичний театр Дж. Пуччіні, оперне мистецтво, вокальна інтерпретація, режисерська школа, опера-buffa.

Вступ. Репертуар оперного театру є особливою текстуальною стороною історичної традиції театрального життя, за допомоги якої можна визначити хід та логіку його розвитку як художнього (музичного) феномена. Музика видатного італійського композитора Джакомо Пуччіні (1858–1924) вже понад 125 років є постійною складовою репертуару Одеського оперного театру (як часів антрепризи, так і часів Державної, а зараз — Національної опери), що цілком підтверджує цю тезу. Починаючи з «Богеми» (1898), в Одесі практично постійно виконувалися «Тоска» і «Мадам Баттерфляй» («Чіо-Чіо-Сан»), дещо рідше «Манон Леско». На музиці Дж. Пуччіні виховувалася нова манера виконання, яку опанували митці кількох поколінь. Опрацьовува-

лися художні досягнення — як-от у «Турандот», що майже одночасно (у 2010 та 2011 роках) набула різних постановочних версій.

Свідченням актуальності музики Джакомо Пуччіні для нашого часу та зростання інтересу публіки до неї стала й прем'єра опер «Сестра Анжеліка» та «Джанні Скіккі», що відбулася в Одеському театрі 20 грудня 2024 року в умовах військового стану і викликала небувалий ажіотаж.

Послідовне узагальнення процесу презентації творчості композитора на одеській сцені не набуло до сьогодні повноцінного наукового осмислення, незважаючи на наявність окремих музикознавчих праць. Тож стратегічним завданням цієї статті є постановка проблеми збереження мистецького багатства світового рівня, яким є втілення оперного спадку Джакомо Пуччіні на сцені Одеської опери.

Аналіз публікацій. Проблеми оперознавства і театрознавства, пов'язані з історичними та естетичними основами опери, теоретичними питаннями та аналізом постановочної практики українських та європейських оперних театрів, вивченням художніх текстів як «середовища», завдяки якому автор «народжується та стверджується як художня індивідуальність» [Драч, 2020, с. 53], розглянуто у наукових працях українських музикознавців: Марини Черкашиної-Губаренко [2002; 2010], Юрія Станішевського [2006-а, 2006-б], Олександри Самойленко [2010], Римми Розенберг [2014], Любові Кияновської [2003], Ірини Драч [2020], Сергія Шипа [2023]. Творчості Дж. Пуччіні присвятили дослідження Олена Корчова [2010], Лілія Назар-Шевчук [2023], Ярослав Комарницький [2023] та інші.

Мета дослідження — висвітлити значення опер Джакомо Пуччіні у збагаченні жанрово-стильової палітри репертуару Одеської опери.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше здійснено панорамний огляд виконання опер Дж. Пуччіні, розкрито діяльнісний досвід та художні традиції Одеського оперного театру у виконанні творів веристського та неокласицистського напрямів.

Методологія дослідження. В основі дослідження — системний підхід як вираження діалектичного методу, що дає змогу поєднати джерелознавчий, історіографічний і аналітичний аспекти музикознавчого дослідження.

Результати дослідження. Джакомо Пуччіні називають останнім видатним італійським композитором межі XIX–XX століть, який повністю присвятив себе оперному жанру. Він — автор дванадцяти опер: «Вілліси» («Le Villi», 1884, Мілан), «Едгар» («Edgar», 1889, Мілан), «Манон Леско» («Manon Lescaut», 1893, Турін), «Богема» («La bohème», 1896, Турін), «Тоска» («Tosca», 1900, Рим, театр Констанці / Teatro Costanzi), «Мадам Баттерфляй» («Madama Butterfly», «Чіо-Чіо-Сан» / «Cio-Cio-San», 1904, Мілан, La Scala; 1904, Бреція, Театр Гранді), «Дівчина із Заходу» («La fanciulla del West», 1910), «Ластівка» («La rondine», 1917, Монте-Карло); триптих одноактних опер: «Плащ» («Il Tabarro»), «Сестра Анжеліка» («Suor Angelica»), «Джанні Скіккі» («Gianni Schicchi»), 1918, Нью-Йорк; «Турандот» («Turandot», 1926, Мілан, театр La Scala, посмертна постановка). В Одесі не виконувалися лише перші дві опери — «Вілліси» й «Едгар». «Ластівка» прозвучала на одеській сцені 2009 року у виконанні Румунського музичного театру.

Композитор вишуканого естетичного смаку, прекрасний мелодист, визначний майстер інструментування, Дж. Пуччіні вміло використовував у своїх партитурах новітні досягнення сучасного йому західноєвропейського симфонізму. За основними творчими устремліннями й характерними рисами стилю він близький до веризму, хоча багато в чому виходить за його межі. В оперній творчості композитора пізнього

періоду, тобто після 1904 року, «спостерігається бурхливе формування нового виражального комплексу модерністської природи» [Корчова, с. 541]. Так, «Джанні Скіккі» є «підсумком його музично-театральних шукань і творчої еволюції, спрямованої від веристських драм до камерної опери початку XX ст.» [Джулай, 2020, с. 17].

Одеські прем'єри опер «Богема» і «Манон Леско» відбулися за часів антрепренера Олександра Іліодоровича Сибірякова (1897–1900). Виконавців він привіз із Мілана, тож склад артистів був неперевершений. У театрі великого значення надавали репертуару і матеріальному забезпеченню вистав. Постійний міський оркестр у складі 40 музикантів під час оперних вистав зазвичай збільшувався на п'ятнадцять осіб, а в симфонічних концертах — досягав 70. У хорі — 60 осіб. Ці роки визначили розквіт антрепризної справи.

Уперше в Одесі нова опера «Богема» на лібрето Луїджі Ілліки (Luigi Illica) і Джузеппе Джакози (Giuseppe Giacosa) на сюжет французького роману Анрі Мюрже (Henri Murger) «Сцени з життя богемі» («Scene della vita di Bohème», 1851) прозвучала 9 січня 1898 року у виконанні Ахілла Матассіні (Рудольф), Максиміліано Поллі (Шонар), Вірджіліо Блазі (Бенуа і Альціндор), Освальдо ді Дженаро (Парпіньоль), Маріо Саммарко (Марсель), Себастьяно Чіротто (Коллен), Емми Лонгі (Мюзетта), Інес Де Фрате (Мімі), Ремондіні (Сержант). Капельмейстер Олександр Бернарді поставив спектакль у нових декораціях художника Олександра Реджіо (Беклемішева) і костюмах роботи міської майстерні. Опера зачарувала публіку романтикою і поезією мансарди.

Наприкінці того ж року, 19 грудня вперше в Одесі виконували «Манон Леско». Основою лібрето стала «Історія кавалера де Гріє і Манон Леско» («Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut», 1731) абата Прево (Antoine François Prévost). Диригував Йосип В'ячеславович Прібік. Критики писали про незвичайну теплоту почуттів, витонченість і оригінальність стилю, характерні для музики композитора. На їхню думку, завдяки Валентині Мендіороз (Valentina Mendioroz) та Джованні Апостоло (Giovanni Apostolo) опера посяде гідне місце в репертуарі трупі.

Значною музичною подією стала прем'єра опери «Тоска» 15 грудня 1900 року у період діяльності антрепренера Миколи Миколайовича Соловцова (1900–1902). В основі лібрето Дж. Джакози й Л. Ілліки — мелодрама Віктор'єна Сарду (Victorien Sardou) «Флорія Тоска» («Floria Tosca», 1887), написана для Сари Бернар. Композитор побачив велику актрису в цій ролі ще 1889 року; вона справила на нього глибоке враження. Газети писали, що успіх одеській прем'єрі забезпечили Валентина Мендіороз (Тоска), Джованні Апостоло (Каварадоссі), Евдженіо Джиральдоні / Eugenio Giraldoni (Скарпія) і диригент Йосип Прібік. Справді, практика доводить, що головним завданням артиста-співака полягає у знаходженні музично-вокальних та сценічних засобів, які б дозволили повніше «втїлити себе у персонажі» (Н. Гребенюк). В. Мендіороз, чуйна й розумна артистка, показала, що має і драматичний талант, і вокальний. Палкий, темпераментний, сповнений експресії Дж. Апостоло був незрівнянний у ролі художника Каварадоссі. Свою найкращу роль — барона Скарпія — Е. Джиральдоні розучив в Італії під керівництвом автора. Режисер Микола Боголюбов згадував, що прекрасна статура співака, його потужний, але м'який, немов звук віолончелі, голос і виразна дикція, підкреслена логічно виправданим жестом, — усе у виконанні Джиральдоні нагадувало незабутні картини великого Тіціана. Дуже ефектними виявилися виписані з Італії декорації. Церковний благовіст передавався за допомогою особливого апарата й ударами в там-там. Постановка опери в Одесі зацікавила публіку й критику, за дворазового повторення вистава дала повні збори.

Запам'ятався одеситам Скарпіа у виконанні Маттіа Баттістіні / Mattia Battistini (1913). Співак презентував свого персонажа своєрідно, не так, як інші. Артист співав художньо й натхненно, що, мабуть, надавало його герою деякої людяності.

Кожен із зазначених творів — досконалий взірець авторського стилю Джакомо Пуччіні. У цих операх найбільш яскраво виявилось художнє кредо композитора. Співчуваючи своїм сценічним героям, композитор створював опери, сповнені великої внутрішньої сили, витонченого психологізму і художньої правдивості.

На відміну від попередніх опер, дія яких відбувалася у Франції і Америці XVIII століття («Манон Леско»), кварталі паризької богемі («Богема»), Риму часів наполеонівських воєн («Тоска»), події наступної опери — «Мадам Баттерфляй» — розвиваються в далекій східній країні (Японії).

Веризм Дж. Пуччіні виявився насамперед у його ставленні до оперного сюжету. Практично кожна його опера має літературну першооснову. Здається, що не такий уже й важливий літературний рівень першоджерела, бо ж по-справжньому цінні насамперед ті почуття й асоціації, які сюжет викликає в композитора. Саме процес катарсису, утілений в історії Мадам Баттерфляй, апелював до його почуттів.

Прообразом Чо-Чо-Сан і джерелом натхнення для створення опери були дві японки. Першу звали Кі-Ху-Сан (Мадам Хризантема), яка «вийшла заміж» у Нагасакі 1885 року за французького капітана й письменника П'єра Лоті (прообраз Пінкертон). Другим джерелом натхнення була Тсуру Янамура, гейша з Нагасакі, яка мала сина від британського торговця. Коли він покинув її, забравши сина, вона спробувала вбити себе. Американський письменник Джон Лютер Лонг (John Luther Long) в журналі «Century Magazine» (1898) опублікував коротку розповідь про цю подію, змінивши ім'я героїні на Чіо-Чіо-Сан. Така незвичайна історія мала миттєвий успіх. Американський драматург Девід Беласко (David Belasco) адаптував її для сцени, на якій і побачив цю п'єсу композитор [Hadfield, 2003-б, р. 14–15]. Дія драми Д. Беласко, що ґрунтується на короткому оповіданні Дж. Л. Лонга, відбувається протягом одного дня. Проте Дж. Пуччіні ніколи не планував перетворити «Мадам Баттерфляй» на одноактну оперу подібно до веристських творів П. Масканьї або Р. Леонкавалло [Hadfield, 2003-а, р. 2–3].

На межі XIX–XX століть екзотика приваблювала західних митців, свідченням чого є романи Джозефа Конрада, картини Поля Гогена, піаністична спроба Клода Дебюссі відтворити звуки гамелану. Дж. Пуччіні під час роботи над оперою «Мадам Баттерфляй» «... майже перетворився на японця, вивчаючи фольклорні мелодії країни та намагаючись відчутти малюнок японської інтонації, досліджуючи звучність, яку пропонує ціла група ударних інструментів. Результатом стала захоплива партитура, у якій вражає постійно мінливе світлотіньове плетиво місцевих кольорів» [Hadfield, 2003-а, р. 2–3].

Перший двоактний варіант опери «Мадам Баттерфляй» зазнав невдачі прем'єри 17 лютого 1904 року (Мілан, La Scala). Прем'єра другої версії вистави (триактний варіант) відбулася 28 травня 1904 року у Бреції в Театрі Гранді (Teatro Grande di Brescia) під орудою диригента Клеофонте Кампаніні (Cleofonte Campanini). Успіх вистави забезпечила видатна українська співачка Соломія Крушельницька, яка виконала головну роль. «Щоразу, коли нам доведеться слухати в “Мадам Баттерфляй” інших співачок, перед очима одразу виникатиме незабутня постать Крушельницької, а всі інші здаватимуться їй блідою тінню», — писали критики в газеті «Corriere della Sera» [цит. за: Білавич, 2021].

Уперше в Одесі оперу «Мадам Баттерфляй» виконувала італійська трупа Франко Кастеллано (Franco Castellano) під час гастролей у Міському театрі протягом березня-квітня 1908 року. Трупа мала чудових солістів, завдяки яким репертуар містив опери Дж. Верді й В. Белліні, Р. Леонкавалло й Дж. Россіні, Ш. Гуно й П. Масканьї (із трьох його опер дві — «Аміка» / «Amica» й «Ірис» / «Iris» — виконувалися в Одесі вперше), а також чотири (!) опери Дж. Пуччіні — «Богема», «Манон Леско», «Тоска» та вперше «Мадам Баттерфляй» (14 березня 1908 року). Головні партії виконували Амедея Сантареллі (Чіо-Чіо-Сан), Джузеппе Гауденці (Пінкертон) і Евдженіо Джиральдоні (Шарплес).

У наступному спектаклі головні партії були доручені Джузеппіні Фінці-Магріні (Чіо-Чіо-Сан), Уго Коломбіні (Пінкертон) і Дельфіно Менотті (Шарплес). Талановитий адміністратор Ф. Кастеллано дав одеситам змогу послухати низку веристських опер, але художній успіх антреприза здобула тільки завдяки солістам. На жаль, хор, балет, ансамбль і мізансцени не відповідали їхньому рівню.

Вважається, що тріумфом «Мадам Баттерфляй» завершився найбільш інтенсивний період творчої біографії Дж. Пуччіні. Нові опери почали з'являтися рідше.

Одеська прем'єра опери «Дівчина із Золотого Заходу» відбулася 7 грудня 1914 року (антреприза О. І. Сибірякова). В основу італійського лібрето Гвельфа Чивініні (Guelfo Civinini) і Карло Дзангаріні (Carlo Zangarini) покладено мелодраму Д. Беласко. У «Південному музичному віснику» оперу назвали «прекрасною». На жаль, вистава під керуванням диригента Антона Олександровича Ейхенвальда пройшла шість разів і утрималася в репертуарі тільки два місяці.

Великою подією в Одеському державному академічному театрі опери та балету стала прем'єра опери Дж. Пуччіні **«Турандот»** за однойменною п'єсою Карло Гоцці, лібрето Джузеппе Адамі (Giuseppe Adami) і Ренато Сімоні (Renato Simoni) 25 січня 1929 року. «На відміну від інших його опер, “Турандот” не була завершеною через передчасну смерть композитора 1924 року. Він склав і оркестрував партитуру до епізоду смерті Лю у третьому акті, решта ж залишилася незавершеною, на різних етапах композиції. Згідно з вимогами видавництва Джуліо Рікорді (Giulio Ricordi) — власника прав на спадщину композитора, упродовж ХХ ст. “Турандот” виконувалася лише з фінальною музикою Альфано. ХХІ ст. відкрило шлях до створення нових версій фіналу “Турандот”» [Назар-Шевчук, Ван Юй, 2025].

Перше виконання опери відбулося 25 квітня 1926 року в Міланському театрі La Scala. На прем'єрі диригент Артуро Тосканіні перервав виставу, оголосивши, що «опера закінчується тут, тому що в цей момент Маестро не стало»... [Castles-Onion].

Критики одеської вистави зазначали, що тільки за колосальної ерудиції диригента Самуїла Столермана можна було впоратися зі складною музичною фактурою опери. Режисер Яків Гречньов прекрасно вибудував масові сцени і відтворив образи дотепних трьох міністрів. Акцентовано майстерну роботу художника Михайла Курилка, який «взяв найефектніші і мальовничі тони в старо-ханському стилі» [Даненберг, 1929-а]. Танці — в постановці Павла Вірського. Партії виконували: Катерина Воронець-Монтвід (Турандот), Катерина Слов'янська (Ліу), Юрій Кипоренко-Доманський (Калаф), Семен Ільїн (Тимур) [Даненберг, 1929-а].

15 листопада того ж року відбулася прем'єра-відновлення опери, постановка якої минулого сезону була визнана однією з найкращих. Та ж сама постановочна група підготувала виставу з новим складом артистів. Дуже виразно виконували партії солісти Олександра Жуковська (Турандот). Юрій Кипоренко-Доманський (Калаф) — найкраща партія у співака, Наталія Урбан (Ліу), молодий бас Іван Тоцький

(Тимур) та інші. Динамічна зміна декорацій сприяла цілісності драматургії вистави (режисер Я. Гречньов). Критик звернув увагу на «музичні китаїзми», які створювали орієнтальну атмосферу (дзвіночки, ксилофон та стилізовані китайські теми) [Даненберг, 1929, с. 4].

«Новаторські театральні ідеї, — писала М. Р. Черкашина-Губаренко, — відбилися й у виставах українського оперного театру. Тут складалася своя режисерська школа і працювали талановиті митці авангардного спрямування» [Черкашина-Губаренко, 2010, с. 167]. Святослав Ріхтер, який 1933 року почав працювати концертмейстером балету Одеського театру, також зазначав, що опера в Одесі тоді мала таке ж значення, як сьогодні в Мюнхені, у ній виконували авангардистський репертуар — «Принцеса Турандот», «Триптих» Дж. Пуччіні тощо. Додамо, що 21 березня 1935 року відбулася прем'єра одноактної опери «Плащ» — першої частини Триптиха. Лібрето написав Д. Адамі на сюжет, запозичений із драми «Широкий плащ» французького письменника Дідьє Гольда (Didier Gold). До листопада вистава пройшла 13 разів.

За всього різноманіття жанрів і форм творів, виконуваних в Одеській державній опері протягом усього періоду її функціонування, можна виявити стабільність, навіть певний консерватизм репертуару, збереження в ньому того значення італійської опери, яке властиве було цьому театру в періоди антрепризи. Ідеться про практично постійне виконання опер «Богема», «Тоска» і «Мадам Баттерфляй» («Чіо-Чіо-Сан»), рідше «Манон Леско» — творів всесвітньо відомих, що становлять яскраву сторінку в літопису світової художньої культури.

«Богема». Творами Дж. Пуччіні завжди цікавилися провідні фахівці-музиканти. На початку 1936 року головний диригент Одеського оперного театру Самуїл Столерман спільно з головним режисером Яковом Гречньовим та художником Петром Злочевським здійснили нову постановку опери.

Постановка «Богемі» — складне завдання для будь-якого колективу, бо потребує не тільки високого професіоналізму постановників і співаків, а й граничної життєвої достовірності. Один із яскравих моментів виконання «Богемі» в Одесі — постановка в сезон 1981/1982 років. Музичне прочитання партитури у виконанні головного диригента театру Бориса Афанасьєва вирізнялося свіжістю й емоційністю завдяки чистоті злиття вокальних голосів з оркестром, м'якості звучання в ліричних сценах, майстерному відтворенню трагічних подій. На наш погляд, таке виконання відверто емоційної музики композиторів веристського напрямку було найбільшим досягненням у цій постановці.

М. Р. Черкашина-Губаренко вважала «Богему» Дж. Пуччіні оперою, що немовби створена для вдалих дебютів [Черкашина-Губаренко, 2002]. Станіслав Трифонов (на той час — студент класу Василя Навротського) згадував свої враження від виконання ролі Марселя в поновленому варіанті постановки (1999, режисер Борис Рябікін): «Про цю виставу хочу сказати окремо. У ній брали участь Дмитро Себов (Коллен), Ігор Гнідий (Шонар), Руслан Зіневич (Рудольф). Ми навчалися разом. Добре знаємо один одного. Герої вистави такі ж молоді артисти, як і ми. І це допомогло нам бути природними. Не треба було «награвати». Ми були самими собою. Дуже гарні були жіночі ролі: Наталія Ютеш — прекрасна Мімі, Альона Одинокіна — характерна,

вогненна Мюзетта. Я думаю, що цей спектакль надовго залишиться як у нашій пам'яті, так і в пам'яті слухачів»¹.

«Манон Леско». Постановку здійснили диригент Юхим Русінов, режисер Яків Мілешко, художник Ольга Зосимович, хормейстер Дмитро Загрецький. Вистава йшла протягом п'яти років від 16 березня 1963 року до 1967. Головну партію виконувала Раїса Сергієнко, Де Гріє — Геннадій Дмитрієв. Щире і схвильоване виконання видатної співачки, насичене звучання її сопрано в поєднанні з легкістю й теплим задушевним тембром створювало у слухачів прекрасний образ жінки, яка палко кохає, не тільки в опері «Манон Леско», а й у «Чіо-Чіо-Сан» і в «Тосці».

«Тоска». По закінченні реставрації театру 1967 року створено новий репертуар і укомплектовано новий творчий склад. Це сприяло зростанню рівня вокальної майстерності артистів, надавало спектаклям сценічної яскравості. Приємно вражав ансамбль виконавців у виставі «Тоска». Вільно линув голос народної артистки УРСР Раїси Сергієнко. У співдружності з цією досвідченою співачкою успішно виступали молоді артисти Микола Огренич і Анатолій Макаров.

Вистава, яку здійснили диригент Борис Грузін, режисер Артур Почиковський та художники Олександр Кривошеїн і Тетяна Карпова 8 лютого 1992 року, мала назву «Флорія Тоска». Поряд із зірковим складом солістів — Надія Шакур і Людмила Ширіна (Тоска), Анатолій Капустін, Павло Невальонний і Микола Черепанов (Каварадоссі), Володимир Тарасов (Скарпія), — преса відзначила й виконавця ролі Сполетти Сергія Красних. Ця «тінь» грізного Скарпії у виконанні актора поставала, немов щось фатальне і жахливе.

У всіх виставах однією з головних дійових осіб завжди був хор під керівництвом Леоніда Бутенка, а з 2018 року — Валерія Регрута [Ostroukhova, 2023].

Прем'єра опери Дж. Пуччіні «Тоска» (2002) у постановці головного диригента театру Яреми Скибінського та київського режисера Володимира Лукашева зацікавила критиків, спонукала їх до різних думок і жвавого обговорення. Увага слухачів на виставі була спрямована на два різні образи головної героїні. Тоска у виконанні Людмили Ширіної — це примхлива закохана жінка, а Тоска Тетяни Захарчук постала ніжною та вірною у своєму коханні. Успіху вистави сприяли Анатолій Капустін і Валерій Бендеров — виконавці партії Каварадоссі, а також Віктор Мітюшкін — Скарпія [Бородавкін, 2003, с. 2]. Критики високо оцінили роботу художниці Н. М. Бевзенко-Зінкіної, наголошували на її майстерному використанні традиції, сповненої сучасного змісту, здатного схвилювати слухача.

«Чіо-Чіо-Сан» («Мадам Баттерфляй»). У 1932 році в одеському театрі почав працювати Петро Панасович Злочевський — талановитий художник, який двома-трьома штрихами міг відтворити саму ідею вистави. І досі пам'ятають його «Чіо-Чіо-Сан»: у першому акті сакура буйно цвіла, у другому на ній уже не було цвіту, а в третьому — вітка зовсім гола, навіть без листя. Так дуже точно й переконливо художнику вдалося відтворити трагедію головної героїні. А його «японський будиночок» на довгі роки став невід'ємною частиною вистави. Партію Чіо-Чіо-Сан виконували улюблені серед одеситів співачки, зокрема Ірина Воликівська, яка у 1920-х роках починала свою діяльність у трупі Миколи Садовського.

¹ Інтерв'ю з солістом Одеської опери Станіславом Трифоновим. Листопад 2000 року. *Архів Н. В. Остроухової*.

Дебютною виставою Галини Поливанової 1953 року теж була «Чіо-Чіо-Сан». Артистка наполегливо працювала над удосконаленням цієї партії, тому щоразу образ збагачувався новими барвами. Галина Анатоліївна, уже будучи завідувачкою кафедри сольного співу в Одеській державній (із 2012 — національній) музичній академії імені А. В. Нежданової, часто розповідала, як вона працювала над роллю. Музика Дж. Пуччіні — митця-психолога, який особливу увагу приділяв внутрішньому світу зображуваних в опері людей, спонукала співачку хвилюватися, любити, страждати, мучитися і вмирати разом зі своєю героїнею. Діапазон розвитку образу Чіо-Чіо-Сан дуже широкий: від безмежної радості, палкого кохання і щастя — до невимовних страждань і загибелі. Згодом співачка почала діяти набагато стриманіше, зникла певна стихійність у сценічній поведінці, згасла фізична і моральна втома, стало легко доводити виставу до кінця шляхом зростання напруження. І ось тоді реакція в залі стала гострішою, люди плакали, страждали разом з героїнею.

Коли 1963 року театр відновлював постановку, її творці не прагнули нового прочитання. Мізансцени й декорації не змінилися, але з'явилася нова Чіо-Чіо-Сан — Неллі Мельник. Перевтілена у творчій свідомості співачки, драма зазвучала по-новому, і вся опера набула нового забарвлення, нових рис. Згодом головну партію в опері «Мадам Баттерфляй» виконувала донька Неллі Мельник і Валентина Анісімова — Тетяна, випускниця класу Г. А. Поливанової.

Режисерську версію Бориса Рябікіна зі сценографією Наталії Бевзенко-Зінкіної театр підготував у лютому 1999 року для гастролей у Лівані [Zene Zaizal, 1999]. Восени 2003 року 80 солістів опери, хору й оркестру гастролювали в Англії, Шотландії, Ірландії та Вельсі. Більш ніж 100 000 глядачів подивилися 81 спектакль Одеського театру, який представив нову редакцію опер «Ріголетто» Дж. Верді й «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні. У нових декораціях у виставі є акваріуми, водні каскади, казковий японський садок. Англійська преса широко коментувала виступи артистів. Наступна прем'єра відбулась у квітні 2019 року, а у травні — гастролі театру в Бельгії та Голландії.

«Турандот». Остання опера Джакомо Пуччіні на одеській сцені протягом кількох місяців мала дві постановки — дві сценічні версії. 22 травня 2010 року диригент Олександр Самоїле здійснив прем'єру «Турандот» Дж. Пуччіні за однойменною п'єсою Карла Гоцці у версії німецького режисера Крістіана фон Гетца (Christian von Götz). Опера на три дії написана на лібрето Джузеппе Адамі й Ренато Сімоні. Художниця-постановниця — Лена Брексендорфф (Lena Brexendorf), хореографія — Верена Хірхольцер (Verena Hierholzer). Виконавці головних ролей: Тетяна Анісімова (Турандот), Василь Навротський (Тимур), Валерій Бендеров (Калаф), Лариса Зуєнко (Лю).

Для майбутніх гастролей на замовлення японського імпресаріо здійснено ще одну нову постановку опери — у режисерській версії С. Л. Гаудасінського (26 лютого 2011 року). Диригент — Олександр Самоїле, режисер-постановник — Станіслав Гаудасінський, сценографія — Тетяна Астаф'єва, хормейстер — Леонід Бутенко. Виконавці: Тетяна Анісімова (Турандот), Валерій Бендеров (Калаф), Лариса Зуєнко (Ліу), Анатолій Капустін (Імператор), Василь Навротський (Тимур). Гастроли не відбулися, а дві режисерські версії залишились у репертуарі театру. «Німецький» варіант виконують частіше.

«Сестра Анжеліка» і «Джанні Скіккі». Останні прем'єри 2024 року (20 грудня) — дві одноактні опери «Сестра Анжеліка» і «Джанні Скіккі» за лібрето Джовакіно Форцано (Giovacchino Forzano). Це друга й третя частини Триптиху — трьох одноактних опер: трагедії «Плащ», ліричної драми «Сестра Анжеліка» і коме-

дії «Джанні Скіккі», які уособлюють трагізм, духовність і гумор. Прем'єра Триптиху відбулася 14 грудня 1918 року в Метрополітен-опера у Нью-Йорку.

В опері «Сестра Анжеліка» слухачів захопила зворушлива духовність музики. Глибоке враження на глядачів справила символіка рослин (широко розгорнутий мотив квітів), води (лейтмотив фонтана), кольору (образ золотого саява).

В основу сюжету «Джанні Скіккі» покладено рядки з тридцятій пісні «Пекла» («Божественна комедія» Данте Аліґ'єрі). Любовно-лірична сфера опери, пов'язана із закоханою парою — Рінуччо і Лауретти, вражає чистотою кантилени. Вистава виконувалася на прем'єрі в найкращих традиціях італійської опери *buffa*.

Висновки. Межі епох — найважливіші, доленосні моменти в історії музичного мистецтва. Новий досвід створення музики, спільний для композиторів і виконавців, свідчить про сучасну швидкоплинність музичного мистецтва, схиляє до аналогії зі швидкоплинністю стилістичних явищ музики, які формувалися на межі XIX—XX і XX—XXI століть [Ostroukhova, 2023]. Саме про це свідчить досвід виконання опер Джакомо Пуччіні в Одеській опері.

Справедливе визнання італійської оперної школи як історичної і стильової основи європейського оперного мистецтва, збіги естетичних уподобань і близькості у розумінні жанрової форми опери між італійськими й українськими композиторами — цим пояснюються глибинні причини домінантної ролі італійської опери в одеській оперній практиці часів антрепризи. Але історично склалося так, що 1926 року саме українська опера міцно входить до репертуару Одеського державного академічного театру опери та балету і стає його жанрово-стильовою основою.

Серед найбільш плідних для Одеського національного академічного театру опери та балету — розвиток двох основних жанрово-стильових напрямів одеської оперної практики: італійської романтичної опери (зокрема й у її граничному веристсько-експресіоністському вигляді) й української романтичної та неоромантичної, що згодом здобуває визнання як національна оперна класика. Можна також стверджувати, що саме завдяки превалюванню романтичних настанов формується особлива близькість італійської та української оперних традицій, зумовлюючи той активний діалог культур, що відбувався й досі відбувається в діяльності Одеського національного академічного театру опери та балету, тобто вже стає невід'ємною частиною одеської оперної традиції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Білавич Д. Таємниці Соломії Крушельницької. *Локальна історія*. 2021. 22 вересня. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/taiemnitsi-solomiyi-krushelnitskoyi/> (дата звернення: 12.01.2025).
2. Бородавкін С. О. «Тоска» знову в Одесі. *Культура і життя*. 2003. 25 червня. С. 2.
3. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
4. Даненберг В. «Турандот». Державна опера. *Известия*. 1929а. № 2753, 1 лютого. С. 3.
5. Даненберг В. «Турандот». *Чорноморська комуна*. 1929б. № 98, 27 листопада. С. 4.
6. Джулай Г. А. «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні в річищі жанрово-стильових шукань італійського музичного театру початку XX століття. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса : Гельветика, 2020. Вип. 30. Т. 1. С. 11–18. DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-2> (дата звернення: 12.01.2025).

7. Драч І. Композиторська індивідуальність як об'єкт наукового дослідження (нарративні стратегії мистецтвознавчого дискурсу). *Художня культура. Актуальні проблеми : наук. журнал*. 2020. Вип. 16. Ч. 2. С. 50–54. DOI: 10.31500/1992-5514.16(2).2020.217743

8. Кияновська Л. Життєтворчість Соломії Крушельницької в контексті української емансипації Галичини. *Соломія Крушельницька та українська духовність : зб. ст. / Ред.-упоряд: О. Смоляк, П. Смоляк. Тернопіль, 2012. С. 140–152.*

9. Комарніцький Я. В. Тенорові темброобрази в операх Джакомо Пуччіні: досвід систематизації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського зб. ст.* Київ, 2023. Вип.138 : Інтерпретаційні аспекти музичної творчості. С. 126–136.

10. Корчова О. О. Модерністські тенденції в пізній творчості Джакомо Пуччіні. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. зб. ст. Київ, 2010. Вип. 89 : *Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства* : С. 540–551.

11. Назар-Шевчук Л. Й., Ван Юй. Епістолярія Джакомо Пуччіні і проблеми фіналу або Трансформація Турандот. *Львівська національна опера*. 2023. 29 жовтня. URL: <https://opera.lviv.ua/epistolyariya-dzhakomo-puchchini-problemy-finalu-abo-transformatsiya-turandot-liliya-nazar-shevchuk-van-yuj/> (дата звернення: 14.12.2024).

12. Самойленко О. І. Історичні та естетичні основи опери. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 89 : *Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства* : зб. ст. / ред.-упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко. Київ, 2010. С. 399–414.

13. Станішевський Ю. О. Український театр у перші повоєнні десятиліття. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст.* : колект. моногр. Київ : Інтертехнологія, 2006б. С. 533–586.

14. Станішевський Ю. О. Український театр кінця ХІХ — початку ХХ століть: проблеми синтетичної природи і становлення національного режисерського мистецтва. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст.* : колект. моногр. / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ : Інтертехнологія, 2006а. С. 11–82.

15. Черкашина-Губаренко М. Р. Мучениця нашого часу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 89 : *Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства*: зб. наук. ст. / ред.-упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко. Київ, 2010. С. 163–177.

16. Черкашина-Губаренко М. Р. Режисер народився — вітаймо його. *Музика і театр на перехресті епох* : у 2 т. Т. 2. Суми : Наука, 2002. С. 11–14

17. Шип С. В. Теорія художніх стилів : Монографія. Суми : ФОП Цьома С. П., 2023. 138 с.

18. Castles-Onion Brian. The curious case of Turandot's finale. The composer famously died before he could finish the opera — and that's where the most fascinating story started... *Opera Australia*. URL : <https://features.opera.org.au/turandot-finale/> (дата звернення 18.12.2024).

19. Hadfield D. Butterfly's eastern Promise. The program of the Odessa Opera in Great Britain. 2003 a. September-December. P. 2–3.

20. Hadfield D. The original Butterflies. The program of the Odessa Opera in Great Britain. September-December 2003 б. P. 14–15.

21. Hadermann Eline. “He closed his eyes forever with Liù”. How Puccini never finished his last opera. URL : <https://www.lamonnaiedemunt.be/en/magazine/3270-he-closed-his-eyes-forever-with-liu#:~:text=At%20the%20premiere%20of%20Turandot> (дата звернення 30.11.2024).

22. Ostroukhova N., Yiyu Zhu, Yue Qun, Feng Zhou, Wenjing Xiang. Category of genre style in the conceptual system of modern musicology. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 1, Special Issue XXXIV. P. 140–144. URL: <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000969517700020> (accessed: 12.01.2025).

23. Rozenberg, R. (2014). International tendencies in the works of Odessa composers. *Music art and culture. Scientific herald*, Odesa. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2014-20-9-21> [in English].

24. Zene Zaizal. Madame Butterfly: duo et jeu double. Informations locales. 1999. 14 février.

REFERENCES

1. Bilavich, D. (2021). Taiemnytsi Solomii Krushelnyskoi [Mysteries of Solomiia Krushelnyska]. *Lokalna istoriia [Local history]*. Available at: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/taiemnitsi-solomiyi-krushelnitskoyi/> (accessed: 12.01.2025) [in Ukrainian].

2. Borodavkin, S. (2003). “Toska” znovu v Odesi [“Tosca” is again in Odesa]. *Kultura i zhyttia [Culture and Life]*. June 25, p. 2 [in Ukrainian].

3. Hrebenyuk, N. E. (1999). Vokalno-vykonavska tvorchist: psykholoho-pedahohichnyi ta mystetstvovnavchy aspekty : monohrafiia [Vocal performance creativity: Psychological-pedagogical and artistic aspects]: monograph. Kyiv, 269 p. [in Ukrainian].

4. Danenberg, V. (1929a). “Turandot”. State Opera. *Izvestia*, 2753, 3. [in Ukrainian]

5. Danenberg, V. (1929b). “Turandot”. *Chornomorska komuna*, 98, 4 [in Ukrainian].

6. Julay, G. A. (2020) “Dzhanni Skikki” Dzh. Puchchini v richyshchi zhanrovo-stylovykh shukan italiiskoho muzychnoho teatru pochatku 20 stolittia [“Gianni Skikki” by G. Puccini in the ground of genre-style seeking of the Italian musical theater of the beginning of the 20 century]. *Music art and culture. Scientific herald [Muzychne mystetstvo i kultura. Naukovy visnuk]*. Odesa: Helvetika. Issue 30, 1, pp. 11–18. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-2> [in Ukrainian].

7. Drach, I. (2020). Composer's individuality as an object of scientific research (narrative strategies of art history discourse). *Scientific journal Artistic Culture. Topical issues*. Vol. 16. No. 2, pp. 50–54. DOI 10.31500/1992-5514.16(2).2020.217743 [in Ukrainian].

8. Kiyanovska, L. (2012). Solomiya Krushelnyska's creative life in the context of the Ukrainian emancipation of Galicia. *Solomiya Krushelnyska and Ukrainian spirituality*. Collection of articles / Editors-compilers: O. Smolyak, P. Smolyak. Ternopil, pp. 140–152 [in Ukrainian].

9. Komarnitskyi, Ya. V. (2023). Tenorovi tembrobrazy v operakh Dzhakomo Puchchini: dosvid systematyzatsii [Tenor timbre images in the operas of Giacomo Puccini: experience of systematization]. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Issue 138: *Interpretatsiini aspekty muzychnoi tvorchosti [Interpretive aspects of musical creativity]*. Kyiv, pp. 126–136 [in Ukrainian].

10. Korchova, O. (2010). Modernist tendencies in the late works of J. Puccini. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Issue 89: *Suchasnyi opernyi teatr i problemy operoznavstva [Modern opera house and problems of opera studies]*. Kyiv, pp. 540–551 [in Ukrainian].

11. Nazar-Shevchuk, L., Van Yui. (2023). Epistoliariia Dzhakomo Puchchini i problemy finalu abo Transformatsiia Turandot [Epistolary of Giacomo Puccini and the problems of the final or Transformation of Turandot]. *Lvivska natsionalna opera [Lviv National Opera]*. October 29.

Available at: <https://opera.lviv.ua/epistolyariya-dzhakomo-puchchini-problemy-finalu-abo-transformatsiya-turandot-liliya-nazar-shevchuk-van-yuj/> (accessed: 14.12.2024) [in Ukrainian].

12. Samoilenko, O. (2010). Istorychni ta estetychni osnovy opery [The historical and aesthetic basis of the opera]. Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]. Issue 89: *Suchasnyi opernyi teatr i problemy operoznavstva* [Modern opera house and problems of opera studies]. Kyiv, pp. 399–414 [in Ukrainian].

13. Stanishevskiy, Y. (2006). Ukrainskyi teatr u pershi povienni desiatylittia [Ukrainian theater in the first post-war decades]. *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX st.* [Essays on the history of theatrical art in Ukraine in the 20th century]. Kyiv: Intertekhnolohiia, pp. 533–586 [in Ukrainian].

14. Stanishevskiy, Y. (2006). Ukrainskyi teatr kintsia XIX — pochatku XX stolit: problemy syntetychnoi pryrody i sta-novlennia natsionalnoho rezhyserskoho mystetstva [Ukrainian theater of the late 19th and early 20th centuries: problems of synthetic nature and the formation of national directing art]. *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX st.* [Essays on the history of theatrical art in Ukraine in the 20th century]. National Academy of Arts of Ukraine, Modern Art Research Institute. Kyiv: Intertekhnolohiia, pp. 11–82 [in Ukrainian].

15. Cherkashina-Gubarenko, M. (2010). Muchenytsia nashoho chasu [The martyr of our time]. Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]. Issue. 89 : *Suchasnyi opernyi teatr i problemy operoznavstva* [Modern opera house and problems of opera studies]. Kyiv, pp. 163–177 [in Ukrainian].

16. Cherkashina-Gubarenko, M. (1998). Rezhyser narodyvsia — vitaimo yoho [The director is born — welcome him]. *Muzyka i teatr na perekhresty epoch.* [Music and theater of the crossroads of epochs]. Vol. 2. Sumy, Nauka, pp. 11–14 [in Ukrainian].

17. Ship S. V. (2023). Theory of artistic styles: Monograph. Sumy, FOP Tsoma S. P., 138 p. [in Ukrainian].

18. Castles-Onion Brian. The curious case of Turandot's finale. The composer famously died before he could finish the opera — and that's where the most fascinating story started... URL : <https://features.opera.org.au/turandot-finale/> Available at: 18.12.2024 [in English].

19. Hadfield, D. (2003). Butterfly's eastern Promise. The program of the Odesa Opera in Great Britain. Odesa, p. 2–3 [in English].

20. Hadfield, D. (2003). The original Butterflies. The program of the Odesa Opera in Great Britain. Odesa, 14–15 [in English].

21. Hadermann Eline. “He closed his eyes forever with Liù”. How Puccini never finished his last opera. *La Monnaie / De Miunt*. URL : <https://www.lamonnaiedemunt.be/en/magazine/3270-he-closed-his-eyes-forever-with-liu#:~:text=At%20the%20premiere%20of%20Turandot> Available at: 30.11.2024 [in English].

22. Ostroukhova N., Yiyu Zhu, Yue Qun, Feng Zhou and Wenjing Xiang. (2023). Category of genre style in the conceptual system of modern musicology. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, Vol. 13, Issue 1, Special Issue XXXIV, pp. 140–144. (WOS) Available at: <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000969517700020> (accessed: 12.01.2025) [in English].

23. Rozenberg, R. (2014). International tendencies in the works of Odessa composers. *Music art and culture. Scientific herald* [Muzychne mystetstvo i kultura. Naukovy visnyk]. (20), 9–21. Odesa: DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2014-20-9-21> [in English].

24. Zene Zaizal. (1999). Madame Butterfly: duo et jeu double. Informations locales [in French].

NATALIIA OSTROUKHOVA

Ostroukhova, Nataliia — PhD in Arts, Associate Professor, Professor at the Department of Common and Specialized Piano Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music (Odessa, Ukraine).

ORSID: <https://orcid.org/0000-0002-4266-1283>

pchela45@i.ua

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327880

GIACOMO PUCCINI IN ODESSA OPERA: HISTORY AND MODERNITY

Relevance of the study. The role and place of the operas by Giacomo Puccini in the repertoire of the Odessa Opera are examined. The concept of verism as the new opera direction in the end of XIX century is revealed. The performances of ten operas by G. Puccini that were performed on Odessa stage during 1898-2024 are studied. The retrospective of the change of the art generations on Odessa scene is analyzed.

Main objective(s) of the study. The topic of this publication is demonstration of the role and meaning of operas by G. Puccini in the context of the development of the genre and style specifics of the repertoire of the Odessa Opera.

The scientific novelty of the research is that for the first time the panoramic observation of the performance of the operas by G. Puccini that determined the practical experience and artistic traditions of the Odessa Opera house in the performance of the pieces of verist and neoclassical directions was created. **Methodology.** This research is based on the systematic approach as the expression of the dialectic method that allows to unite the source-scientific, historiographical and analytical aspects of the musicological study.

Results. Giacomo Puccini is called the last outstanding Italian composer of the edge of 19–20 centuries who completely dedicated himself to the opera genre. Opera style of Puccini evolved from verist dramas to chamber opera of the beginning of the 20 century. The fair recognition of the Italian opera school as the historical and stylistic basis of the European opera art explains the deep reasons for the dominant role of the Italian opera in the Odessa opera practice of the times of the entrepreneurship. But historically it happened so that in 1926 the Ukrainian opera steadily joined the repertoire of Odessa State Academic Theater of Opera and Ballet and becomes its systematic genre and stylistic basis. One of the most fruitful for the creative practice of the Odessa National Academic Theater of Opera and Ballet is the development of two main genre and stylistic directions of Odessa opera practice — the Italian romantic opera (including its extreme verist-expressionist expression) and the Ukrainian romantic and neo-romantic opera, which later received recognition as a national opera classic.

Keywords: verism, Italian musical theater, musical theater of G. Puccini, opera art, vocal interpretation, directing school, opera buffa.

УДК 782.8(73):316.77:7(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327881

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

© Ржевська М. Ю., 2025

БРОДВЕЙСЬКИЙ МЮЗИКЛ У ПРОСТОРІ МИСТЕЦЬКОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Зосереджено увагу на найвагомішому складнику бродвейського театру, а саме мюзиклі — мистецькому явищі, що виступає як системотворчий елемент американської музично-театральної культури і має значний вплив на світовий художній процес. Стверджується, що життєздатність і високий творчий потенціал бродвейського мюзиклу забезпечені наявністю особливого семіотичного простору, що формувався впродовж тривалого часу і продовжує існувати нині; мюзикл виступає як ядро цього мистецького середовища і бере участь у функціонуванні багаторівневої мистецької й соціокультурної комунікації. Зазначено, що формування цього музично-театрального явища відбувалося паралельно із народженням і подальшим розвитком міського простору, який став фізичним середовищем його існування. Окреслено роль розбудови інфраструктури в утворенні та еволюції жанрового типу бродвейського мюзиклу, як і наявність зворотних впливів. Зроблено акцент на безпрецедентно високій концентрації мистецьких закладів на території Театрального району. Зазначено, що індустрія підготовки й подальшого прокату шоу передбачає колаборацію багатьох фахівців з вузькою спеціалізацією; їхній склад відбиває мистецьку, економічну, організаційну специфіку роботи над втіленням мюзиклу. Зазначено наявність свого роду цехового принципу організації творчого середовища авторів мюзиклів, що увиразнюється з переосмисленням сутності й призначення жанру та його ускладненням (від другої половини XX століття). Констатовано, що важливий рівень продукування інформації «навколо мюзиклу» та обміну нею презентований музично-театральною критикою та журналістикою, що існує як в традиційних, так в новітніх формах. Висвітлено різноманітні прояви притаманної середовищу Бродвею тенденції до саморефлексії та плекання історичної пам'яті. Розглянуто особливості мюзиклу «Гамільтон» як музично-сценічного твору, який небезпідставно вважають одним із вершинних досягнень жанру. Зроблено висновок про різноманітність дії комунікативних механізмів, що формують художні якості мистецького явища з його специфічними кодами і водночас виводять твір в широкий соціокультурний простір.

Ключові слова: мюзикл, бродвейський театр, мистецька комунікація, музично-театральна критика, «Гамільтон: американський мюзикл», театральна інфраструктура, шоу.

Вступ. Словосполучення «бродвейський театр» за останні десятиліття набуло поняттєвого значення. Зміст цього поняття фіксує наявність складно організованого багат шарового семіотичного простору, що поступово утворювався впродовж тривалого періоду, піддавався й продовжує піддаватися постійним змінам. У ньому переп-

літаються різні знакові системи, реалізуються різні коди, працюють різні мови; він є амбівалентним у тому сенсі, що зазначена принципова різноманітність складників парадоксальним чином цементує єдність цілого. Як наслідок, Бродвей став центром тяжіння театральної культури США, свого роду еталоном, навколо якого утворилась особлива ціннісна шкала, що ґрунтується і на кількісних, і на якісних показниках: власне Бродвей, off-Broadway, а також off-off-Broadway; новітні явища, породжені розвитком інформаційних технологій, поповнили цю шкалу як «віртуальний Бродвей», або iBroadway.

При всій різноманітності жанрово-видових проявів бродвейського театру (драматичні вистави, ревю, мюзикли) головним його досягненням є формування й динамічний розвиток саме мюзиклу як оригінального музично-театрального явища та ядра особливої перформативної культури, в межах якої вимоги творчої довершеності і комерційної успішності тісно й примхливо переплетені.

Аналіз публікацій. З цілком природних причин бродвейський мюзикл став об'єктом пильної уваги в першу чергу численних американських дослідників, і наразі накопичений значний масив праць, що містять інформацію щодо появи тої чи іншої постановки, діяльності того чи іншого митця, долученого до процесу тощо. Останні десятиліття стали не лише часом осмислення текстів мюзиклів у музично-поетичному й драматургічному вимірах та особливостей процесів сценічного втілення і подальшого прокату шоу, але також періодом постановки дотичних питань у межах більш загальних культурологічних проблем. При цьому конкретні факти піддаються інтерпретації в ракурсах, визначених індивідуальною позицією дослідника. Приміром, Марк Стайн (Mark Steyn), розглядаючи мюзикли «тоді й зараз», як це зазначено в підзаголовку його кілька разів перевиданої за останні десятиліття монографії, не обмежується аналізом взаємодії окремих компонентів класичних американських мюзиклів (шоу, музика, тексти пісень, втілені в лібрето сюжети) впродовж «семи десятиліть блискучих досягнень» [Steyn, 1997]. У другій частині праці автор зосереджується на мистецьких явищах, що, на його думку, несуть загрозу спотворення сформованої традиції (як-от проникнення на Бродвей британської продукції, вплив рок-музики та репу), а також міркує про певні умови розгортання процесу (гомосексуальність або приналежність до фемінізму деяких митців, фактор СНІД тощо).

Увагу дослідників продовжують привертати також окремі твори, що стають видатними зразками жанру на сучасному етапі або є показовими в сенсі розгортання загальних тенденцій його розвитку. Обидві з цих ознак стали приводом для міркувань Елісси Гарберт (Elissa Harbert), яка вміщує чи не найяскравіший твір останнього часу, «Гамільтон», до загального контексту метажанру мюзиклу на історичну тематику [Harbert, 2018].

У сучасних працях українських науковців американський мюзикл з його видовищною природою та синтетичним характером розглядається в широкому діапазоні: від аргументу в конструкціях культурологічних концепцій, в контексті домінуючих тенденцій культури останніх десятиліть [Станіславська, 2012] — до проблематики, що сфокусована навколо історії жанру, констатації жанрової різноманітності мюзиклів [Гусакова, Зайцева, 2017] і опису процесів формотворення в цій сфері [Деркач, Чистяков, 2021]. При цьому незалежно від рівня праць та ґрунтовності їхньої фактологічної бази, міркування науковців розгортаються в першу чергу навколо проблеми жанру.

У той же час деякі важливі специфічні характеристики бродвейського мюзиклу, що залишаються значною мірою на маргінесі, потребують більш акцентованої уваги. Це, по-перше, якості, зумовлені приналежністю мюзиклу до розважальної

(неакадемічної) сфери культури, що передбачає відкриту комунікативну природу явища та принципову орієнтацію на комерційний успіх. По-друге, так само важливим є характер процесу підготовки майбутнього бродвейського шоу до сценічного буття (втілення й прокату). Якщо і можна погодитися з оцінкою цього жанру як *синкретичного* [Станіславська, 2011], а не *синтетичного* за своєю природою, то лише тому, що у багатьох випадках шоу від початку народжується як цілісність, від створення музично-поетичного тексту й драматургії до програмування постановочних параметрів. Останнє — і найголовніше для обґрунтування центральної проблеми цієї статті — та обставина, що бродвейський мюзикл виступає як системотворчий елемент цілого шару сучасної музично-театральної культури, що дав поштовх для розвитку низки мистецьких тенденцій.

Мета статті — охарактеризувати бродвейський мюзикл як ядро семіотичного (комунікативного) мистецького середовища і водночас інструмент здійснення художньої комунікації. **Наукова новизна** зумовлена спробою виокремити компоненти й чинники художнього простору бродвейського мюзиклу та окреслити їхню роль у формуванні й подальшому функціонуванні багаторівневих мистецьких й соціокультурних зв'язків. **Методологічним підґрунтям** виступає інтердисциплінарний підхід, доцільність застосування якого зумовлена специфікою мистецького явища, що висвітлюється у статті.

Результати дослідження. Сучасний бродвейський мюзикл — неперевершене в своїй технічній досконалості, продумане до останньої деталі й бездоганно виконане шоу. На його сприйняття потенційний глядач налаштовується задовго до того, як переступає поріг театру, адже атмосфера Бродвею з його величезними рекламними екранами, вуличними артистами, строкатою юрбою на Таймс-Сквер заздалегідь створює настрій очікування свята, а зовнішнє оформлення будівель та інтер'єр театральних приміщень посилюють відчуття подолання буденності. Крім того, глядач у більшості випадків має цілком визначені очікування щодо самої вистави, адже типологічні (жанрові) ознаки мюзиклу досить чітко окреслені. Це наявність наративу — історії, що буде розгортатися впродовж вистави (вона зафіксована в специфічному лібрето, сценарії — *book*), органічно включені до загальної дії пісні в живому оркестровому супроводі, тексти до яких можуть створюватися самим композитором або іншою особою, продумана й доречна в контексті загального драматургічного задуму хореографія, досконале оформлення сцени, дизайн костюмів та освітлення¹. Потенційний глядач, маючи уявлення про репутацію бродвейських труп, сподівається на абсолютну злагожденість акторського ансамбля, перфектне виконання кожної ролі, кожної вокальної або хореографічної партії. Додамо до цього, що синтез всіх компонентів працює на створення особливих змістовних параметрів, які відомий критик доволі іронічно визначив як «посилене духовне піднесення та невимушений ескапізм» [Isherwood, 2014].

Історія еволюції мюзиклу впродовж XX століття містить злети й падіння, демонструє постійний пошук нових шляхів розвитку. При цьому жанр виявляє виняткову гнучкість у подоланні кризових станів. Наприкінці 1990-х років М. Стайн досить категорично стверджував, що найвищі досягнення в цій сфері позаду, і мюзикл пе-

¹ Названі компоненти (внесок кожного з учасників процесу) оцінюються у творчих і технічних номінаціях щорічної премії Tony (Antoinette Perry Award for Excellence in Broadway Theatre). Детальніше див.: <https://www.tonyawards.com/>

реживає упадок; а проте, в перші десятиліття ХХІ століття переконливо доведено спроможність жанру до відродження на новому рівні.

Життєздатність і високий творчий потенціал цього музично-театрального явища забезпечені наявністю особливого багатовимірного простору, що формувався впродовж тривалого часу і продовжує існувати завдяки як непорушності фундаменту традиції, так готовності до апробації й запровадження новацій.

Складність механізмів комунікації не в останню чергу визначається тут її багатовекторністю. Крім найбільш очевидного рівня «митець — публіка», учасниками процесу стають митці, які взаємодіють на етапах підготовки, втілення та подальшого прокату постановки, інвестори, продюсери, технічні працівники; важливі функції виконують представники медіа — як традиційних, так новітніх; виникають інтермедіальні зв'язки, породжені рецепцією естетики мюзиклу (і окремих музично-сценічних творів) в різних видах мистецтва. Розширення музично-театрального простору відбувається також за рахунок нових засобів обміну інформацією в мережі Internet. Автор одного з новітніх досліджень Патрік Лонерган (Patrick Lonergan) «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» [Ржевська, 2024, с. 67].

Як наслідок цих багатопланових і багатовекторних взаємодій, простір бродвейського мюзиклу виходить далеко за межі музично-сценічного твору й конкретних географічних координат середовища його побутування.

Проте локальне середовище може слугувати свого роду точкою відліку у наших міркуваннях. Термінологічно зафіксований зв'язок мистецького явища і топоніма повною мірою презентує чи не засадничу для мюзиклу роль чинника локусу, «генія місця». Це зовсім не виняткова ситуація, подібні зв'язки виявляються в численних зрізах музично-історичного процесу Нового часу в різних масштабах — від специфічних модифікацій певних жанрів до формування національних композиторських шкіл. У сфері музичного театру одним із показових і переконливих може стати зіставлення римської та венеційської оперних шкіл, які розрізнялися за тематикою, драматургічними й стильовими якостями творів, а також за умовами їхньої презентації публіці, що в першу чергу було детерміновано особливостями соціокультурного простору кожного з названих міст. Специфіка ситуації мюзиклу полягає в тому, що формування музично-театрального явища відбувалося паралельно із народженням і подальшим розвитком міського простору, який став фізичним середовищем його існування.

Топонім *Бродвей* від початку позначав не міську вулицю, а дорогу, що утворилася на місці давньої індіанської стежки і до цього часу з обох сторін виходить далеко за межі Нью-Йорк-Сіті. У 1811 році на основі формату так званого «плану сітки» було затверджено порядок майбутнього розташування міських артерій на Мангеттені: авеню проходять з півночі на південь, їх перетинають під прямим кутом вулиці (streets) [The Greatest Grid, 2012]. Упорядкування наявного на той момент міського простору і планування його подальшого розвитку не торкнулися «геометрично недосконалого», довільно прокладеного Бродвея, що від початку не вписувався до жорстких паралелей авеню; його запланована на майбутнє перебудова так і не була здійснена.

У 1836 році мер Нью-Йорка урочисто відкрив 42-гу вулицю (вона перетнула Бродвей і стала на той момент північним кордоном міста), запросивши мешканців «переїхати до верхньої частини міста й насолоджуватися чистим, прозорим повітрям» [History of the Theater District]. Земля за межами 42-ї була відносно недорогою, тому на місці ферм, що існували там, з часом стали будувати театри. Так розпочалося

формування одного з найвідоміших вернакулярних (таких, що постають як цілісність у сприйнятті мешканців і отримують відповідну назву) районів міста — Театрального, що нині обмежений Західною 40-ю вулицею на півдні, Західною 54-ю на півночі, Шостою авеню на сході й Восьмою на заході¹. Справжнім «серцем» Театрального району є Таймс-Сквер. Локальне середовище з особливою атмосферою, що виникло в результаті, немов би просякнуто впливом «генія місця».

Інфраструктура, що вибудовувалася впродовж багатьох десятиліть на окресленій території, стала ще одним вагомим чинником утворення теперішнього жанрового типу бродвейського мюзиклу; її еволюція відбувалася у відповідності до вимог творчих процесів, що розгорталися, і своєю чергою впливала на них.

За даними Бродвейської ліги², станом на 2024 рік тут було розміщено 41 професійний театр³; ще один театр, що має статус бродвейського, Вівіан Бомонт (Vivian Beaumont Theater), знаходиться за межами Театрального району і є частиною комплексу Лінкольн-центру.

Безпрецедентно висока концентрація музично-театральних закладів, крім зручності комунікації, має низку інших переваг. Конкуренція між постановками унаочнюється і спонукає учасників процесу до творчого та технічного самовдосконалення у боротьбі за прихильність публіки. Митці отримують також можливість порівнювати й обмінюватися досвідом.

До існуючих нині театрів, кожен з яких може бути орендований для конкретної постановки, висувається низка вимог, що мають забезпечити достатні технічні можливості для високої якості потенційного спектаклю. Це стосується сцени, оркестрової ями, здатної розмістити чітко регламентовану офіційними угодами з профспілками кількість музикантів, глядацької зали. Бродвейський театр має вміщувати не менш як п'ятсот глядачів. Проте, значна частка театрів має тисячу і більше місць (театр «Бродвей» — приблизно 1760, «Театр Гершвіна» — 1900).

Орендований театр стає «домом» конкретної постановки, адже на певний час його сцена надається лише для одного мюзиклу. Тривалість оренди визначається головним чином фінансовими показниками, що стають вирішальним критерієм успішності вистави. Якщо життя сценічного твору в одному театрі є достатньо тривалим, його художній простір розширюється за рахунок подібного локального середовища існування. Бродвейська вистава, що не має постійних аншлагов, знімається з прокату.

Робота над постановкою, що передбачає колаборацію фахівців з вузькою спеціалізацією у створенні мюзиклу, об'єднує індустрію підготовки й подальшого показу постановки з іншими видами сучасного музичного театру. При цьому склад задіяних до процесу професіоналів відбиває мистецьку, економічну, організаційну специфіку

¹ Топонім «Театральний район» все ще не має формального статусу; на офіційному сайті Нью-Йорк-Сіті його територія позначена як одна з особливих зон, «підрайон» — Theater Subdistrict (від 1998 р.). <https://www.nyc.gov/site/planning/zoning/districts-tools/theater-subdistrict-council-ldc.page>

² Бродвейська ліга (The Broadway League) — національна галузева асоціація комерційної театральної індустрії, що має у своєму складі більш як 700 членів (власники театрів, продюсери, менеджери, постачальники товарів та послуг для комерційної театральної індустрії) і є центром статистичної інформації про бродвейські театральні постановки. <https://www.broadwayleague.com/home/>

³ Натомість спеціалізований сайт «Прожектор на Бродвеї» (Spot light on Broadway) наводить число сорок <https://www.spotlightonbroadway.com/theaters>

роботи над втіленням мюзиклу¹. Приміром, до створення сценарію (лібрето, *book*), музики, поетичних текстів для вокальних номерів, оркестрових аранжувань можуть залучатися різні фахівці, які координують дії між собою².

Свого роду цеховий принцип організації творчого середовища авторів мюзиклів особливо увиразнюється починаючи з другої половини ХХ століття, з переосмислення сутності й призначення жанру та його ускладненням; «ущільнення» ядра цієї локальної семіосфери стає чинником розвитку й забезпечує тяглість традиції на особистісному рівні. Ця якість втілюється як через утворення цілих династій, так у більш складних формах мистецьких комунікацій.

Прикладом першого може слугувати відома творча династія, засновником якої був один з головних візіонерів жанру, композитор Річард Роджерс (Richard Rodgers). У його доробку, зокрема, славетна (справді етапна, засаднича) «Оклахома!» і «Звуки музики» — мюзикли, створені у тандемі з драматургом Оскаром Гаммерстайном II (Oscar Hammerstein II). Свої сили у сфері мюзиклу свого часу випробовувала донька Р. Роджерса Мері, згодом успішним композитором і автором літературних текстів для мюзиклів став її син Адам Геттель (Adam Guettel).

Крім того, саме середовище, сталі дружні контакти сприяли безпосередньому спілкуванню митців різних поколінь, яке нерідко переходило до професійної площини. Ще один відомий композитор Бродвея Стівен Сондгайм (Stephen Sondheim), чия творча кар'єра стрімко розгорталася впродовж другої половини минулого і захопила початок ХХІ століття, багаторазово в різних інтерв'ю згадував про роль, яку відіграло в його творчому становленні неформальне наставництво О. Гаммерстайна, батька його близького друга. Маститий лібретист і автор текстів сотень пісень (переважно з музикою Р. Роджерса), який своєю діяльністю дав поштовх до збагачення й ускладнення тематики мюзиклу, допоміг митцеві-початківцю зрозуміти тонкощі законів драматургії й специфіки роботи з різним літературним матеріалом. Очевидно, саме цим творчим контактам С. Сондгайм був зобов'язаний формуванню й реалізації прагнення втілювати в мюзиклах суперечливі теми й гострі конфлікти, а також майстерності створення текстів пісень (номерів мюзиклів). Згодом С. Сондгайм своєю чергою сприяв успішному входженню до професії згаданого вище А. Геттеля, про що обидва митця багато років потому розповідали в рамках спеціального проєкту Фонду Гільдії драматургів³.

Важливий рівень продукування інформації «навколо мюзиклу» та обміну нею презентований музично-театральною критикою та журналістикою. Діяльність професійних критиків залишається потужним чинником впливу на музично-театральний процес. В умовах розширення інформаційного простору й диверсифікації способів донесення інформації продовжують ефективно працювати традиційні медіа. Не втрачає актуальності усталена практика появи перших рецензій в провідних газетах (*The New York Times*, *The Washington Post*, *The Guardian* та ін.) через кілька го-

¹ Розгорнуту інформацію щодо професіоналів, задіяних у підготовці шоу, викладено у розділі «Професії» на сайті «Прожектор на Бродвеї». <https://www.spotlightonbroadway.com/professions>

² Втім, це не виключає інших практик. Приміром, Стівен Сондгайм сам писав музику й тексти до пісень. Прикладом послідовної реалізації індивідуального задуму є «Гамільтон: американський мюзикл», де сценарій, музику, тексти пісень створив Лін-Мануель Міранда.

³ The Art of Songwriting with Stephen Sondheim and Adam Guettel // Dramatists Guild Foundation. <https://dgf.org/resources/dgf-legacy-project/volume-i/>

https://www.youtube.com/watch?v=TofC3KD-h8M&ab_channel=DramatistsGuildFoundation

дин після прем'єри, і думка критиків все ще впливає на подальшу долю вистави. Цікаві мистецькі події відстежуються також на етапах підготовки й подальшого прокату шоу.

Впродовж ста сорока років каналом комунікації між діячами театру та публікою виступає щомісячний журнал *The Playbill*, започаткований у 1884 році, що наразі виконує подвійну функцію і відповідно має дві форми видання. Варіант журналу, призначений для поширення по підписці, містить публікації різних жанрів, що висвітлюють багато аспектів творчого процесу, а також інформаційні матеріали щодо бродвейських (і не лише) постановок. Статті про митців та різножанрові постановки у другому варіанті журналу доповнюються інформацією, що буквально виправдовує його назву (*Playbill* у перекладі — *програма* або *афіша*); це відомості про конкретну виставу, історію її постановки, постановників, виконавців різних партій тощо. Такі журнали безкоштовно роздаються глядачам перед початком шоу при вході до глядацької зали.

Відповідно до новітніх віянь, журнал з 1994 року запустив власний сайт у мережі Інтернет, а згодом (2007) і *Playbill Radio* — цілодобову Інтернет-радіостанцію, що пропонує новини й подкасти, а також використовує матеріали власної фонотеки.

Спрямованість деяких рубрик сайту відбиває домінуюче ставлення до успіху як головного критерію творчої й комерційної спроможності. У розділі «Новини галузі» вміщуються щотижневі зведення касових зборів, аналізується їхня залежність від впровадження тих чи інших творчих стратегій, визначається склад так званого «Клубу Мільйон доларів» (шоу, що зібрали відповідні суми в прокаті), а також «Клубу 90» (шоу, на яких впродовж тижня було заповнено не менш як дев'яносто відсотків місць)¹.

Бродвей продукує середовище, що схильне до саморефлексії й послідовно плекає історичну пам'ять. Ця тенденція має різноманітні прояви. Одним з них є постановка мюзиклів, в основу сюжетів яких покладено будні Бродвею, життя й повсякденна праця музикантів і акторів. Таким є хіт 1980-х років, *42nd Street*, мюзикл про репетиції бродвейського шоу за часів Великої депресії і складні стосунки їх учасників. Атмосфера 1930-х відтворюється через введення до тканини вистави оригінальних пісень з голлівудських фільмів того часу [Rich, 1980]. Впродовж п'ятнадцяти років (1975–1990, це тогочасний рекорд) не сходив зі сцени Театру Шуберта «Кордебалет» (*A Chorus Line*): вистава, в анотації до якої сказано, що «персонажі ... здебільшого відтворюють життя бродвейських танцівників» [A Chorus Line].

Системному осмисленню піддається історія Бродвею. Окремі її епізоди позначені у відповідному розділі сайту «Прожектор на Бродвеї»². Довгоочікуваною подією стало відкриття в листопаді 2022 року Музею Бродвею, відправною точкою експозиції якого є перша задокументована вистава в Нью-Йорк-Сіті, що датується 1732 роком [Araujo, 2022]. Відповідно до концепції побудови експозиції відвідувачі мають дізнатися про «ключові шоу чи переломні моменти, що перетворили ландшафт Бродвею — моменти, що розсунули творчі кордони, кинули виклик соціальним нормам і проклали шлях для тих, хто прослідкує за ними» [Rahmanan, 2022].

Звернімося до досвіду постановки і прокату саме такого революційного шоу, оціненого оглядачкою *The Guardian* як «свого роду трансформаційний театральний досвід, який траплявся лише кілька разів в історії американських мюзиклів» [Churchwell, 2016].

¹ <https://playbill.com/category/grosses>

² <https://www.spotlightonbroadway.com/broadway-history>

Йдеться про мюзикл «Гамільтон» (повна назва — *Hamilton: An American Musical*), прем'єра якого відбулася в лютому 2015 року. Відповідно до поширеної практики, це сталося за межами Бродвею: свою сцену надав Громадський театр Нью-Йорка (*The Public Theater*). З початку серпня того ж року розпочався прокат вистави в бродвейському Театрі Річарда Роджерса (1400 місць), і з цього часу мюзикл переживає неперервний тріумф, що виявляється в аншлагах, рекордних касових зборах, справжній лавині творчих премій (як-от одинадцять «Тоні» і Пуліцерівська премія за драму 2016 року, грант MacArthur Foundation тощо). Такий успіх мало хто прогнозував, адже у творі присутні надто багато рис, що не просто радикально ламають стереотипи, а й вступають в суперечність із деякими канонами жанру.

Попередній етап роботи над твором автора лібрето, музики, текстів пісень Ліна-Мануеля Міранди (Lin-Manuel Miranda) тривав сім років. Як результат, митця називали тим, хто творить історію мюзиклу [Churchwell, 2016], хто «розширює діапазон як поп-музики, так бродвейської музики, <...> умовності мейнстрімного театру й демонструє культурне багатство американської міської панорами» [MacArthur Foundation, 2015], або навіть тим, хто формує саму історію (а точніше, її суспільне сприйняття) [Delman, 2015]. Пояснюючи мотиви звернення до подій часів Війни за незалежність США, Л.-М. Міранда стверджував, що прагнув подивитися на них очима сучасників, а відтак «усунути будь-яку дистанцію між сучасною аудиторією і цією історією» [Delman, 2015].

Головний персонаж мюзиклу — Александр Гамільтон, один із батьків-засновників США, ад'ютант Джорджа Вашингтона під час війни, а згодом перший міністр фінансів країни; у виставі простежуються важливі події його життя аж до загибелі на дуелі. Здавалося б, це надто складна історія для того, щоб стати сюжетом мюзиклу. Однак, Л.-М. Міранда майстерно долає природні за цих обставин труднощі, «змішуючи американську історію із сучасною політикою, використовуючи саундтрек американської популярної музики і одне з найбільш винахідливих лібрето, що колись були написані» [Churchwell, 2016].

Згаданий в цитаті «саундтрек» презентований різними стилями: тут застосовано хіп-хоп, R&B, соул, стилізацію під бритпоп. Майже повна відсутність розмовних діалогів, застосування тематичних зв'язків, неперервність звучання музики та динамічність дії створюють ефект втілення принципів наскрізної оперної драматургії, де функції речитативу делеговано репу.

Наближення віддаленого історичного періоду до сприйняття сучасного слухача посилюється ще одним сміливим кроком: залученням до виконання головних (а втім, не лише головних) партій «расово різноманітного акторського складу» задля того, щоб підкреслити «величезну роль, яку іммігранти відіграли в історії країни», як про це каже в одному з інтерв'ю автор твору [Delman, 2015].

Вихід музичного театру за межі сцени й глядацької зали в ситуації з «Гамільтоном» мав різні вектори. Відзначимо один із нетривіальних: появу свого роду неформального підліткового об'єднання «Hamilteens», утвореного захопленими мюзиклом тинейджерами. «Вони грають музику без зупинок, знають тексти напам'ять і починають співати пісні із шоу без найменшої провокації. По всій країні вони співають про плани по боргах, федералістські документи й рядки на кшталт: “Вам знадобиться схвалення конгресу, а ви не маєте голосів”», — пише журналістка, мати одного з юних фанів шоу [Milvy, 2016]. Унікальність ситуації полягає ще й в тому, що більшість з прихильників не мали можливості відвідати виставу (особливо в перші місяці прокату), а її здійснений наживо відеозапис став доступним лише в 2020 році.

Враження фанів про мюзикл були сформовані на основі виданого Л.-М. Мірандою ще до здійснення театральної постановки концептуального альбому, а також матеріалів сайтів з текстами пісень, інтерв'ю з акторами та інших дотичних матеріалів. Відомо про широке використання матеріалів мюзиклу в навчальному процесі в школах як потужного освітнього ресурсу [Milvy, 2016].

Висновки. Ситуація навколо мюзиклу «Гамільтон» демонструє різноманітність дії комунікативних механізмів, що формують художні якості мистецького явища зі специфічними кодами і водночас виводять його у широкий соціокультурний простір. Цей музично-сценічний твір, який небезпідставно вважають одним з вершинних досягнень жанру бродвейського мюзиклу, виник як результат осмислення складних процесів культурної й соціально-політичної природи; можна також сміливо стверджувати, що він немов би проріс з ґрунту, утвореного багатьма шарами музично-історичного процесу, включно із тенденціями популярної музики сучасності. Важливим (якщо не ключовим) чинником успішності цього окремо взятого шоу стала принципова спрямованість на відкритість комунікації, що спричинило спробу втілити доволі складні сенси через зрозумілу для широкої публіки знакову систему. Зрештою, маємо тут свого роду кульмінаційну фазу процесу розвитку жанру в цілому, в усій повноті притаманних йому особливостей, разом із черговим підтвердженням укоріненості бродвейського мюзиклу у просторі, де він народився і продовжує існувати — у вимірах району, міста, країни. «Озирніться навколо! Історія твориться на Мангеттені, і ми знаходимося саме там. У найвеличнішому місті світу!», — співають герої мюзиклу Л.-М. Міранди.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Гусакова Н., Зайцева І. Американський мюзикл: питання становлення та жанроутворення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2017. № 1. С. 104–108.
2. Деркач С., Чистяков О. Інтеграційні та формотворчі процеси бродвейського мюзиклу ХХ століття. *Грааль науки* : міжнар. наук. журнал. Section XXVII. *Culture and art*. 2021. № 6. С. 409–414. DOI: 10.36074/grail-of-science.25.06.2021.078
3. Ржевська М. Музичний театр у мережі Internet: формотворчий та комунікативний аспекти. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2024. Вип. 139 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. С. 65–74. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.301111>
4. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Київ : НАКККиМ, 2012. 320 с.
5. Станіславська К. Мюзикл як синкретична видовищна форма музично-драматичного театру ХХ століття. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка* : зб. наук. пр. Луганськ, 2011. Вип. 19. С. 210–219.
6. A Chorus Line : about this production. URL: <https://www.ibdb.com/broadway-production/a-chorus-line-3752> (дата звернення: 08.09.2024).
7. Araujo R. Watch: Go Inside the Interactive, Multi-Level Museum of Broadway. *The Playbill*. 2022. November 17. URL: <https://playbill.com/article/watch-go-inside-the-interactive-multi-level-museum-of-broadway> (дата звернення: 06.10.2024).
8. Churchwell S. Why Hamilton is making musical history. *The Guardian*. 2016. November 5. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2016/nov/05/why-hamilton-is-making-musical-history> (дата звернення: 16.10.2024).

9. Delman E. How Lin-Manuel Miranda Shapes History. *The Atlantic*. 2015. September 29. URL: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/09/lin-manuel-miranda-hamilton/408019/> (дата звернення: 11.10.2024).
10. Harbert E. Hamilton and History Musicals. *American Music*. 2018. Volume 36, Issue 4. P. 412–428. DOI: <https://doi.org/10.5406/americanmusic.36.4.0412>
11. History of the Theater District. URL: <https://www.spotlightonbroadway.com/broadway-history> (дата звернення: 10.10.2024).
12. Isherwood C. Setting Course to Reclaim the Past. *The New York Times*. 2014. Oct. 26. URL: <https://www.nytimes.com/2014/10/27/theater/the-last-ship-with-songs-by-sting-opens-on-broadway.html> (дата звернення: 25.10.2024).
13. MacArthur Foundation. Lin-Manuel Miranda: Playwright, Composer, and Performer. URL: <https://www.macfound.org/fellows/class-of-2015/lin-manuel-miranda> (дата звернення: 20.09.2024).
14. Milvy E. Hamilton's teenage superfans: 'This is, like, crazy cool'. *The Guardian*. 2016. June 22. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2016/jun/22/hamilton-teenage-superfans-this-is-like-crazy-cool> (дата звернення: 16.10.2024).
15. Rahmanan A. The Museum of Broadway is officially opening this November. *TimeOut/New York* 2022. June 14. URL: <https://www.timeout.com/newyork/news/exclusive-the-museum-of-broadway-is-officially-opening-this-november-061422> (дата звернення: 09.10.2024).
16. Rich F. Theater: Musical 42nd Street. *The New York Times*. 1980. August 26. URL: <https://www.nytimes.com/1980/08/26/archives/theater-musical-42d-street-a-backstage-story.html> (дата звернення: 09.10.2024).

REFERENCES

1. Husakova N., Zaitseva I. (2017). Amerykanskyi miuzykl: pytannia stanovlennia ta zhanroutvorennia [American Musical: The Process of Formation and Issue of Genre Creation]. In: *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal* [National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Scientific Journal]. Issue 1, pp. 104–108. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2017.138593> [in Ukrainian].
2. Derkach, S., Chystiakov, O. (2021). Intehratsiini ta formatvorchy protsesy brodveiskoho miuzyklu 20 stolittia [Integration and form creation processes of the 20th century Broadway musical]. In: *Hraal nauky: mizhnar. nauk. zhurnal* [Grail Of Science : International Scientific Journal]. Section XXVII. *Culture and art*. Issue 6. C. 409–414. DOI: [10.36074/grail-of-science.25.06.2021.078](https://doi.org/10.36074/grail-of-science.25.06.2021.078) [in Ukrainian].
3. Rzhavska, M. (2024). Muzychnyi teatr u merezhi Internet: formatvorchy ta komunikatyvnyi aspekty [Musical theater in Internet: aspects of form creation and communication]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Herald Of Tchaikovsky National Music Academy Of Ukraine]. Issue 139: Music history: problems, processes, figures. Pp. 65–74. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.301111> [in Ukrainian].
4. Stanislavska, K. (2012). Mystetsko-vydovyshchni formy suchasnoi kultury : monohrafiia [Arts and entertainment forms of contemporary culture]. Kyiv : NAKKKiM, 320 p. [in Ukrainian].
5. Stanislavska, K. (2011). Miuzykl yak synkretychna vydovyshchna forma muzychno-dramatychnoho teatru 20 stolittia. [Musical as a syncretic spectacular form of musical and dramatic theater of the 20th century]. In: *Problemy suchasnosti: mystetstvo, kultura, pedahohika : zb. nauk. pr.* [Problems of modernity: art, culture, pedagogy]. Luhansk, Issue 19. Pp. 210–219 [in Ukrainian].

6. A Chorus Line : about this production. Available at: <https://www.ibdb.com/broadway-production/a-chorus-line-3752> (accessed: 08.09.2024) [in English].
7. Araujo, R. (2022). Watch: Go Inside the Interactive, Multi-Level Museum of Broadway. *The Playbill*. 2022. November 17. Available at: <https://playbill.com/article/watch-go-inside-the-interactive-multi-level-museum-of-broadway> (accessed: 06.10.2024) [in English].
8. Churchwell, S. (2016). Why Hamilton is making musical history. *The Guardian*. 2016. November 5. Available at: <https://www.theguardian.com/stage/2016/nov/05/why-hamilton-is-making-musical-history> (accessed: 16.10.2024) [in English].
9. Delman, E. (2015). How Lin-Manuel Miranda Shapes History. *The Atlantic*. 2015. September 29. Available at: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/09/lin-manuel-miranda-hamilton/408019/> (accessed: 11.10.2024) [in English].
10. Harbert, E. (2018). Hamilton and History Musicals. *American Music*. 2018. Volume 36, Issue 4. P. 412–428. DOI: <https://doi.org/10.5406/americanmusic.36.4.0412> [in English].
11. History of the Theater District. Available at: <https://www.spotlightonbroadway.com/broadway-history> (accessed: 10.10.2024) [in English].
12. Isherwood, C. (2014). Setting Course to Reclaim the Past // *The New York Times*. 2014. Oct. 26. Available at: <https://www.nytimes.com/2014/10/27/theater/the-last-ship-with-songs-by-sting-opens-on-broadway.html> (accessed: 25.10.2024) [in English].
13. MacArthur Foundation. Lin-Manuel Miranda: Playwright, Composer, and Performer. Available at: <https://www.macfound.org/fellows/class-of-2015/lin-manuel-miranda> (accessed: 20.09.2024) [in English].
14. Milvy, E. (2016). Hamilton's teenage superfans: 'This is, like, crazy cool'. *The Guardian*. 2016. June 22. Available at: <https://www.theguardian.com/stage/2016/jun/22/hamilton-teenage-superfans-this-is-like-crazy-cool> (accessed: 16.10.2024) [in English].
15. Rahmanan, A. (2022). The Museum of Broadway is officially opening this November. *TimeOut/New York* 2022. June 14. Available at: <https://www.timeout.com/newyork/news/exclusive-the-museum-of-broadway-is-officially-opening-this-november-061422> (accessed: 09.10.2024) [in English].
16. Rich, F. (1980). Theater: Musical 42nd Street. *The New York Times*. 1980. August 26. Available at: <https://www.nytimes.com/1980/08/26/archives/theater-musical-42d-street-a-backstage-story.html> (accessed: 09.10.2024) [in English].
17. Steyn, M. (1997). Broadway Babies Say Goodnight: Musicals Then and Now. New York : Routledge, 1997. 352 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315022826> [in English].
18. Ballon, H. (ed.). (2012). The Greatest Grid: The Master Plan of Manhattan, 1811–2011. New York : Columbia University Press, 2012. 224 p. [in English].

MAIIA RZHEVSKA

Rzhevska, 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>

mrzhevska@knutkt.edu.ua

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327881

BROADWAY MUSICAL IN THE SPACE OF ARTISTIC COMMUNICATION

The relevance of research is determined by the necessity to highlight the factors influencing the functioning of Broadway theatre as a multi-layered semiotic space that has been formed over an extended period, has undergone and continues to undergo constant transformations, by highlighting its most representative phenomenon — the musical.

Main objective of the article is to characterize the Broadway musical as the core of a semi-otic (communicative) artistic environment and, simultaneously, as an instrument for the realization of artistic communication.

The research methodology is based on an interdisciplinary approach, the applicability of which is dictated by the specific nature of the artistic phenomenon under consideration.

Results and conclusions. The study establishes that the formation of the Broadway musical occurred in parallel with the emergence and subsequent development of the urban space, which became its physical environment. The role of infrastructure development in the formation and evolution of this genre type is outlined, along with its reciprocal influences. Emphasis is placed on the unprecedentedly high concentration of artistic institutions within the Theater District of New York City. It is noted that the industry of show production and subsequent distribution involves the collaboration of numerous specialists with narrow expertise. Their composition reflects the artistic, economic, and organizational specificities of the embodiment of a musical. The study highlights the presence of a guild-like principle in the organization of the creative environment of musical theatre authors, which becomes more pronounced with the rethinking of the genre's essence and purpose, as well as its increasing complexity (since the second half of the XXth century). Furthermore, it is stated that an essential level of information production and exchange "around the musical" is represented by music and theatre criticism and journalism, which exist in both traditional and modern forms. Various manifestations of Broadway's inherent tendency towards self-reflection and the cultivation of historical memory are highlighted. Special attention is given to the musical *Hamilton*, which is considered — justifiably so — one of the pinnacle achievements of the genre.

The study confirms the diversity of communicative mechanisms that shape the artistic qualities of the phenomenon, defining its unique codes while simultaneously integrating the work into a broader socio-cultural space.

Keywords: musical, Broadway theatre, artistic communication, music and theatre criticism, *Hamilton: An American Musical*, theatrical infrastructure, show.

УДК 782.1:78.071.1Пуленк(44)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327883

РІЗАЄВА Г.Є.

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

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

rizaievanmau@gmail.com

© Різаєва Г. Є., 2025

ОПЕРА «ДІАЛОГИ КАРМЕЛІТОК»: ЛЬВІВСЬКА ПРЕМ'ЄРА У СВІТЛІ MODÈLE PARISIEN ФРАНСІСА ПУЛЕНКА

Розглянуто паризьку прем'єрну виставу опери Франсіса Пуленка «Діалоги кармеліток» 1957 року на сцені *Garnier l'Opéra national de Paris* та українську прем'єру Львівської опери 2024 року. На основі листів та інтерв'ю композитора, а також публіцистичних матеріалів висвітлено процес підготовки опери до сценічного втілення, виявлено активну участь автора в організації паризької постановки, яку композитор вважав універсальною *la représentation modèle*. Досліджено принципові відмінності постановочного концепту світової прем'єри опери в міланському *Teatro alla Scala* та паризької постановки *Garnier l'Opéra*. Окреслено резонанс світової преси на прем'єри «Діалогів кармеліток». Зазначено особливу роль опери в житті Пуленка, його пристрасне намагання сценічного розкриття глибоких меседжів твору, бездоганного втілення духу Бернаноса та власних інсайтів, що знайшли втілення в унікальній музичній драматургії «Діалогів». Досліджено історію створення оркестрових інтерлюдій та правок в партитурі опери вже після декількох світових прем'єр. Простежено, як за допомогою музичної та сценічної драматургії Пуленку вдалося проявити метафізичний пласт «Діалогів кармеліток» та акцентувати «духовне невидиме», попри численні купюри літературного першоджерела. Виявлено значну динаміку зростання інтересу до опери «Діалоги кармеліток» в останні двадцять років на основі даних статистики постановок глобальної онлайн-платформи *Operabase*. Зазначено актуальність авторського прочитання партитури «Діалогів» Пуленка командою постановників Львівської опери. Досліджено постановочну стратегію, проаналізовано посилення ідеї кінематографічності твору за рахунок купюр та переакцентування вузлових драматургічних моментів опери. Наголошено на унікальній сценічній концепції львівських постановників, яка дозволила проявити невидимий змістовний пласт «Діалогів кармеліток», надавши йому сучасного виміру.

Ключові слова: «Діалоги кармеліток» Франсіса Пуленка, опера XX століття, оперний театр XXI століття, режисерська опера, Львівська опера.

Вступ. «Тільки дві післявоєнні опери увійшли до постійного репертуару театрів — “Пітер Граймс” (Бріттена) та “Діалоги кармеліток” (Пуленка)» [Glyndebourne, 2023]. Попри суб'єктивність думки відомого британського музиканта, журналіста та англіканського священника Річарда Коулза (Richard Coles), яку він висловив в офіцій-

ному промофільмі Глайнборського фестивалю 2023 року¹, не можна не погодитися з тим, що друга опера Франсіса Пуленка має особливу і загалом щасливу сценічну долю. З часу світової прем'єри у міланському Teatro alla Scala за майже шістдесят років вона неодноразово обійшла усі провідні оперні театри світу й інтерес до неї з боку режисерів та профільних інституцій (театрів та фестивалів) значно зростає. Про це красномовно свідчить статистика Operabase² останніх двох десятиліть, де кількість нових постановок та загальна кількість вистав «Діалогів кармеліток» по всьому світу зросла від 14 прем'єр та 55 вистав у 2001 році до вражаючих 341 та 504 у 2024 році відповідно, що підтверджує її непересічну актуальність у сьогоденні.

Знаменною подією без перебільшення світового культурного значення стала українська прем'єра «Діалогів» Пуленка на сцені Львівської опери у режисерській версії Василя Вовкуна (червень 2024 року). Зухвалість українських постановників взятися за вельми складну партитуру як з точки зору музично-драматургічної складової (масштабність твору, специфіка французької просодії, особливості пуленківського оркестру, ключове для цієї опери органічне поєднання вокальної майстерності й бездоганної сценічної гри), так і на рівні глибоких екзистенційних сенсів, щільно вплетених у християнські коди та загально гуманістичні проблеми існування людини в світі, окупилися сповна створенням резонансної авторської вистави, яка може конкурувати з видатними сценічними інтерпретаціями «Діалогів» європейських та американських театрів.

Численні вітчизняні огляди та рецензії на львівську прем'єру підняли цілий пласт проблем, пов'язаних з браком (а в деяких проблемних аспектах повною відсутністю) інформації в українському просторі як про саму оперу та бекграунд її створення, так і про бачення Пуленком її сценічного втілення, якому автор надавав надзвичайно важливого значення. У науковій україномовній царині прем'єрні постановки «Діалогів кармеліток» за життя Пуленка побіжно розглянуті в дисертації авторки статті [Різаєва, 2018]. У франкомовній літературі інформація щодо особливостей підготовки прем'єрних вистав та їх сприйняття композитором, музично-театральним бомондом і критиками сконцентрована насамперед у листах Ф. Пуленка [Poulenc, 1994], в інтерв'ю композитора та публіцистичних матеріалах, опублікованих у збірці *J'écris ce qui me chante* [Poulenc, 2011], на сторінках фундаментальних монографій провідних французьких пуленкознавців Анрі Еля [Hell, 1978] та Ерве Лякомба [Lacombe, 2013].

Важливість вітчизняних досліджень (у науковому й публіцистичному просторі) одного з найвизначніших оперних творів сучасності — «Діалогів кармеліток», публікація українською мовою матеріалів, що заповнюють лакуни, пов'язані історією його створення та сценічного втілення, з глибоким філософсько-психологічним колом проблем, які піднімає композитор у цій опері, доводить *актуальність* пропонованої статті.

Мета статті — виявити особливості зразкової репрезентації (*la représentation modèle*) «Діалогів кармеліток» Франсіса Пуленка (1957) та в її контексті з'ясувати специфіку сценічної концепції опери в прем'єрній виставі Львівської опери 2024 року.

¹ Влітку 2023 року відбулася прем'єрна постановка «Діалогів кармеліток» на Глайнборнському фестивалі. До цієї події було приурочено безліч публікацій, промороликів та інтерв'ю.

² Глобальна онлайн-база даних сценічних мистецтв з 1996 року, що містить відомості про оперні постановки, оперні театри та інституції, а також про виконавців та їхніх агентів.

Методологічна спрямованість дослідження передбачає використання наступних методів: історичного та біографічного (у дослідженні історії прем'єрних вистав «Діалогів кармеліток» в Мілані та Парижі), компаративного та аналітичного (для порівняльного аналізу постановочних концептів паризької та львівської вистав «Діалогів кармеліток»).

Наукова новизна. Вперше в українському музикознавстві досліджено історію створення еталонної репрезентації (*la représentation modèle*) сценічного втілення «Діалогів кармеліток» Франсіса Пуленка в *Garnier l'Opéra national de Paris* та охарактеризовані її особливості; вперше висвітлено своєрідність постановочної стратегії та унікальної сценічної концепції української прем'єрної вистави «Діалогів кармеліток», реалізованої постановниками Львівської опери.

Результати дослідження.

Прем'єра alla italiano.

Світова прем'єра «Діалогів кармеліток» відбулася 26 січня 1957 року на сцені Teatro alla Scala — формального замовника опери. Напередодні Пуленк в листі режисеру майбутньої паризької вистави Морісу Жакмону зазначає: «Те, що готують у Мілані, фантастично в усіх відношеннях (229 костюмів, неймовірні співаки та все інше). <...> Очевидно, там сенсаційна подія. Усі газети пишуть про це...» [Poulenc, 1994, p. 855]. Вистава дійсно стала сенсацією і увійшла до анналів театру як «незабутній тріумф», якого він не пам'ятав від часів Джакомо Пуччіні [Hell, 1978, p. 262]. Опера виконувалась італійською, декорації та костюми були зроблені з розкішшю та величчю стилю італійської романтичної опери, сценографія, за словами першого біографа Пуленка Анрі Еля, вирізнялася «кінематографічністю»¹. Попри традиційну холодність міланської публіки до нових робіт, успіх був винятковим [Hell, 1978, p. 262].

Італійська преса відмічала високий рівень постановки, але розділилася по відношенню до музики Пуленка. Незважаючи на загалом схвальні рецензії, деякі випадки були досить різкими — як, наприклад, звинувачення у «гібридній», «непоследовній», «консервативній» музиці опери, відзначеній «нецікавим неопуччінівським веризмом» [Lacombe, 2013, p. 674] або натяк на невідповідність стилю виконання пуленківській партитурі: «Виконаний італійською мовою з усіма прийомами пізнього веризму, цей трагічний твір, що являє собою як людську, так і релігійну драму, змусив нас згадати поганого Пуччіні» [там само]. На прем'єру в Мілан, крім 94 критиків з усього світу, приїхала і французька делегація. Французька преса була хвалебною. Клод Ростан, який був командирований на міланську прем'єру як спеціальний кореспондент Le Monde і Carrefour, опублікував дві дифірамбічні статті. У Le Monde він підсумував: «Велика міжнародна подія. Велика французька перемога» [Poulenc, 1994, p. 860].

У Пуленка було змішане ставлення до італійської прем'єри. З одного боку, в листах та інтерв'ю він підкреслював, що в плані організації вистави виконання в La Scala було бездоганним, хвалив італійський переклад лібрето Флавіо Тесті та красу голосів. З іншого — композитор відчував себе відстороненим від процесу підготовки прем'єри і був незадоволеним її загальною концепцією («...міланська постановка усунула всі емоції на користь декоративності» [Poulenc, 1994, p. 861], «Немає сумніву,

¹ Особливо це було відчутно у порівнянні з червневою прем'єрою в Парижі, оскільки декорації між картинами там змінювалися набагато повільніше, ніж на сцені la Scala, що створювало порожняки й порушувало ритм спектаклю.

що в La Scala ми не знайшли емоцій Еберто¹ [Poulenc, 1994, p. 862]). Після довгої марної боротьби з театром за роль Бланш де Ля Форс для Деніз Дюваль² восени 1956-го композитор «здався» («Я налаштований схвалювати все із заплученими очима» [Poulenc, 1994, p. 847]) і смиренно дозволив Маргарет Вальман³ робити усе на її власний розсуд. Пізніше Пуленк зазначав: «Мілан зроблений зовсім без мене. У La Scala починаються репетиції на сцені, а я не бачив жодної декорації. Я не знаю, хто співатиме... Так краще; Вальман чудова та знає свою аудиторію. Я чекаю, що буду вражений, але жодним чином не зачеплений» [Poulenc, 1994, p. 849].

Modèle parisien.

Ще в червні 1956 році, водночас з початком підготовки «Діалогів» у Мілані, Пуленк знайшов художницю-постановницю (Сюзан Лалік) та окреслив склад виконавців для паризької прем'єри. Він починає одержимо шукати режисера-постановника, у численних листах до Жоржа Хирша⁴ та Ерве Дюгардена⁵ формулює власні вимоги до людини, яка буде втілювати його візії ідеального музично-сценічного прочитання партитури. «З Вальман і Вахевичем у Мілані ми матимемо розкіш у бідності. У Парижі я хочу, щоб це було чисто по-французьки і згідно з **моїми суворими вказівками** (виділено мною. — Г. Р.), з глибоким знанням стосовно «Кармеліток». <...> Для постановки я хочу гнучкого режисера, який враховує вимоги музики» [Poulenc, 1994, p. 837].

Дослухаючись до переконливих аргументів Хирша, Пуленк відмовляється від ідеї залучити до створення вистави Макса де Ріє (Max de Rieux), режисера постановки своєї першої опери «Перса Тірезія» в Опера-Комік в 1947 р. Водночас він відкидає декілька запропонованих кандидатур через «відсутність музикальності», «недостатність режисерського масштабу», «протилежний музичний світогляд» або «брак захопленості» [Poulenc, 1994, p. 849, 851–852].

Зрештою, Пуленк зупиняється на Морісі Жакмоні (Maurice Jacquemont) — режисері студії Champs-Élysées, знаходячи у ньому повну суголосність візії майбутньої вистави: «Все, що Ви говорите у своєму малюнку, є саме тим, про що я думаю. Я ще раз кажу вам: Ви людина для цієї роботи» [Poulenc, 1994, p. 862–863]. Вже після прем'єри в Мілані, у листі Дюгардену від 3 березня 1957 року Пуленк зізнається: «Я не можу перестати писати Жакмону. <...> З ним я добираюся до суті всього. Мені б дуже хотілося, щоб люди дійсно бачили мою роботу такою, якою вона є. Тут немає ані Массне, ані Пуччіні. Тут усе набагато складніше. Я віддаю перевагу меншому успіху в Парижі, але щоб це було суворим і зворушливим» [Poulenc, 1994, p. 863].

¹ Театр, у якому 24 травня 1952 року вперше була поставлена п'єса Бернаноса «Діалоги кармеліток».

² Саме для Дюваль Пуленк створював образ Бланш де Ля Форс («Деніз — єдина Бланш мого серця» [Poulenc, 1994, p. 837–838]).

³ Маргарет Вальман, режисерка міланських «Діалогів», дружина директора і співвласника видавничого дома Ricordi Гвідо Валькарені, з яким у Пуленка були доволі тісні професійні та дружні стосунки. Вальман також поставила «Діалоги» у Ковент Гарден і у Віденській опері, але Пуленк був категорично проти її участі у паризькій антрепризі: «З дорогою Маргарет краще нічого не заплутувати, бо вона ... могла бачити все лише ззовні» [Poulenc, 1994, p. 863].

⁴ Жорж Хирш (George Hirsch) — голова Союзу національних ліричних театрів Франції у 1946–1951 та 1956–1959 роках.

⁵ Ерве Дюгарден (Hervé Dugardin) — директор паризького відділення видавничого дому Ricordi.

Прагнення створити зразкову, суто французьку — з духом Бернаноса-Пуленка виставу на протигагу італійській, стає для композитора *idée fixe*: «Італійське музичне виконання було чудовим, але вистава буде набагато справжнішою і красивішою у Парижі» [Poulenc, 1994, р. 863], «Мілан був чудовим, але Париж буде приголомшливим» [Poulenc, 1994, р. 869], «... Я не хочу погоджуватися з тими, хто наперед говорить, що саме в Мілані нам доведеться побачити та почути “Кармеліток”. <...> Ми повинні перемогти» [Poulenc, 1994, р. 855], «Справжні “Кармелітки” будуть у Парижі» [Poulenc, 1994, р. 854].

Основні візії своєї вистави Пуленк формулює навколо понять «справжність», «суворість», «шляхетність», «смак». І в цьому, насправді вимушеному протистоянні двох кардинальних поглядів на «Діалоги кармеліток» — італійського та французького, — проступає «постійний діалог двох потужних національних традицій» [Жаркова, 2022, с. 439], який метафорично був розіграний ще у XVII столітті у придворному балеті *Ballet de la Raillerie* Ж.-Б. Люллі, де сила італійської музики показана в надмірній чуттєвості, а французької — у вишуканій стриманості [Жаркова, 2022, с. 458–459]. Не дивно, що саме в цій парадигмі Пуленк стверджує: «З La Scala треба боротися не за рівень розкішності, який тут зовсім недоречний, а за точність тону (відповідності характеру)» [Poulenc, 1994, р. 851], «...я зроблю все для шляхетності паризького видовища» [Poulenc, 1994, р. 850].

За тиждень до Міланської прем'єри, 19 січня 1957-го, в Garnier l'Opéra почалися заняття зі співаками для вивчення ролей «Діалогів». З середини березня Деніз Дюваль розпочала роботу над роллю під особистим керівництвом П'єра Бернака¹. Пуленк був у захваті як від гри, так і від голосу співачки: «Весь мій акторський склад викликає захоплення, а Деніз у ролі Бланш неймовірна. Вона справді велика актриса, і Бернак, з яким вона працювала шість тижнів, допоміг їй досягти неймовірного прогресу» [Poulenc, 1994, р. 869].

Пуленку закидають брак висвітленості революції в опері, але композитор переконаний, що її «вгадування, без представлення» цілком достатньо, оскільки «у творі не про це йдеться» [Lacombe, 2013, р. 675]. Залишаючи революцію «за кадром» [J'écris, 2011, р. 638], композитор максимально акцентує питання «віри і благодаті». Пуленк підкреслює, що саме завдяки справжній релігійності Жакмона² і Лалік вдалося «чудово відтворити атмосферу цієї трагедії» [J'écris, 2011, р. 638]. У прагненні Пуленка надати постановці особливо глибокого релігійного тону йому допомагають комп'єнські кармелітки, які ще під час прем'єри в Мілані «зادля проникнення справжнього кармелітського духу у виставу» [Lacombe, 2013, р. 685] дали обітницю мовчання протягом дня.

Проте справжнє «кармелітське причастя» опери відбувається під час підготовки паризької вистави. За кілька тижнів до прем'єри в Парижі групі постановників і Деніз Дюваль дали дозвіл відвідати монастир Комп'єну, відомий своїми дуже суворими правилами, і навіть допустили «до молитви в огорожі» (зокрема завдяки зв'язкам та особистому клопотанню Марти-Марії Жакмон²) [J'écris, 2011, р. 638]. Настоятелька показує каплицю, вежу, вітальню, келії, трапезну та білизняну. Дюваль

¹ П'єр Бернак (Pierre Bernac) — співак-баритон, один із найближчих друзів Ф. Пуленка. Залишилося численне листування між митцями, де зокрема Пуленк радиться з співаком щодо вокальних теситур у його операх та особливостей вокальних амплуа.

² Рідна сестра Жакмона, Марта-Марія Жакмон, була домініканською монахинєю і також зіграла певну роль у підготовці паризької прем'єри.

відзначає жести, звичаї, встановлені правилами монастиря, вчиться сідати на п'яти, ховати руки вниз довгих рукавів. Понад усе її вражає простота й суворість монастиря: чорні хрести на білих стінах, глибока тиша, зворушлива лагідність і доброта монахинь. Для максимальної відповідності сценічних костюмів черниць настоятелька позичає кармелітську сукню, що буде скопійована майстринями. Сестру-кармелітку, яка перебувала на той час у Парижі, відправляють до Опери, щоб перевірити точність деталей декорацій і сценографії кармелітському укладу.

Пуленк у захваті й не стримує захоплення: «Я на сьомому небі від щастя: постановка Лалік–Жакмона просто чудова. Це неймовірним чином відповідає Бернаносу–Пуленку. Дорога Лалік зворушлива — вона працює для нас ночами та неділями. <...> Відтепер зі сценічної точки зору ми обігруємо Мілан на двадцять дистанцій. Мій шовінізм у захваті <...>. Я завжди знав, що я матиму своїх справжніх Кармеліток у Парижі <...>. Під цим прекрасним сонцем Деніз, Лалік, Жакмон і сестра Жакмона (Марта-Марі, монахиня-домініканка) сьогодні перебувають у монастирі в Комп'єні, де їх приймає настоятелька та з дозволу єпископа вводить за огорожу. Після цього, якщо ми не ортодоксальні, то чорт забирай!» [Lacombe, 2013, p. 685–686].

9 червня, за 12 днів до прем'єри, композитор в одному з листів формулює важливі для розуміння феномену французької прем'єри речі: «Ось я на останньому етапі підготовки моєї великої прем'єри, тому що це справді “моя” прем'єра для мене. <...> У Парижі такі кармелітки, про яких я мріяв. Мені подобається все: декорації, постановка, дистрибуція. Деніз чудова! Яка актриса! *Нарешті я бачу, як цей персонаж, якого я так багато носив у собі, оживає*» (курсив мій. — Г. Р.) [Poulenc, 1994, p. 871].

Нарешті, через п'ять місяців після міланської, 21 червня 1957 року, у Garnier l'Орега відбулася французька прем'єра «Діалогів кармеліток» з Деніз Дюваль у головній партії¹. У статті Макса Шнейдера з гучною назвою «Тріумф в опері» перераховані зіркові глядачі вистави: Жан Кокто, Жорж Орік, Моріс Івен, Моріс Шевальє, Фернан Грег, Пастер Валлері-Радю, вдова Бернаноса Жанна Тальбер д'Арк, Крістіан Діор та ін. Преса була переважно захопленою, але й з вкрапленням критичних зауважень. Критик France Soir наголошував на великій сценічній та музичній різниці з міланською постановкою; зазначав, що Пуленк «робить людяним (а отже, послаблює) твердий як алмаз текст Бернаноса»; критикує його за партитуру, яка залишилася в «Пеллеасі», без найменшої «замаху на модернізм». Жак Буржуа в статті з виразною назвою «Пуленк проти Пуленка» в Arts від 26 червня 1957 року зазначає, що композитор «убив ліризм, який переміг у Мілані», натомість запропонувавши у паризькій версії «ліризм більш контрольований, навіть занадто стриманий»; жвавість і декоративна марнотратність Мілана поступилися місцем більш суворим декораціям і більш статичній постановці. Клод Ростан визнавав, що м'які та ліричні голоси Мілана в Парижі протиставляються більш сухим французьким голосам, які більше підкреслюють текст. Як й інші критики, він зазначав, що зміна декорацій викликала від-

¹ Постановочний та виконавський склад паризької прем'єри «Діалогів кармеліток» 21 червня 1957 року: Моріс Жакмон (режисер), Сюзан Лалік (художник-постановник), П'єр Дерво (диригент), Деніз Дюваль (Бланш де Ля Форс), Деніз Шарлі (Перша настоятелька), Режін Креспен (Друга настоятелька), Ріта Гор (Мати Марія), Ліліан Бертон (сестра Констанц), Ксав'є Депра (Маркіз де Ла Форс), Поль Фінель (Шевальє).

носно значні прогалини, і щоб зв'язати сцени, композитору необхідно було б додати інтерлюдії між ними [Lacombe, 2013, p. 687]¹.

Липень і серпень 1957-го Пуленк працював над оркестровими інтерлюдіями, які дозволили зробити зміну декорацій між сценами більш органічними. У вересні композитор пише розгорнутого листа Жакмону з детальним описом змін у партитурі та докладним керівництвом для постановників щодо сценографії, освітлення, костюмів, декорацій тощо [Poulenc, 1994, p. 879–882].

Після чотирьох прем'єрних літніх вистав та перерви у кілька місяців постановка «Діалогів» в остаточній редакції поновлюється у Garnier l'Opéra 8 листопада 1957 року². У листі до Хирша Пуленк пише: «Я дуже задоволений своїми інтерлюдіями, які здаються невидимими і які додають так багато... <...> Для мене важливим є Париж. Четвертого вечора, коли все вже йшло на краще, я вперше побачив, почув і відчув те, що носив у собі протягом усіх цих трагічних років, і коли Бланш та Констанс обмінялися останніми поглядами, я був у сльозах. Ось! Ось чому хочу, щоб Париж залишався еталоном» [Poulenc, 1994, p. 882].

Ключовим для Пуленка стає стриманість та шляхетність виконання, «справжність» сценічної гри («Навіть якщо голоси не італійські, мій склад все одно чудовий, і саме в Парижі ми чуємо та бачимо справжніх кармеліток. Прекрасний голос Зеані (Бланш)³ не міг компенсувати надзвичайної сценічної напруги Дюваль. Усі мої паризькі виконавиці — жінки ролі. Ось що важливе» [Poulenc, 1994, p. 883]), а також досконалий смак і бездоганний стиль оформлення вистави.

У листах Пуленк дуже часто і завжди захоплено, вдячно й з обожненням згадує декораторку та костюмерку паризьких «Діалогів» Сюзан Лалік. Донька всесвітньо відомого художника Рене Лаліка, який своїми ювелірними виробами та шедеврами зі скла і кристалю ознаменував l'Art Nouveau та l'Art déco в мистецтві рубежу XIX–XX століть, вона мала вишукані стиль та смак. Гранична вибагливість до костюмів і декорацій Пуленка була притаманна для постановок усіх його опер та балетів — досконалий візуал завжди був невід'ємною складовою його театру⁴.

Але за зовнішнім, візуальним, неймовірно важливим, що набуває у Пуленка рівня сенсів, у партитурі «Діалогів» є невидимий пласт, майстерно «схований» у купюрах літературних першоджерел опери, проте присутній у просторі пуленківського твору. Він «вшитий» в ім'я посвячення в монахині Бланш — сестра Христових Страстей⁵, яке буквально запускає розгортання містерії Гетсиманського саду на сторінках

¹ Зазначимо, що на цей момент партитура не була повністю завершена, оскільки Пуленк фактично збирався переглянути деталі в серпні та вересні, щоб уникнути музично-драматичної перервності та краще втілити певну атмосферу [Poulenc, 1994, p. 876, 877, 879].

² Останні, але вже незначні правки в партитуру та сценографію опери будуть внесені Пуленком у 1959 році, але остаточною вважається саме редакція паризької постановки 8 листопада 1957 року.

³ Виконавиця ролі Бланш у Мілані.

⁴ Для постановки «Персів Тирезія» в Opéra-Comique 1947 року Пуленк звертається до знаменитого художника в стилі l'Art déco Ерте (Роман Тиртов), який для прем'єрної вистави створив дамський одяг точними копіями суконь, які свого часу Ерте розробив для колекції 1912 року французького кутюр'є Поля Пуаре. Монооперу «Голос людський» сценічно оформлював для Пуленка геніальний Жан Кокто. Модель завіси для прем'єри балету Пуленка «Лані» авторства художниці Марі Лорансен виставлена у Музеї Оранжері (Le Musée de l'Orangerie).

⁵ *La Sainte Agonie* (фр.), окрім запропонованого варіанту, має декілька інших версій перекладу: «Свята Агонія», «Страждання Христові», «Страсті Господні», проте всі вони символізують

партитури: в текстах латинських молитов, аутентичних безжально бездушних текстах наказів про розпуск монастиря в Комп'єні, жахливій страті кармеліток, у темі Страху, екзистенційного та містичного, що є Альфою і Омегою історії Лефорт-Бернаноса-Пуленка. Цей надприродний вимір Страху не тільки втілює, а й спокутує головна героїня Бланш де ля Форс: «Абатиса не впізнала цього обличчя. Перед її внутрішнім поглядом раптом виник ряд зовсім не пов'язаних одна з одною картин — маленькі пташки, які помирають, поранені воїни на полі битви, злочинці перед шибеницею... У неї було відчуття, що вона бачить вже не страх Бланш, а саме уособлення страху. “Дитя моє... — промовила вона приголомшено. — Але це ж неможливо — увесь смертний страх світу... Ви ж не можете...” — Вона замовкла, не договоривши» [Le Fort, 2011, с. 59].

Вигадана Гертрудою фон Лефорт та Жоржем Бернаносом пронизлива історія Бланш де ля Форс та її аристократичної родини¹ вплітається в реальну історію 16 мешканок монастиря, засуджених до страти під час якобінського терору 22 червня 1794 року та гільйотинованих 17 липня того ж року. Співставлення та сплетення метафізичного і проявленого, вигаданого і реального на рівні драматургії опери створює «розп'яття» земного і небесного, внутрішнього та зовнішнього, сакрального та профанного, життя та смерті. Цей приголомшливий музично-театральний концентрат вічних тем у контексті брутальної реальності набуває усе більшої актуальності в сучасності, що надихає режисерів, продюсерів, оперні театри та фестивальні інституції перевідкривати оперу і по-новому дивитися на доробок Франсіса Пуленка в цілому.

«Український прорив»

У переліку статусних світових прем'єр «Діалогів кармеліток» Пуленка на Operabase дивовижним українським проривом стала поява вистави Львівської національної опери у постановці Василя Вовкуна². Українська прем'єра опери відбулася у

останній період земного життя Ісуса Христа, який починається з молитви у Гетсиманському саду і завершується його мученицькою смертю на хресті.

¹ Складно-розгалужена генеалогія лібрето «Діалогів кармеліток» може стати темою окремого дослідження. Вперше історія кармеліток у спогадах монахині Комп'єня Марі Інкарнасьйон «Опис мучеництва» була опублікована після її смерті духівником. На основі цих спогадів у 1931 році німецька письменниця Гертруда фон Лефорт пише новелу «Остання на ешафоті», додаючи в історію персонаж головної героїні — аристократку Бланш де ля Форс, яка уособлювала страх самої авторки в темні часи активного ствердження націонал-соціалізму в Німеччині [Bush, 2002, с. 36]). Через 16 років (1947) на основі «Останньої на ешафоті» отець Брюкбергер і Філіп Агостіні пишуть сценарій до фільму, додавши ще одну дійову особу — Шевальє, брата Бланш, і замовляють Жоржу Бернаносу написати кінематографічні діалоги, але їх визнали непридатними для фільму. Після смерті Бернаноса його духівник Альбер Беген дає рукопису назву «Діалоги кармеліток», структурує у пролог і п'ять картин і доповнює кількома ремарками-зв'язками, які переповідають зміст тих сцен, де не планувалися діалоги. 1949 року він публікує твір як п'єсу і з допомогою мадам Марсель Тасенкур ставить її на сцені театру Еберто (1952).

² Постановочний та виконавський склад львівських «Діалогів кармеліток»: Василь Вовкун (режисер-постановник), Іван Чередніченко (диригент-постановник), Микола Мовчан (художник-постановник), Оксана Караванська (художниця костюмів), Олександр Мезенцев (художник світла), Вадим Яценко (диригент-постановник), Маріанна Цветінська / Дар'я Литовченко / Олеся Бубела. (Бланш де ля Форс), Олена Скіцько / Анастасія Полішук / Наталія Дацько (Перша настоятелька), Людмила Савчук / Катерина Миколайко / Тетяна Оленич (Друга настоятелька), Любов Качала / Софія Соловій / Мар'яна Мазур (Мати Марія), Анастасія Корнута / Наталія Степаняк / Ганна Носова (сест-

Львові 15 червня 2024 року. Через сім місяців, 15 січня 2025 року, львівські постановники показали її на сцені Київської опери. Поява «Діалогів» на львівській сцені завдячує програмі розвитку Львівської опери «Український прорив» гендиректора театру Василя Вовкуна, яка успішно реалізовується з 2017 року. «В її основі — ефективний менеджмент і творча якість, прорив, але водночас збереження традицій, вихід із зони комфорту і перехід театру-музею до сучасного актуалізованого театру, де через оперу чи балет можна показувати проблеми сьогодення та завоювання світової сцени» [Шведа, 2022].

Українська прем'єра «Діалогів кармеліток» через 57 років після світової стала однією із найбільш резонансних подій у мистецькому житті України. Про це, крім численних відгуків у пресі, переповнених глядацьких залів Львова та Києва, свідчить перемога вистави в Національному рейтингу агенції УКРІНФОРМ «Інфобум-Класична Музика 2024» у номінації «Найкраща музична вистава року». Як в опері Пуленка віднайшов своє «заспокоєння» мандрівний сюжет історії комп'єнських кармеліток, що майже 150 років блукав по різних жанрах, так і сцена Львівської опери в розпал страшної війни стала каталізатором нового прочитання пуленківського шедевра — розгорнула трагедію кармеліток у площині сучасної трагедії української нації та кожної окремої людини, що проживається в реальному часі, тут і зараз, в самому серці Європи, пульсуючому страхом, болем, жертовністю та героїзмом. І вже все це надає львівській виставі «Діалогів» той гострий нерв справжності, правдивості, глибини, яких так прагнув Пуленк у своїй еталонній паризькій виставі зразка 1957 року.

В цьому контексті цілком зрозуміла одностайна дифірамбічність та захопленість без винятку всіх авторів рецензій та оглядів на «Діалоги кармеліток» Львівської опери. Усі суголосно підкреслюють виняткову актуальність теми опери, хвалять глибокий нетривіальний психологізм режисури та ідеальну менеджерську роботу режисера-постановника опери Василя Вовкуна [Гавалюк, 2024], відмічають «вражаючу динамічну сценографію» художника-постановника Миколи Молчана, яка досягається промовистим «лаконізмом кольорів і форм» [Гавалюк, 2024], захоплюються світловою партитурою Олександра Мезенцева, що надає постановці «виразних штрихів та деталей» [Поліщук, 2025], надихаються справжнім українським Haute Couture вишуканих і стильних сценічних костюмів від Оксани Караванської з широким спектром алюзій — «від класичного французького живопису до української вишиванки» [Сліпченко, Zahid.Net, 2024]. Цікавими є спостереження Юлії Бенті, яка побачила в монументальній фігурі Христа — сценічному лейтобразі вистави, — тіло з «ампутованими ногами і руками», у величезному шматку червоної тканини, що використовувався постановниками в драматургічних вузлах опери, алюзію на хвилю крові, а перше представлення простору монастиря у другій сцені першої дії нагадало рецензентці «свого роду криївку — підземне укриття для бійців українського супротиву на Західній Україні під час та після Другої світової війни» [Бентя, 2024]. Злободенний флер виставі додає й дотепне рішення одягнути французьких революціонерів у вушанки й тільняшки з явною алюзією на російських «визволителів». Таких прихованих та явних натяків на українські реалії, що запаралелюють час і простір, у постановці безліч.

Українська критика не оминула увагою блискуче музичне виконання «Діалогів кармеліток». Любовь Кияновська слушно зауважує, що індивідуальний стиль

ра Констанц), Роман Страхов / Юрій Шевчук (Маркіз де Ла Форс), Максим Ворочек / Олександр Черевик (Шевальє).

композитора «ламає звичну для переважного репертуару українських театрів домінанту кантиленного співу широкого дихання і вимагає колосальної точності поєднання декламаційної виразності і наспівності особливого французького типу. Втілити на сцені цей стиль можуть тільки артисти найвищого класу, як і знайти рівноправний баланс оркестрового, вокального, хорового пласта, кожен з яких має свою драматургічну функцію. Львівські виконавці триумфально впорались з цим завданням!» [Кияновська, 2024, с. 219]. Автори рецензій відзначають «бездоганність оркестру» під орудою блискучого диригента Івана Чередніченка [Кияновська, 2024, с. 220], «фантастичний ансамбль молодих солістів, здатний подолати будь-які складнощі» [Чекан, 2024], і навіть лунає лапідарне «браво, маестро Яценко!» [Кияновська, 2024, с. 220] — талановитому хормейстеру-постановнику, якому вдалося досягти катарсичного звучання хору в фіналі опери.

Захоплені відгуки української критики дуже органічно резонували із реакцією публіки на виставу: у Львові та в Києві зал аплодував стоячи більш ніж десять хвилин після завислої тиші з фінальним звуком оркестру. Така дивовижна єдність у сприйнятті вистави свідчить про виняткову непересічність події для українського музично-театрального простору, гостру актуальність та живильну енергію української версії пуленківських «Діалогів кармеліток». І мова йде не лише про свіжість погляду на візуальну складову або тонке музичне прочитання партитури Пуленка українськими постановниками та музикантами, не про дотримання світових трендів і виконання опери мовою оригіналу твору (з досить пристойною французькою, не зовсім звичною для української оперної сцени), завдяки чому вдалося максимально зберегти унікальний малюнок пуленківської просодії, яка є остовом звукової палітри усіх вокальних творів композитора. Як і не про дивовижний оркестр Львівської опери, що зміг відтворити вишуканий, тембрально розкішний та «смаковитий» звук Пуленка, без жодного tutti, з ідеальним балансом прозорості та граничної емоційності; і не про проникливе виконання хором львівських кармеліток латинських молитов на ортодоксальні тексти, що створювали «квазіканонічний» музичний і смисловий простір присутності Божественного й водночас драматичного напруження.

Не можна оминати увагою зухвале втручання в партитуру опери: значні купюри, навіть ключових сторінок, «вільне» трактування місцеположення музичного матеріалу, перекроювання важливих драматургічних ліній опери. В особистій розмові диригент-постановник Іван Чередніченко пояснював це прагненням зробити оперу більш лаконічною, посилити її кінематографічність, адаптувати до сприйняття сучасної української публіки, акцентувати соціальні та психологічні моменти.

Серед найзначніших змін є прибрана третя сцена першої дії — великий діалог молодій послушниці Констанс із Бланш, де дається розгорнута музична характеристика Констанс (чи не єдине в опері втілення духу дитинства та радості буття) і в якій вона «пропрокує» їх смерть разом в один день¹. Значно скорочена сцена смерті Першої настоятельки (з майже 20 хвилин за партитурою до 13 хвилин у львівській виставі), у якій від самого початку немає жодного «зайвого» слова чи жесту, щільність сенсів якої розшифровується усім подальшим розгортанням подій. Ці дві «втрати»

¹ Без цієї сцени втрачається особливий сенс кульмінаційної точки страти кармеліток, яка в партитурі виокремлена багатозначною ферматою перед тим як Констанс (вона залишається останньою нестраченою) бачить Бланш, яка виходить з натовпу. Саме це місце було катарсисом для композитора: безглузда жорстокість сцени сублімується у вищий духовний сенс, коли здійснюються всі пророцтва, реалізується призначення долі та спокутуються гріхи [Різаєва, 2018, с. 140–147].

практично повністю нівелювали драматургічну лінію «Пророцтв» — архіважливу як для Пуленка, так і для Бернаноса. Повністю купована розмовна інтерлюдія третьої дії, у якій Бланш дізнається про наказ страти посестер. Пуленк у листі Жакмону наголошує, що це найважливіший епізод, який «змушує Бланш “стрибнути”» [Poulenc, 1994, р. 882], де вона остаточно позбувається страху і приймає рішення розділити долю кармеліток. Купюра великого монологу Другої настоятельки в тюрмі та діалог з сестрами перед оголошенням смертного вироку руйнує загальну логіку побудови третьої сцени третьої дії та розриває лінію зв'язку між Бланш, яка *вже знає* про страту, та кармелітками, які в невіданні *ще надіються* на спасіння.

Загалом із 17 сцен опери (включно з шістьма вокально-симфонічними та однією розмовною інтерлюдіями) у львівській версії залишається 13. Постановники «знімають» есхатологічний доцентризм хронотопу пуленківської опери, де особливості взаємодії часу та простору мають усі ознаки «останніх часів». У Пуленка максимальне посилення напруження до кінця III акту досягається шляхом «стиснення» часу при граничному розширенні простору (кожна дія скорочується за хронометражем при збільшенні подієвості від чотирьох сцен у першій дії, чотирьох сцен і двох інтерлюдій у другій дії та чотирьох сцен і чотирьох інтерлюдій у третій дії). У львівській версії змінюється архітектура побудови дій — перша дія скорочується до трьох сцен, у другій та третій діях залишається по п'ять сцен разом з інтерлюдіями, які органічно інтегровані у сценічний простір вистави (у Пуленка це також повноправні сцени, але винесені перед завісою) і хронометраж розподілено між діями практично рівномірно. Водночас, завдяки купюрам та динамічній сценографії, час відчувався стрімким і, безсумнівно, кінематографічним, до якої так прагнули Пуленк і Чередніченко, є яскравою ознакою львівської вистави.

Можна було б справедливо дорікнути українським постановникам занадто сміливе втручання в партитуру і вільне усунення чи переакцентування важливих драматургічних ліній та визначальних вузлів опери, намагання десакралізувати її основну ідею, що полягає зовсім не в силі й здібності протистояти злу, протесті «проти цинічного насилля і терору» [Вовкун, 2024], а у смиренні (не перед людьми, перед Богом) та абсолютній вірі людини у Благодать і своє призначення. Василь Вовкун та Іван Чередніченко підкреслювали в інтерв'ю, що не зосереджуються й тим паче не занурюються в релігійні аспекти опери¹, але в даному випадку така постановочна стратегія здавалася більш ніж дивною, оскільки теми гріха і спокути, людини та віри, пророцтва і благодаті, євангельська історія Гетсиманії є наріжними у творі. Саме це намагався проявити й зафіксувати у своїй паризькій *la représentation modèle* Пуленк.

Проте завдячуючи певному «перекроюванню» драматургії, постановникам вдалося проявити новий вимір сенсів опери — переакцентовуючи містичне, глибоко релігійне в гуманістичний простір цінностей, викликів і подій, піднявши теми вибору (якого у Пуленка практично немає, усе розгортається навколо здійснення пророцтв) і людяності в ньому, ніжності й мужності в найдраматичніші моменти життя, злободенної трагічної реальності та прояву героїзму в ній звичайної людини, яка ще «вчора» потерпала від страху та відчаю, львівська вистава продемонструвала можливості «сучасного актуалізованого театру» Українського прориву і зробила це блискуче. А головне — у повній органічній єдності з музикою Пуленка, сповненою людяності, ніжності, чуттєвості й драматичної глибини.

¹ «Звісно, там є багато ... релігійної філософії, яку, на мою думку, не будучи релігійним, не потрібно показувати. Тому у нас є відповідні купюри» [Островський, 2024].

Висновки та перспективи дослідження. Попри купюри (навіть важливих сторінок партитури), переакцентування драматургічних ліній «Діалогів кармеліток», пов'язаних з темою пророцтва і благодаті (ключовою для опери) та намагання постановників уникнути глибокого занурення в релігійні аспекти твору, сталося диво, яке часто трапляється в полі тяжіння музики Франсіса Пуленка. Вистава залишила відчуття глибокого емоційного потрясіння, пуленківського духу, елегантного (при всій трагічності сюжету) французького шарму, гострої української сучасності та позапросторової актуальності. Чи то «спрацював» *Genius loci* Львова, з його глибокими європейськими духовними коріннями та традиціями, які не встигла спалювати радянська влада, чи то «абсолютний слух» у відчутті пуленківської партитури маестро Івана Чередніченка, чи чудова режисерська інтуїція Василя Вовкуна, але на сцені соціально-психологічна містерія складних відносин людини і терору, людини і оточення, людини з самою собою вібривала та розгорталася у щільному контексті проявлення духовного, метафізичного виміру подій (який зчитується не менш опукло, ніж алюзії на сучасні українські реалії). Перш за все він був реалізований через візуальну складову вистави, де яскраво розкрилася тема Гетсиманії, страждання та смерті Ісуса: «покинутий» людьми Христос, розгорнутий в кут сцени, світлова графіка простору у вигляді хреста, списи, націлені на торс Христа як фрактальне помноження євангельського спису, яким було пронизано Його тіло на хресті.

У момент розвороту до глядацької зали гігантського торсу Христа (фінальна сцена страти кармеліток) виникає відчуття, що тим самим Бог доєднується до своїх доньок в їх останній земній ході й у небесному злеті (неймовірно сильний символ клину птахів страчених жінок) стає одним із них. У цьому геніальному сценічному рішенні вбачається несвідомий (чи свідомий?) діалог львівських постановників з Пуленком, який в найдраматичніший момент роботи над оперою писав: «Я завжди був жертвою облич. Якби мене якось осяяло обличчя Христа!» [Roulenc, 1994, p. 809].

Франсіс Пуленк і Моріс Жакмон прагнули, щоб «після цієї вистави ті, хто її бачив і чув, вже не були такими, як раніше» [Roulenc, 1994, p. 856]. Зрозуміло, що подібні трансформації завжди відбуваються в інтимній, сокровенній площині людської свідомості, але можемо припустити, що кількість згадок слова «катарсис» у рецензіях на львівські «Діалоги кармеліток» та реакція публіки після вистав свідчать про те, що українська прем'єра відтворила унікальний духовний простір як мінімум мистецького прозріння на спітканні геніального твору, неймовірно талановитої львівської команди постановників і виконавців, сучасного українського часу і простору.

Кожне самобутнє прочитання «Діалогів кармеліток» — геніальної опери ХХ століття — безсумнівно відкриває її нові смислові інтенції. І в цьому аспекті залишається величезне поле для дослідження: аналізу та порівняння сучасних постановочних концептів «Діалогів» провідних театрів та фестивалів світу, що дасть глибше розуміння як пуленківського шедевр, так і ключових тенденцій оперного театру сьогодення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Вовкун В. Насильство як елемент модерності. Режисерські рефлексії до опери Франсіса Пуленка «Діалоги кармеліток». *Сайт Львівської національної опери*. URL: <https://opera.lviv.ua/shows/prem-iera-dialoho-karmelitok/> (дата звернення: 20.10.2024).

2. Гавалюк Р. Висота «Діалогів Кармеліток». *Збруч*. 2024. 19 червня. URL: <https://zbruc.eu/node/118732> (дата звернення: 21.10.2024).
3. Жаркова В. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко : навч. посібник. Київ : Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського, 2023. 548 с.
4. Кияновська Л. Діалоги з минулим, сучасним і майбутнім. *Українська музика* : наук. часопис. Одеса, 2024. Число 2 (49). С. 217–2020.
5. Островський О. Велика розмова з диригентом Іваном Чередніченком про прем'єру «Діалогів кармеліток» у Львівській опері. *The Claquers*. 2024. 5 червня. URL: <https://theclaquers.com/posts/13263> (дата звернення: 15.08.2024).
6. Поліщук Т. «Діалоги кармеліток» Пуленка: про віру, жертовність і відданість переконанням. *Музика*. 2025. 18 січня. URL: <https://mus.art.co.ua/dialohy-karmelitok-pulenska-pro-viru-zhertovnist-i-viddanist-perekonanniam/> (дата звернення: 20.01.2025).
7. Різаєва Г. Є. Опері Франсіса Пуленка: художній світ та проблема його цілісності : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 251 с.
8. Сліпченко К. Львівська опера вперше в Україні представила «Діалоги кармеліток». *Zaxid.Net*. 2024. 17 червня. URL: https://zaxid.net/lvivska_opera_vpershe_v_ukrayini_predstavila_dialogi_karmelitok_n1587659 (дата звернення: 20.12.2024).
9. Чекан Ю. Молитва — це обов'язок, а мучеництво — нагорода. *Збруч*. 2024. 20 вересня. URL: <https://zbruc.eu/node/119486> (дата звернення: 10.11.2024).
10. Шведа О. «Кожен має відчувати нерв театру, тоді він успішний». Василь Вовкун про прорив у Львівській опері. *Твоє місто*. 2022. 8 лютого. URL: https://tvoemisto.tv/exclusive/u_teatri_maie_buty_puls_i_rytm_zhyttya_ukrainskyu_proryv_vasylya_vovkuna_127456.html (дата звернення: 10.01.2025).
11. Bentia I. Terror and the Body Dialogues of the Carmelites by Francis Poulenc at the Lviv Opera. *Demokratischer Salon: Argumente zur historisch-politischen Bildung*. URL: <https://demokratischer-salon.de/beitrag/terror-und-koerper/> (accessed: 18.11.2024).
12. Bush W. Apaiser la Terreur : le mystère de la vocation des seize carmélites de Compiègne guillotинées à Paris le 17 juillet 1794 / trad. de l'anglais par Jean-Paul Besse. Étampes. Clovis, 2002. 284 p.
13. Glyndebourne. Dialogues des Carmélites — Opera that changed us. 2023. January 23. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EpI0bY9UoUw> (accessed: 21.10.2024).
14. Hell H. Francis Poulenc, musicien français. Paris : Fayard, 1978. 391 p.
15. Henry J.-C. Les Dialogues des Carmélites: un opéra sur le martyr [Ressource électronique] // Forum Opéra : le magazine de l'opéra et du monde lyrique. No. 7. URL: <https://www.forumopera.com/v1/opera-no7/dialogues.html> (accessed: 25.10.2024).
16. Lacombe H. Francis Poulenc. Paris : Fayard, 2013. 1104p.
17. Le Fort, Gertrud von. The Song at the Scaffold. Translated from the German by Olga Marx. San Francisco: Ignatius Press, 2011. 104 p.
18. Poulenc, Francis. Dialogues of the Carmelites: Vocal Score. Milano: Ricordi. 1999. 260 p.
19. Poulenc F. Correspondance, 1910-1963 / réunie, choisie, présentée et annotée par M. Chimènes. Paris : Fayard, 1994. 1128 p.
20. Poulenc F. J'écris ce qui me chante / écrits et entretiens réunis, présentés et annotés par N. Southon. Paris, Fayard, 2011. 979 p.

REFERENCES

1. Vovkun, V. (2024) Nasylstvo yak element modernosti. Rezhyserski refleksii do opery Fransisa Pulenka «Dialoghy karmelitok». [Violence as an element of modernity. Director's reflections on Francis Poulenc's opera «Dialogues of the Carmelites»]. *Sait Lvivskoi natsionalnoi opery. [Website of the Lviv National Opera]*. URL: <https://opera.lviv.ua/shows/prem-iera-dialoho-karmelitok/> (accessed: 20.10.2024) [in Ukrainian].
2. Havaliuk, R. (2024) Vysota «Dialogiv Karmelitok» [Height of «Dialogues of the Carmelites»] In: *Zbruch [Zbruč]*. 19 June. URL: <https://zbruc.eu/node/118732> (accessed: 21.10.2024) [in Ukrainian].
3. Zharkova, V. (2023). Istoriiia zakhidnoi muzyky: Homo Musicus vid antychnosti do baroko [Western Music History: Homo Musicus from Antiquity to Baroque]. Kyiv. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. 548 p. [in Ukrainian].
4. Kyianovska, L. (2024). Dialoghy z mynulym, suchasnym i maibutnim [Dialogues with the past, present and future]. In: *Ukrainska muzyka [Ukrainian Music]*. Scientific Journal. Issue 2 (49). Odesa, pp. 217–220 [in Ukrainian].
5. Ostrovskiy, O. (2024). Velyka rozmova z dyryhentom Ivanom Cherednichenkom pro prem'ieru «Dialogiv karmelitok» u Lvivskii operi. [A long conversation with conductor Ivan Cherednichenko about the premiere of «Dialogues of the Carmelites» at the Lviv Opera.] In: *The Claquers*. 5 June. URL: <https://theclaquers.com/posts/13263> (accessed: 15.08.2024) [in Ukrainian].
6. Polishchuk, T. (2025). «Dialoghy karmelitok» Pulenka: pro viru, zhertovnist i viddanist perekonanniam. ukrainskyi internet-zhurnal [«Dialogues of the Carmelites» by Poulenc: about faith, sacrifice and devotion to convictions.] In: *Muzyka [Music]*. 18 January. URL: <https://mus.art.co.ua/dialoghy-karmelitok-pulenka-pro-viru-zhertovnist-i-viddanist-perekonanniam/> (accessed: 20.01.2024) [in Ukrainian].
7. Rizaieva, H. (2018). Opery Fransisa Pulenka: khudozhnii svit ta problema yoho tsilisnosti. [Operas by Francis Poulenc: the imagery world and the problem of its integrity]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Study of Art 17.00.02 Musical Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv. 251 p. [in Ukrainian].
8. Slipchenko, K. (2024). Lvivska opera vpershe v Ukraini predstavyla «Dialoghy karmelitok» [The Lviv Opera presented «Dialogues of the Carmelites» for the first time in Ukraine]. In: *Zaxid.Net [West. Net]*. 17 June. URL: https://zaxid.net/lvivska_opera_vpershe_v_ukrayini_predstavila_dialogi_karmelitok_n1587659 (accessed: 20.12.2024) [in Ukrainian].
9. Chekan, Yu. (2024). Molytva — tse obov'iazok, a muchenyystvo — nahoroda. [Prayer is a duty, and martyrdom is a reward]. In: *Zbruch [Zbruč]*. URL: <https://zbruc.eu/node/119486> (accessed: 10.11.2024) [in Ukrainian].
10. Shveda, O. (2022) «Kozhen maie vidchuty nerv teatru, todi vin uspishnyi». Vasyl Vovkun pro proryv u Lvivskii operi. [«Everyone should feel the nerve of the theater, then it is successful». Vasyl Vovkun about a breakthrough in the Lviv Opera]. In: *Tvoe misto. [Your city]*. 8 February. URL: https://tvoemisto.tv/exclusive/u_teatri_maie_buty_puls_i_rytm_zhyttya_ukrainskyy_proryv_vasylya_vovkuna_127456.html (accessed: 10.01.2025) [in Ukrainian].
11. Bentia, I. (2024). Terror and the Body Dialogues of the Carmelites by Francis Poulenc at the Lviv Opera. Demokratischer Salon: Argumente zur historisch-politischen Bildung URL: <https://demokratischer-salon.de/beitrag/terror-und-koerper/> (accessed: 18.11.2024) [in English].

12. Bush, W. (2002). *Apaiser la Terreur : le mystère de la vocation des seize carmélites de Compiègne guillotинées à Paris le 17 juillet 1794* / trad. de l'anglais par Jean-Paul Besse. Étampes : Clovis, 284 p. [in French].
13. Glyndebourne. (2023). *Dialogues des Carmélites — Opera that changed us. YouTube*. January 23. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EpI0bY9UoUw> (accessed: 21.10.2024) [in English]
14. Hell, H. (1978). *Francis Poulenc, musicien français*. Paris : Fayard. 391p. [in French].
15. Henry J.-C. *Les Dialogues des Carmélites: un opéra sur le martyre* [Ressource électronique] // *Forum Opéra : le magazine de l'opéra et du monde lyrique*. No. 7. URL: <https://www.forumopera.com/v1/opera-no7/dialogues.html> (accessed: 25.10.2024) [in French].
16. Lacombe, H. (2013). *Francis Poulenc*. Paris : Fayard. 1104p. [in French].
17. Le Fort, Gertrud von. *The Song at the Scaffold*. Translated from the German by Olga Marx. San Francisco: Ignatius Press, 2011, 104 p. [in English].
18. Poulenc, Francis. *Dialogues of the Carmelites: Vocal Score*. Milano: Ricordi. 1999. 260 p. [in English/ in French].
19. Poulenc, F. (1994). *Correspondance, 1910-1963* / réunie, choisie, présentée et annotée par M. Chimènes. Paris : Fayard. 1128 p. [in French].
20. Poulenc, F. (2011). *J'écris ce qui me chante / écrits et entretiens réunis, présentés et annotés* par N. Southon. Paris, Fayard. 979 p. [in French].

GANNA RIZAIEVA

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

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

rizaievanmau@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327883

THE OPERA «DIALOGUES OF THE CARMELITES»: LVIV PREMIERE IN THE LIGHT OF MODÈLE PARISIEN BY FRANCIS POULENC

The relevance of the study. Francis Poulenc's opera «Dialogues of the Carmelites» is one of the greatest works of the 20th century. Since its premiere at Milan's La Scala theater in January 1957, it has not left the world's leading opera stages. At the same time, the composer considered the Paris performance at the Opera Garnier to be la représentation modèle of his second opera, which, in his opinion, perfectly embodied the composer's idea and the spirit of Bernanos-Poulenc. The Ukrainian premiere of «Dialogues of the Carmelites» on the stage of the Lviv Opera in 2024 revealed the problems of highlighting the basis for Poulenc's creation of la représentation modèle and its main characteristics, raised the issue of the production concept of the Lviv spectacle and the original director's interpretation of the Poulenc's opera. The article, for the first time in the Ukrainian musicological space, examines the history of the first, decisive for the future of this opera, productions in Milan and Paris, and also analyzes the production concept of the Lviv «Dialogues of the Carmelites» in the context of Poulenc's la représentation modèle, which allows to understand deeper both the opera «Dialogues of the Carmelites» itself and the modern trends in the development of the opera theater.

The main objective of the study is to identify the specifics of the the production concept of the premiere performance of «Dialogues of the Carmelites» by the Lviv Opera in the context of Poulenc's parisian la représentation modèle.

The research methodology: historical and biographical (in studying the history of the premiere performances of «Dialogues of the Carmelites» in Milan and Paris), comparative and analytical (for a comparative analysis of the production concepts of the Paris and Lviv performances of Poulenc's second opera).

Results and conclusions: Based on letters, interviews of the composer, journalistic materials of the premiere year of «Dialogues of the Carmelites», the process of preparing the opera for the stage version is highlighted, Poulenc's active participation in the organization of the Paris production, which the composer considered universal la représentation modèle, was revealed. The fundamental differences in the production concept of the opera's world premiere in 1957 at the Teatro alla Scala in Milan and the Paris production at Garnier l'Opéra are explored. The relevance of the author's interpretation of the score of Poulenc's «Dialogues» by the team of directors of the Lviv Opera was revealed: the production strategy was investigated, the strengthening of the idea of the work's cinematic nature was analyzed through cuts and re-emphasis of the opera's key dramatic moments. It has been proven that by reemphasizing the deeply religious content of Poulenc's work into the humanistic plane of human values, by raising the themes of human choice in a topical tragic reality and the manifestation of heroism in it by an ordinary person who suffered from fear and despair «yesterday», adding easily readable allusions to the modern russian-ukrainian war, the Lviv performance brilliantly demonstrated the possibilities of «modern actualized theater».

Keywords: «Dialogues of the Carmelites» by Francis Poulenc, 20th century opera, opera theater of the 21st century, director's opera, Lviv Opera.

УДК 791.31:78:792.5(44)(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327884

Зуєв С. П.

Зуєв Сергій Павлович — кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант кафедри музичного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1879-2993>

s.zuev@dakkkim.edu.ua

© Зуєв С. П., 2025

Відлуння музичного театру та образ примадонни у фільмі Жан-Жака Бенекса «Діва»

Предметом аналізу інтертекстуальної взаємодії оперного мистецтва та кінематографа обрано фільм Ж.-Ж. Бенекса «Діва» (1981). Досліджуються шляхи, якими оперні коди формують сюжетну, візуальну та символічну структуру фільму, створюючи багат шаровий текст. Виділено чотири типи присутності оперного співака в кінематографі, до яких належить і специфічна ситуація у «Діві», де головну роль виконує оперна співачка Вільгельмінія Фернандес. Особлива увага приділяється темі голосу як унікального феномена, що переосмислюється в контексті нагальних проблем сучасного мистецтва — репродукції, тиражування, симуляції та прагнення зберегти його автентичність. У фільмі використано численні алюзії до класичних оперних сюжетів, серед яких «Тоска» Дж. Пуччіні, «Чарівна флейта» В. А. Моцарта, «Фауст» Ш. Гуно, «Ріголетто» Дж. Верді, «Валлі» А. Каталані, «Тристан та Ізоolda» Р. Вагнера. Розглядаються музичні, візуальні цитати, сцени, що нагадують оперну сценографію. Символізм мотивів падіння, жертвопринесення та фаустіанського вибору підкреслює екзистенційні дилеми героїв фільму. Аналізується феномен подвійності образу Діви, що об'єднує елементи реального та вигаданого, документального й художнього в різних комунікаціях — сценічній, повсякденній, професійній, з журналістами, фанатами. З'ясовано, що об'єктом інтертекстуальних зв'язків виступає й саме справжнє ім'я виконавиці ролі Синтії Хокінс — Вільгельмінії Фернандес. Ідея усунення грані між життям і мистецтвом реалізується у фільмі за допомогою вибору специфічних місць зйомки, а також звукового оформлення, зокрема несподіваного зіставлення позакадрового та внутрішньокадрового звуку. Проаналізовано міфологічний підтекст фільму, що утворює певний смисловий діапазон існування героїв й одночасно всього світу опери. Розкрито кінематографічне переосмислення ключової для фільму арії Валлі з однойменної опери А. Каталані, що набуває значення метатексту й озвучує кульмінацію кінокартини.

Ключові слова: кінематографічна творчість Ж.-Ж. Бенекса, оперний код, оперна цитата, алюзія, інтертекстуальність.

Вступ. Мистецтво кіно в ході тривалого і плідного діалогу з мистецтвом оперним розробило власну типологію перебування співака в екранному просторі. Перший тип — документальне кіно, в якому актор і персонаж збігаються. Такою є документальна історія 2018 року, що її зняли режисери Л. Кантер та І. Ясній про життя

В. Сліпака, соліста Паризької національної опери, волонтера, учасника бойових дій на Сході України, який віддав життя, захищаючи Україну. Або, наприклад, фільм режисера Роберта Говарда (Robert Ervin Howard) 2019 року «Паваротті», знятий з використанням родинних архівів видатного тенора. Наступні типи реалізуються в ігровому кіно. Другий — коли співак як запрошена зірка грає драматичну роль (фільм П'єра Паоло Пазоліні (Pier Paolo Pasolini) 1969 року «Медея» за участі Марії Каллас (Μαρία Κάλλας) у головній ролі). Третій — у ситуації виконання кіноактрисою ролі примадонни (музична драма Франко Дзефіреллі (Franco Zeffirelli) «Каллас назавжди» 2002 року, головну роль у якій виконала Фанні Ардан (Fanny Ardant), «Акомпаніаторка» Клода Міллера (Claude Miller) 1992). Нарешті, четвертий тип пов'язаний з перебуванням на екрані оперного співака як кіноактора, який у фільмі грає роль оперного співака. Можна згадати фільм Франкліна Шеффнера (Franklin James Schaffner) «Так, Джорджіо!» 1982 року з Лучано Паваротті (Luciano Pavarotti) у ролі все-світньовідомого італійського тенора Джорджіо Фіні, що несподівано втрачає голос під час свого туру Сполученими Штатами.

У фільмі Жана-Жака Бенекса (Jean-Jacques Beineix), який також можна віднести до четвертого типу, розкривається суміжна з втратою співацького голосу тема його «викрадення». Стрічка розповідає про Жуля, пристрасного шанувальника опери й прихильника таланту примадонни Синтії Хокінс (Cynthia Hawkins), яка принципово відмовляється від записів свого співу. На одному з концертів Жуль таємно записує виступ свого кумира, щоб насолоджуватися ним наодинці, але в результаті виявляється втягнутим у вихор небезпечних кримінальних ігор з переслідуваннями, стріляниною, вбивствами.

Фільм знятий за романом «Діва» Даніеля Од'є (Daniel Odier), що входить до серії книжок про гламурну парочку — Альбу й Городіша. Ж.-Ж. Бенекс, який неодноразово заявляв про свою любов до опери, серед головних виводить також образ примадонни, конструюючи кінотекст з широким використанням оперного коду.

Аналіз публікацій. Проблему симуляції як ключовий аспект сучасної культури у своїх роботах досліджує Ж. Бодріяр [Бодріяр, 2004]. Він стверджує, що в умовах масового відтворення художні образи втрачають свою автентичність і перетворюються на симулякри — копії без оригіналу. Це призводить до розмиття меж між реальністю та її відображенням, де симуляція починає домінувати над первісним змістом мистецтва. В. Беньямін у праці «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності» аналізує вплив масового тиражування на мистецтво [Беньямін, 2002]. Розвиток технічних засобів репродукування позбавляє твір мистецтва його «аури» — неповторності й автентичного зв'язку з часом і місцем створення. Автор наголошує на демократизації мистецтва, що стає доступним для широких мас, але водночас зазнає втрати своєї сакральної функції. Монографія О. Афоніної «Коди культури і подвійне кодування в мистецтві» [Афоніна, 2017] присвячена аналізу художніх практик через призму культурних кодів та механізму подвійного кодування. Науковиця досліджує поєднання у мистецьких творах складних концептуальних шарів з популярними формами вираження, розкриває роль кодів у формуванні культурного контексту та їхній вплив на сприйняття мистецтва, а також розглядає подвійне кодування як феномен постмодерного мистецтва. У статті «Breathless — Diva» М. Ауті аналізує паралелі та відмінності між культовими фільмами «На останньому подиху» Ж.-Л. Годара та «Діва» Ж.-Ж. Бенекса [Auty, 1982]. Автор розглядає вплив французької нової хвилі та естетики необароко на формування стилю цих стрічок, досліджуючи їхні теми, візуальні прийоми та зв'язок із популярною культурою. Підкреслено пере-

хід від експериментальної кіномови Ж.-Л. Годара до стилізованого постмодерного кіно Ж.-Ж. Бенекса, яке стало символом нового кінотренду 1980-х років. У рецензії на фільм «Діва» Р. Еберт оцінює режисерську майстерність Ж.-Ж. Бенекса та сміливу візуальну естетику стрічки [Ebert, 1996]. Критик наголошує на витонченому поєднанні жанрів — від кримінального трилера до романтичної мелодрами. Р. Еберт акцентує увагу на стилізованих образах, яскравих кольорах та символізмі, які створюють неповторну атмосферу кіно. Актуальним залишається вивчення фільму «Діва» Ж.-Ж. Бенекса в семіотичному аспекті шляхом розкриття діалогових зв'язків кіно та оперного мистецтва.

Мета статті — розкрити інтертекстуальні зав'язки, обумовлені широким використанням оперного коду в кінострічці Ж.-Ж. Бенекса «Діва». **Наукова новизна.** Вперше фільм Ж.-Ж. Бенекса «Діва» постає як поле активної взаємодії кінематографа й опери, в багатоплановій структурі якого відображено широке коло питань, пов'язаних із фігурою митця, переосмисленням відомих оперних сюжетів, функціонуванням оперного мистецтва в культурі кінця XX — початку XXI століття.

Методологічне підґрунтя дослідження. Використано міждисциплінарний підхід, що поєднує семіотичний аналіз, порівняльні та історико-культурні методи дослідження. За допомогою семіотики фільм Ж.-Ж. Бенекса «Діва» розглянуто як позначений оперним кодом текст, в якому фігурують цитати, алюзії, символи, тоді як порівняльний аналіз та історико-культурний підхід дозволили простежити конструктивну взаємодію художніх засобів кінематографа й опери. Феномен функціонування в культурі мистецької копії аналізується в контексті постмодерністської критичної методології.

Результати дослідження. Діалог кінематографічного та оперного мистецтва в фільмі Ж.-Ж. Бенекса «Діва» відбувається на різних рівнях. Серед прямих цитат оперної музики в кінокартині — увертюра до опери «Фауст» Ш. Гуно, увертюра до опери «Ріголетто» Дж. Верді, нарешті, арія Валлі з першої дії однойменної опери А. Каталані, запис якої і стає головним тригером сюжету кінострічки. Оперні алюзії простежуються також у діалогах персонажів фільму. Зокрема, під час сніданку в апартаментах Синтії Жуль намагається переконати її заспівати партію Тоски. Цікава також сцена з продавцем біжутерії: він називає Синтію, увішану прикрасами, «королевою Африки», і його жартівливо «поправляє» Жуль — «королева ночі». Відразу Жуль отримує від продавця подарунок — чарівного птаха-свистулька (причому продавець в яскравому різнокольоровому капелюсі на мить «втрачає» здатність розмовляти й спілкується свистом), що можна вважати прихованим посиленням на «Чарівну флейту» В. А. Моцарта. Непрямий зв'язок установлюється в кінотексті також з оперною спадщиною Р. Вагнера. Під час знайомства з Синтією Жуль розповідає, що їздив на концерт до Мюнхена, де вона виконувала П'ять пісень на вірші Матильди Везендонк. Як відомо, нездійсненна любов Р. Вагнера до Матильди, дружини його покровителя, надихнула композитора на створення опери «Тристан і Ізольда» та тетралогії «Перстень Нібелунга».

Цей оперний шар розкриває спектр інтертекстуальних зв'язків і зумовлює особливості побудови фільму. На думку О. Афоніної, термін «інтертекстуальність» є «ключовим для естетики постмодернізму як позначення особливих діалогічних відношень текстів, що побудовані за принципом мозаїки з цитат» [Афоніна, 2017, с. 21]. Наприклад, опери «Валлі» та «Тоска» об'єднує трагічний фінал, а саме смертельний стрибок героїнь у прірву. В кінокартині цей мотив стрибка трансформується, і у фіналі гинуть злодії: у чорну безодню шахти ліфта провалюються найманий вбивця на

прізвисько Кюре та його бос Жан Сапорта. Останній, номінальний голова поліції Парижа, і за прізвищем, і функціонально (а саме через поєднання в одній особі правосуддя та злочинності) нагадує іншого шефа поліції — пуччінієвського барона Скарпіа.

Доля головної героїні опери «Ріголетто» Джильди пов'язана з мотивом вкраденої честі, якому у фільмі може відповідати викрадення голосу примадонни шляхом його несанкціонованого запису (саме про своє зневажливе ставлення до піратських записів заявляє Синтія під час прес-конференції). Звернення до фаустіанської теми, що символізує протиріччя людського буття, виводить сюжетні колізії фільму у вимір категорій божественне/демонічне, сакральне/профанне. Певною мірою така вертикаль реалізується через зображальний ряд стрічки, в якому показ дахів будівель і маяка чергується з кадрами підземних переходів і метро. Показово, що під час домашніх занять вокалом Синтія співає «Аве Марія» Й. С. Баха – Ш. Гуно. У такий спосіб встановлюється зв'язок між Синтією та Маргаритою — жертвами пристрасті, які пробачають своїх кривдників.

Натяком на героїню опери «Кармен» у фільмі є повія Надя. Вона приїздить у Париж босоніж і гине від ножа злочинця. Цікаво, що так само босоніж ми двічі бачимо й Альбу в кадрах з Городішем у нього вдома та Жулем на маяку. Можливо, це подальше «проростання» Кармен у сюжет фільму, адже Альба — чотирнадцятирічна, проте доросла, як на свій вік, дівчина — «має хист приносити додому проблеми, які він (Городіш. — С. З.) вирішує, так само, як кішка приносить додому мишу, і так само, як вона привела Жуля до його лігва» [Ebert, 1996]. Наче в підтвердження «оперної передісторії» свого кінообразу Альба носить спідницю з принтом Гранд Опера, яку помічає Жуль при знайомстві з дівчиною.

Фантастичний, казковий світ «Чарівної флейти» немов покликаний розфарбувати фільм, позбавити по суті кримінальний сюжет його вітальної непривабливості, ввести плутанину в логіку сюжету. Ж.-Ж. Бенекс описує ці втручання як втручання персонажа, який маніпулює сюжетом зсередини [Auty, 1982]. При цьому, як зазначає М. Ауті, персонажі стрічки «нагадують Супермена або Фантомаса своїм іронічним нехтуванням драматичною правдоподібністю», внаслідок чого «драматургічна структура різко близька до оперної форми» (там само). Ж.-Ж. Бенекс віддає перевагу її посиленій демонстративній дії та стилізованим декораціям перед традиційним реалізмом фільму. Цікаво, що фільм став одним з перших в кінематографічному русі необароко («cinéma du look», «кінематограф зовнішнього вигляду»), ознаками якого є пишний відеоряд, видовищність, пристрасті, бурхливий сюжет, а також, на думку критиків, превалювання форми над змістом, відсутність логіки в розгортанні сюжету. Тут можна провести паралель, і з оперною умовністю, що лише загальними штрихами намічає канву оповідання, і з оперною вампукою, що взагалі заперечує здоровий глузд.

Серед візуальних маркерів опери, крім наявності в кадрі персонажа Діва, у фільмі присутній антураж оперного театру. Зокрема, фільм починається показом скульптурної групи із Аполлона, муз Поезії і Музики скульптора Еме Мілле (Aimé Millet) на даху Палацу Гарньє (Гранд Опера), що відкривається погляду з бульвару Опери в Парижі. Вирізняється з-поміж інших кадр, де Жуль зустрічається з повією на тлі входу в метро на площі Аббес — знакової туристичної пам'ятки Парижу у стилі модерн, спроектованої Ектором Гімаром (Hector Guimar). Глядач фільму, налаштований на зчитування оперного коду, бачить не уніфікований скорочений знак «Метро», а повний напис французькою «Metropolitain», що своїм стилістичним оформленням відсилає до певної культурної традиції. Виникає орфографічна аберація та

алюзія на англійське «Metropolitan» і нью-йоркський оперний театр. Одночасно цей кадр не лише декларує важливість для фільму та естетичну привабливість «вульгарного» паризького простору з його підземкою та промисловими пустирями, але й немов залучає цей простір до сфери оперного мистецтва.

Як оперну сценографічну цитату у фільмі можна згадати сцену діалогу між напарниками — поліцейськими Паулою та Затопеком. Мізансцена в помешканні Жуля, в якій Затопек, сидючи на драбині біля незакінченої картини на стіні, розмовляє з Паулою, може бути інтерпретована як іронічний переклад сцени Каварадоссі та Тоски в церкві. Звісно, інтрижка Затопека з Паулою далека від трагізму кохання пуччінієвських героїв, однак показово, що у фільмі з оперним кодом навіть парочка поліцейських опиняється наче «інкрустованою» у відомий сюжет.

Кінообразу Діви властива певна роздвоєність та одночасно єдність протилежного: життя—мистецтво, реальне—нереальне, що спричиняє ефект мерехтіння документального та ігрового джерел. На роль Синтії Хокінс режисер запрошує не кіноабо драматичну актрису, а справжню оперну співачку Вільгельмінію Віггінс Фернандес (Wilhelmenia Wiggins Fernandez). Ба більше, історія Жуля «підганяється» під лінію її особистого життя. Той факт біографії Вільгельмінії, що вона одружена з працівником пошти, знаходить відображення у фільмі: кур'єр фірми RCA з літературного першоджерела перетворюється на кіношного листоношу.

Об'єктом інтертекстуальних зв'язків виступає й справжнє ім'я виконавиці ролі Синтії Хокінс — Вільгельмінія. Згадування у фільмі Матильди Везендонк натякає на любовний трикутник за участі Вагнера та його першої дружини, актриси Мінни Планер (Christine Wilhelmine Planer). Також в основу лібрето ключової для фільму опери А. Каталані «Валлі» покладено роман Вільгельміни фон Гіллерн (Wilhelmine von Hiller) «Стерв'ятник Валлі: Історія з Тірольських Альп», заснований на епізоді з реального життя художниці Анни Штайнер-Кніттель (Anna Stainer-Knittel). Своє прізвисько «стерв'ятник» Анна отримала за те, що одного разу вкрала дитинча грифа з гнізда в горах. Важливість цих зв'язків проартикульована у фільмі сценою дарування Жулем квітів Синтії: складністю композиції та барвистістю букет нагадує квіти з полотна австрійської художниці. В такий спосіб утворюється вузол смислів, що розкривається у центральних темах кінокартини: крадіжка, падіння у прірву, символічна єдність життя й мистецтва.

Останнє розкривається в епізоді прослуховування Жулем концерту Синтії Хокінс в театрі «наживо». В кадрі опиняється інтер'єр театру Буфф дю Норд, що його у 1974 році відродив Пітер Брук (Peter Stephen Paul Brook) після забуття. Мінімізуювши при цьому реставраційні втручання й залишивши у недоторканості старовинні стіни будівлі театру, британський режисер засвідчив свою мистецьку концепцію розширення театрального простору, усунення кордону між життям та мистецтвом. Ця ідея реалізується у фільмі також за допомогою звукового оформлення, зокрема використання дієгетичної музики, точніше, несподіваного зіставлення позакадрового та внутрішньокадрового звуку. Наприклад, вже на початку фільму Ж.-Ж. Бенекс спантеличує глядача тим, що позакадрове звучання увертюри з «Фауста» Гуно на перших двадцяти секундах стрічки разом з вступними титрами раптом виявляється внутрішньокадровим: його зупиняє Жуль натисканням кнопки магнітофона. Іронічне «переключення», по-перше, знімає зайвий пафос глядацьких очікувань, а по-друге, акцентує зміну функцій оперної музики. Це вже не озвучування метатекстової позиції режисера та його рефлексії пропонованої теми, а вбудована в тканину «кінобуття» деталь, частина повсякденного життя Жуля.

Примадонна у фільмі показана в різних комунікаціях — сценічній, повсякденній, професійній (з менеджером), з журналістами (на прес-конференції), фанатами. Нарешті, вона постає як здивована і зачарована слухачка, вперше почувши свій голос у записі. Цікаво, однак, що на відміну від інших кінострічок, що при нагоді охоче використовують в своїй структурі фрагменти оперних вистав, Ж.-Ж. Бенекс у фільмі про примадонну уникає такого показу. Натомість режисер обирає концертне виконання оперної арії. З одного боку, активна концертна діяльність є ознакою та немов «шлейфом» успішної оперної кар'єри. З другого, вилучений зі спектаклю, концертний номер спричиняє ефект «роззброєння». Примадонна немов знімає з себе обдунки того образу, що є частиною драматургії цілісного музично-театрального дійства і «спускається» в обстановку світського музикування. Цьому сприяє заміна сценічного костюму та гриму на концертні вбрання та макіяж, які асоціюються з філармонічним ритуалом. До того ж, концертна сукня часто є не реквізитом оперної постановки конкретного театру, а особистою річчю в гардеробі співачки.

Балансування між мистецтвом і життям, театром і концертною сценою робить саме примадонну, у порівнянні з представницями інших музичних цехів, гламурною іконою та об'єктом обожнювання. У фільмі Жуль намагається наблизитися до свого кумира хоча б частково, шляхом проникнення в особистий простір примадонни та через заміщення: записує її голос, викрадає концертну сукню, приймає ванну в її апартаментах, слухає її домашні заняття вокалу, гуляє з нею. Нарешті, йде до повії та просить надягти викрадену сукню (цей мотив перевдягання перегукується зі сталою оперною традицією). В комплексі з порушеною у фільмі проблемою тиражування мистецтва це може вказувати на створення Жулем симулякру поклоніння кумиру.

Одночасно та легкість, з якою молода людина знайомиться з примадонною, потрапляє до неї в дім, вільно спілкується з нею, виводить цю лінію кінострічки в простір мрії, казки, сновидіння. Підтвердженням такої точки зору може бути, з одного боку, згадувана алюзія до опери В. А. Моцарта, з другого — міфологічний підтекст фільму. Зокрема, перший кадр із зображенням скульптурної групи на чолі з богом сонця й покровителем мистецтв Аполлоном змінюється наступним, в якому глядач роздивляється статуетку, що прикрашає мопед Жуля. Це «дух екстазу», символічне зображення богині Ніки, що зазвичай встановлюється на капотах автомобілів марки Роллс-ройс. Крилата донька Стікс і вісниця перемоги, Ніка часто зображується з лицем іншого «крилатого» вісника — Гермеса, покровителя злодіїв, бога сновидінь і провідника душ померлих у підземне царство. В такий спосіб установлюється певний смисловий діапазон, у якому розташовуються герої фільму й одночасно весь світ опери, а також вводиться гумористична паралель до теми викраденого голосу — міф про витівку Гермеса, який поцупив корів Аполлона. Нарешті, славнозвісна «багатофункціональність» Гермеса простежується в Жулі, який перед входом до театру міняє мотоциклетний шолом на кашкет листоноші (ця деталь набуде подальшого розвитку в епізоді відвідування повії, коли шолом опиниться на чорному манекені). Також цікаве оформлення має вхід до гаража, де мешкає молодий шанувальник опери. Фактично це поліетиленова завіса, яка при ввімкненому світлі має обриси труни. При цьому Ж.-Ж. Бенекс підкреслює розмежованість просторів «перед» і «за» завісою за допомогою фонограми фільму. У сцені прослуховування Жулем зробленого запису арії у виконанні Синтії Хокінс камері, що знімає приміщення всередині, відповідає «нормальний» звук, натомість зображення завіси-входу ззовні, перед входом синхронізовано зі звучанням музики з доданими ефектами відлуння. Внаслідок ви-

никає ефект належності помешкання листоноші й голосу примадонни «іншому» простору.

Ключова для фільму арія Валлі з однойменної опери А. Каталані повторюється, за правилами кінематографічної деталі, у трьох сюжетних точках. На початку картини зображується повноцінний ритуал концертного виконання оперної арії (звучить повністю з двотактовою купюрою переходу до середньої частини) зі звичними атрибутами концерту — звуками оркестру, що настроюється, розмовами публіки, аплодисментами. Одночасно піднесенню й сакралізації цього ритуалу «живого» виступу слугує інтерпретація театру як храму мистецтв («вертикалізація» простору, коли немов очима Жуля ми бачимо купол й яруси балконів, які прагнуть догори, тиша, що охоплює слухачку залу в очікуванні виходу Діви, нарешті, сльоза, що з'являється на обличчі враженого її голосом Жуля як результат пережитого катарсису).

Наступна поява в фільмі музики арії пов'язана з ситуаціями ретрансляції її аудіокопії, здійсненої Жулем під час концерту. Оскільки головним симптомом копії є тиражування, то й кадр з прослуховуванням запису «подвоюється». Відбувається певна профанація умов сприйняття мистецтва, зниження їх до рівня побутового. Пов'язано це зокрема з тим феноменом, про який пише В. Беньямін: «Навіть найдовершеніша репродукція позбавлена однієї речі: атрибута “тут і тепер” мистецького твору — його унікального буття у місці, де він зараз перебуває» [Беньямін, 2002, с. 56]. Але водночас за певними компенсаторними механізмами реципієнту відкриваються недосяжні для традиційного концерту простори, події, насолоди. Так, спочатку музика арії «озвучує» романтичний вечір Альби з Жулем у нього вдома, а невдовзі й Городіш слухає запис голосу Синтії Хокінс, смакуючи сигару під час прийому ванни. Прослуховування аудіокопії в умовах, далеких від концертного ритуалу, не вимагає цілісного відтворення музики та навіть провокує заплановані й незаплановані зупинки фонограми. У фільмі ця онтологічна ознака копії підкреслена монтажем. Романтичний вечір молодих людей переривається кадром із зображенням барабану ігрового атракціону, на тлі якого коїться вбивство; при цьому арія іронічно обривається на слові «надія». Слухачкий досвід Городіша ще коротший — він «встигає» дослухати лише першу фразу до слів «туди, де золоті хмари», й з'являється наступний кадр із зображенням білявки, намальованої на підлозі в домі Жуля, на яке падають кинуті газета й допалена цигарка.

Востаннє аудіокопія звучить у сцені в театрі (зображено театр Шатле), де Синтія здивовано слухає власний голос у записі. Це кульмінація фільму, в якій тричасинна структура арії кінематографічно переосмислюється. Під час звучання першої частини порожній театр перетворюється на місце несподіваної зустрічі референта з власною копією та примирення Діви з крадієм її голосу. Каданс, що маркує перехід до середньої частини арії, синхронізовано зі стоп-кадром. Він фіксує обійми Синтії та Жуля й триває до початку репризи, слугуючи фоном для титрів. Нарешті, повернення Мі-мажору й звучання заключної частини арії відбувається на повністю темному екрані. Таким чином, стоп-кадр, титри й темний екран можуть відповідати фазам смерті, метатексту й безсмертя та одночасно стверджувати ідею фільму, за якою кіно як рухоме зображення поступається місцем музиці.

Важливим чинником інтертекстуальних зв'язків у кінокартині стає ім'я Еріка Саті (Erik Satie), що його згадує в розмові з Жулем Синтія (назвавши молодика «месьє викрадач суконь», вона замічає, що це звучить, наче мелодія Саті). Мінімалістична музика «Променаду», створена для фільму композитором Володимиром Косма, озвучує прогулянку Діви зі своїм прихильником і є по суті омажем Е. Саті. Епатаж-

ний митець, засновник мінімалізму, ідеолог концепції «меблевої музики» та поборник єднання мистецтва й буденності, автор опер «Сократ», «Женев'єва Брабантська», Е. Саті немов персоніфікує в собі основні теми кінострічки Ж.-Ж. Бенекса. Крім того, балет «Відміна спектаклю» зі вбудованим фільмом Рене Клера (René Clair) «Антракт» став унікальним досвідом взаємодії музичного театру й кінематографу.

Смерть чотирьох героїнь згадуваних у фільмі опер суперечить «мажорному» завершенню кінокартини, що наводить на думки про існування паралельного смислового шару. Згадуючи вислів відомого піаніста «мої записи — мої трупи» (В. Софроніцький), можна інтерпретувати страх Синтії перед фіксацією голосу записом як страх смерті й одночасно як відчуття небезпеки через втрату контролю над копією. Ж. Бодріяр, котрий вважав ознакою культури кінця ХХ століття симуляцію та смерть, які міняються місцями, зазначає: «Репродукування за своєю сутністю має диявольський характер, воно стрясає засади чогось фундаментального. В нас воно нітрохи не змінилося: симуляція (котру ми описуємо тут як оперування кодом), як і завше, втілює в собі велетенський проєкт маніпуляції, контролю та смерті, на зразок того, як завдання симулятивного об'єкта (первісної статуетки, малюнка чи фото) завжди передовсім полягало у здійсненні якоїсь операції чорної магії» [Бодріяр, 2004, с. 54]. Водночас така фіксація залишає голос, що швидко псується, іншим поколінням шанувальників опери, робить його володаря безсмертним. Тоді стає зрозумілим, що фінал, в якому Синтія, примирившись зі звучанням свого записаного голосу, обіймає на сцені оперного театру Жуля, цілком співвідноситься з темою смерті та безсмертя, явленою у світлому і катарсичному фіналі «Тристана і Ізольди».

Висновки та перспективи дослідження. Отже, Ж.-Ж. Бенекс створює у фільмі «Діва» образ оперної примадонни, співвідносячи його з категоріями високе–низьке, реальне–нереальне, поміщаючи в міфологічний, фантастичний контексти та залучаючи в широкі інтертекстуальні зв'язки. Одночасно цей образ набуває символічного виміру, в якому важко роз'єднати життя та мистецтво. Така взаємодія виявляється продуктивною не лише для кінематографа, який збагачується за рахунок усталених мистецьких кодів, але й для оперного мистецтва, що отримує «свіже» прочитання відомих сюжетів, парадоксальне «відкриття» внутрішнього світу героїв, глибоке переосмислення відомих музичних партитур.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Афоніна О. С. Коды культуры і подвійне кодування в мистецтві. Київ : НАКККіМ, 2017. 314 с.
2. Беньямін В. Вибране / Пер. з нім. Ю. Рибчук, Н. Лозинська. Львів, Літопис, 2002. 214 с.
3. Бодріяр Жан. Символічний обмін і смерть / Пер. з франц. Л. Кононовича. Львів : Кальварія, 2004. 376 с.
4. Auty Martyn. Breathless — Diva. *Sight and Sound*, October 1982, P. 302. URL: https://archive.org/stream/Sight_and_Sound_1982_10_BFI_GB/Sight%20and%20Sound%20%281982-10%29%28BFI%29%28GB%29_djvu.txt (дата звернення: 16.11.2024).
5. Ebert Roger. Diva. *Roger Ebert's Video Companion 1997*. Edition by Roger Ebert, Andrews Mcmeel Pub edition. October 1996. P. 208. URL: <https://archive.org/details/rogerebertsvideo0000eber/mode/2up> (дата звернення: 10.12.2024).

REFERENCES

1. Afonina, O. (2017). *Kody kultury i podvijne koduvannia v mystetstvi*. [Cultural Codes and Double Coding in Art]. Kyiv, 314 p. [in Ukrainian].
2. Beniamin, V. (2002). *Vybrane* [Selected]. Lviv, Litopys, 214 p. [in Ukrainian].
3. Bodriar, J. (2004). *Symvolichnyj obmin i smert* [Symbolic exchange and death]. Lviv, Kalvaria, 376 p. [in Ukrainian].
4. Auty, Martyn (1982). *Breathless — Diva. Sight and Sound*. P. 302. URL: https://archive.org/stream/Sight_and_Sound_1982_10_BFI_GB/Sight%20and%20Sound%20%281982-10%29%28BFI%29%28GB%29_djvu.txt (accessed: 16.11.2024) [in English].
5. Ebert Roger. (1996). *Diva. Roger Ebert's Video Companion 1997*. Edition by Roger Ebert, Andrews Mcmeel Pub edition. P. 208. URL: <https://archive.org/details/rogerebertsvideo0000eber/mode/2up> (accessed: 10.12.2024) [in English].

SERHII ZUIEV

Zuiev, Serhii — Doctor of Philosophy in Art Criticism, Associate Professor, Doctorate Student of the Department of Music Art, National Academy of Culture and Arts Management (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1879-2993>
s.zuev@dakkkim.edu.ua

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327884

ECHOES OF MUSICAL THEATER AND THE IMAGE OF THE PRIMA DONNA IN JEAN-JACQUES BEINEIX'S «DIVA»

The relevance of the study. The subject of the intertextual interaction between opera and cinema analyzed in this study is Jean-Jacques Beineix's film «Diva» (1981). The research explores how operatic codes shape the film's narrative, visual, and symbolic structures, creating a multi-layered cultural text. Four types of the operatic singer's presence in cinema are identified, including the specific situation in «Diva», where the leading role is performed by opera singer Wilhelmenia Fernandez. Special attention is given to the theme of the voice as a unique phenomenon reconsidered in the context of contemporary artistic issues such as reproduction, replication, simulation, and the quest to preserve authenticity.

The film presents numerous allusions to classic opera plots, including Puccini's «Tosca», Mozart's «The Magic Flute», Gounod's «Faust», Verdi's «Rigoletto», Catalani's «La Wally», and Wagner's «Tristan and Isolde». Musical and visual quotations, as well as scenes reminiscent of operatic scenography, are analyzed. The symbolism of motifs such as downfall, sacrifice, and Faustian choice emphasizes the existential dilemmas faced by the characters.

The main objective of the study is to reveal the intertextual connections driven by the extensive use of the operatic code in Jean-Jacques Beineix's film «Diva».

The methodology employs an interdisciplinary approach combining semiotic analysis, comparative, and historical-cultural research methods. Using semiotics, Jean-Jacques Beineix's «Diva» is examined as a text marked by the operatic code, featuring quotations, allusions, and symbols. Comparative analysis and the historical-cultural approach made it possible to trace the con-

structive interaction between the artistic means of cinema and opera. The phenomenon of the artistic copy functioning in culture is analyzed within the context of postmodernist critical methodology.

Results and conclusions. Thus, the director creates the image of an operatic prima donna in the film, correlating it with categories such as high-low, real-unreal, and art-life, placing it within mythological and fantastical contexts while engaging it in extensive intertextual connections. Simultaneously, this image acquires a symbolic dimension where life and art become inseparable. This interaction proves to be productive not only for cinema, which is enriched by established artistic codes, but also for opera, which gains a «fresh» interpretation of well-known plots, a paradoxical «discovery» of the characters' inner world, and a profound rethinking of musical scores.

Keywords: Jean-Jacques Beineix's cinematic creativity, operatic code, operatic quotation, allusion, intertextuality.

УДК 78.071.1Гершвін(73):785.083.5(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327886

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

© Антонова О. Г., 2025

РАПСОДІЯ ЯК ПРОВІДНИЙ ЖАНРОВИЙ МОДУС КОНЦЕРТНОЇ МУЗИКИ ДЖОРДЖА ГЕРШВІНА

Розглянуто Другу рапсодію для фортепіано з оркестром Джорджа Гершвіна (1931). Охарактеризовано обставини її створення, зв'язок з голлівудською кінострічкою «Delishious» Девіда Батлера та із замовленням диригента Бостонського оркестру Сержа Кусевицького. Простежено паралелі між Другою рапсодією та *Rhapsody in Blue* в образному змісті, композиційно-драматургічній організації, принципах роботи з тематизмом, характері взаємодії інструментальних партій. Обговорено вибір жанрового імені для зазначених творів, його обумовленість як зовнішніми факторами, так і свідомою орієнтацією композитора на традицію Ф. Ліста. Проаналізовано форму гершвінівських рапсодій, їх тематичне наповнення та драматургічні акценти. Підкреслено вагому роль імпровізаційності, що проявляється, з одного боку, у значних відхиленнях від усталених композиційних норм, з іншого — у відносно вільному характері викладення матеріалу. Водночас простежено інтонаційні зв'язки, що доводять надзвичайну цілісність Другої рапсодії не лише на рівні власне музичних тем, а й фонових шарів фактури та пасажно-фігуративних елементів. Порівняно кількісний та якісний склад сольних епізодів в обох рапсодіях, наголошено на детермінованості форм викладення особливостями виконавської манери Гершвіна-піаніста, наведено приклади, що демонструють наявність конструктивної основи у фактурній організації. Розглянуто розбіжності між рапсодіями у співвідношенні сольної та оркестрової партій. Охарактеризовано прояви ігрового начала. Зроблено висновок про подвійну жанрову природу рапсодій Гершвіна, про поєднання в них ознак жанрів рапсодії та інструментального концерту. Наголошено, що оригінальність відзначеного симбіозу полягає в авторському баченні сутності кожного з цих жанрів: пріоритетності імпровізаційного начала в рапсодії та принципу гри — в концерті. Вказано на помітне вдосконалення композиторської майстерності Гершвіна в Другій рапсодії, яка є більш цілісною за формою, більш органічною в плані взаємодії оркестру та соліста, більш складною та індивідуалізованою за музичною мовою у порівнянні з *Rhapsody in Blue*.

Ключові слова: творчість Джорджа Гершвіна, жанр рапсодії, інструментальний концерт, імпровізаційність, ігрове начало, оркестр.

Вступ. У творчому доробку Джорджа Гершвіна численні пісні та мюзикли, що принесли йому прижиттєву славу у сфері розважальної музики, сусідять із доволі обмеженими за кількістю опусами академічних жанрів, які навічно забезпечили композитору почесне місце у пантеоні музичних класиків ХХ століття. Показово, що сам Гершвін цілком усвідомлював недовговічність своїх «популярних» творів, дотримуючись думки, згідно якої музика має шанс на тривале життя лише за наявності «форми в універсальному сенсі»: «Коли я писав *Rhapsody in Blue*, я взяв “блюз” і представив його в ширшій і серйознішій формі. Це було дванадцять років тому, і *Rhapsody in Blue* все ще живе, тоді як якби я взяв ті самі теми і вклав їх у пісні, вони б зникли багато років тому» [Hamm, 1999, p. 9].

Опановуючи сферу академічної музики, Гершвін кожного разу обирав різні жанри: рапсодію, концерт, прелюдію, симфонічну поему, увертюру, варіації, оперу. Особливо помітне таке жанрове урізноманітнення серед творів, що за своїм виконавським складом — фортепіано соло та оркестр — належать фактично до одного жанрового роду — інструментального концерту. Таких творів у доробку Гершвіна — чотири: *Rhapsody in Blue* (1924), *Concerto in F* (1925), *Second Rhapsody* (1931), *Variations on I Got Rhythm* (1934). Однак, як можна побачити з наведеного переліку, лише один з них позначений автором як власне «концерт», ще один — як «варіації» і два опуси названі ним «рапсодіями». Вибір у якості пріоритетного жанрового імені саме рапсодії актуалізує звернення до зазначених творів з метою з'ясувати бачення композитором природи концертного жанру, а неспівмірність ступеню поширеності та дослідженості рапсодій обумовлює акцент на другій з них.

Аналіз публікацій. Постать Джорджа Гершвіна, попри величезну популярність його музики в Україні, майже не висвітлена у вітчизняному музикознавстві. Можна згадати лише кілька праць, присвячених тим або іншим аспектам його творчості, зокрема в останні роки були опубліковані статті В. Ракочі про оркестровку Фортепіанного концерту [Ракочі, 2019], Я. Воскобойнікова — про джазові транскрипції [Воскобойніков, 2020], К. Агішевої — про фортепіанні прелюдії [Агішева, 2020]. Натомість в американському науковому середовищі інтерес до музики Гершвіна не зменшується, свідченням чого може слугувати створений 2013 року проєкт «The Gershwin Initiative», що об'єднав низку інституцій: Школу музики, театру та танцю Мічиганського університету, Детройтський симфонічний оркестр, Бібліотеку Конгресу, Американське товариство музики та ін. Першочерговими завданнями проєкту є повне критичне видання творчої спадщини Джорджа та Айри Гершвінів, а також створення навчальних курсів та проведення різноманітних заходів, спрямованих на популяризацію їхнього доробку. На сайті «The Gershwin Initiative» також публікуються наукові роботи студентів та випускників Мічиганського університету, які беруть участь в реалізації проєкту [The Gershwin Initiative].

Друга рапсодія Гершвіна нечасто стає спеціальним об'єктом дослідницької уваги, хоча згадки про неї містяться у більшості фундаментальних джерел. Найбільш докладно висвітлено історію написання та виконання цього твору в монографії Говарда Поллака (Howard Pollack) [Pollack, 2006], цікаві аналітичні спостереження стосовно його мелодико-ритмічних та тонально-гармонічних параметрів знаходимо у дослідженні Стівена Гілберта (Steven Gilbert) [Gilbert, 1995]. У статті Кессіді Голдблатт (Cassidy Goldblatt) [Goldblatt, 2017] йдеться про сприйняття Другої рапсодії публікою та критикою під час її прем'єри, а Джек Гіббонс (Jack Gibbons) у нотатках про твір [Gibbons, 2007] зупиняється передусім на записах з використанням оригінальної авторської оркестровки та на нових відтінках звукового світу гершвінівської музики.

Питання жанрової природи рапсодій композитора залишаються переважно відкритими та потребують аналітичної уваги.

Мета статті — на прикладі Другої рапсодії Джорджа Гершвіна виявити специфіку провідного жанрового модусу його концертної музики. **Наукова новизна** публікації полягає у введенні до музикознавчого обігу аналітики Другої рапсодії Дж. Гершвіна, раніше не представленій в українському музикознавстві.

Методологічне підґрунтя дослідження складають наступні методи: культурологічний (для характеристики обставин виникнення Другої рапсодії), компаративний (для виявлення спільних та розбіжних рис між Другою рапсодією та *Rhapsody in Blue*), структурно-функціональний, жанровий, інтонаційно-драматургічний (для цілісного аналізу творів), а також метод теоретичного узагальнення (для підведення підсумків).

Результати дослідження. Народження Другої рапсодії безпосередньо пов'язане з голлівудською кінострічкою «Delishious» Девіда Батлера (David Butler), угоду на створення звукового супроводу до якої Гершвін підписав зі студією Fox у квітні 1930 року. Перехід від німого кіно до звукового, що здійснювався у цей час, вимагав якомога більше мюзиклів, з властивою їм збалансованістю видимого та чутного. Як пише Девід Юен (David Ewen), «щоб відповісти на цю потребу, Бродвей був прочесаний у пошуках його головних композиторів, і Гершвін був одним із перших, кого покликали» [Ewen, 1956, p. 210–211]. Важливим фактором позитивної відповіді на пропозицію, безумовно, була її фінансова привабливість (70000 доларів для Джорджа і 30000 для його брата Айри), однак не тільки. Чарльз Хамм (Charles Hamm) наводить низку фактів того, що Гершвін чудово розумів значення нових технологій та засобів масової інформації та з ентузіазмом використовував їх для розповсюдження своєї музики: випустив понад сотню комерційних фортепіанних роликів, був першим американським композитором, чия рання кар'єра будувалася переважно на успішних продажах фонографічних записів пісень, вів радіошоу, на якому презентував власні твори, сприяючи їх доступності для мільйонної аудиторії [Hamm, 1999, p. 14]. Так само із прискіпливим інтересом Гершвін ставився до звукових фільмів, назвавши екран в одному з інтерв'ю «найбільшим з усіх засобів, за допомогою яких культура може бути донесена до мас» [Pollack, 2006, p. 483].

Гершвін прибув до Каліфорнії восени 1930 року і почав інтенсивно працювати. Впродовж перших семи тижнів були написані майже усі музичні фрагменти майбутнього фільму — чотири пісні та мрійлива секвенція для голосу з оркестром, умовно названа «Послідовність снів». Наступні сім тижнів композитор присвятив створенню музики, що мала супроводжувати кульмінаційну сцену фільму — блукання головної героїні, шотландської іммігрантки на ім'я Хізер, багатолюдними вулицями Мангеттена. 15-хвилинна композиція, написана Гершвіном для цього епізоду, в процесі редагування штатним музикантом кіностудії Fox Хьюго Фрідхофером (Hugo Friedhofer) була скорочена майже вдвічі, але автор вважав створену музику вдалою і вирішив адаптувати її для концертних цілей¹: «Майже всі повертаються з Каліфорнії із засмагою в західному стилі та з повною кишенею грошей за кіно. Я вирішив повернутися з обома цими речами і серйозною композицією — якщо клімат мені дозволить» [Goldblatt, 2017].

¹ Джек Гіббонс вказує, що спочатку була завершена повна версія саме концертного твору, після чого вона була скорочена для фільму [Gibbons, 2007].

Композицію, названу «Друга рапсодія», було завершено 23 травня 1931 року і запропоновано для виконання Сержу Кусевицькому у відповідь на його прохання написати твір до 50-річчя Бостонського симфонічного оркестру. Г. Поллак називає пропозицію С. Кусевицького «рідкісною честю» та зауважує, що серед американських композиторів диригент звертався з аналогічним проханням лише до Едварда Берлінгейма Хілла з Гарварду та Говарда Хенсона з Істменської школи, а також до Карпентера та Копленда, а серед іноземців – до Хіндеміта, Онеггера, Прокоф'єва, Равеля, Респігі, Русселя і Стравінського [Pollack, 2006, р. 490]. Прем'єра Другої рапсодії відбулася 29 та 30 січня 1932 року в Бостоні і 5 лютого у нью-йоркському Карнегі-холі у виконанні автора та Бостонського симфонічного оркестру під орудою С. Кусевицького.

Однак повернемося до фільму. Згідно сюжету, автором музики (що з часом перетвориться на Другу рапсодію) є Саша — молодий піаніст і композитор, такий саме іммігрант, як і Хізер, в яку він закоханий. Гершвін пояснював зв'язок своєї музики з кіноісторією наступним чином: «У картині композитор приїжджає до Сполучених Штатів, і я вирішив написати музику, яка б виражала його емоційну реакцію на Нью-Йорк» [Pollack, 2006, р. 494]. В сцені, що безпосередньо передує епізоду втечі Хізер від імміграційної служби та блукання вулицями Мангеттена, Саша розшифровує дівчині задум свого твору, граючи на фортепіано музичні теми: «Починається так, ніби ми всі спочатку бачимо місто. Великі вежі майже в хмарах. Внизу в довгих борознах — людське насіння намагається вирости до світла... і шум. Заклепувальники тарабанять у вуха з усіх боків. А це нічний мотив — ніч, коли заклепки мовчать» [Pollack, 2006, р. 488]. Тож образний зміст зазначеного кіноепізоду і, відповідно, Другої рапсодії — це міський пейзаж Нью-Йорка, міста, що бурлить, безперервно зростає та зачаровує своєю атмосферою. Звідси — робочі назви музичного епізоду: «Нью-Йоркська рапсодія», «Манхеттенська рапсодія», «Рапсодія в клепках» (*Rhapsody in Rivets*). Пригадаємо, що і *Rhapsody in Blue* Гершвін спочатку мав намір назвати «Американською», а отже, створюючи обидва опуси, композитор прагнув передати своє захоплення духом Америки, «столичним божевіллям» Нью-Йорка, «хаосом шумів, що наповнює повітря нашого сучасного американського міста» [Pollack, 2006, р. 147]. Схожість двох рапсодій Гершвіна не обмежується лише спільними рисами образного змісту й простежується в композиційно-драматургічній організації, принципах роботи з тематизмом, взаємодії інструментальних партій. Джерелом схожості не в останню чергу є приналежність творів до одного жанру.

Вибір жанрового імені «рапсодія» для першого «серйозного» оркестрового опусу Гершвіна, на думку Річарда Тарускіна (Richard Taruskin), належав замовнику: Пол Вайтмен (Paul Whiteman) запросив молодого, але вже відомого на той час бродвейського композитора створити масштабний твір для фортепіано і великого танцювального оркестру саме в формі рапсодії [Taruskin, 2011, р. 627]. Однак інші дослідники не такі категоричні. Г. Поллак, зокрема, цитує *New York Herald* від 4 січня 1924 року, де оголошено, що Гершвін працює над «джазовим концертом», який має бути виконаний 12 лютого в *Aeolian Hall*'і [Pollack, 2006, р. 296], а Д. Юен, згадуючи пропозицію П. Вайтмена написати «новий твір джазовою ідіомою» [Ewen, 1956, р. 103], наполягає на тому, що жанрове позначення «рапсодія» обрав сам композитор, відмовившись від початкового плану написати «симфонічний блюз» [Ewen, 1956, р. 104]. Як би там не було насправді, створений Гершвіном опус відповідав усім вимогам жанру, який набрав популярності завдяки «Угорським рапсодіям» Ф. Ліста — одного з улюблених композиторів молодого американця. Як пише Р. Тарускін, для публіки, так само, як і для самого автора, жанр рапсодії означав водночас «романтично “вільну” форму, мож-

ливість піаністичного показу та програмно “націоналістичну” заяву, про яку тоді думали багато американських композиторів» [Taruskin, 2011, p. 627].

Жанрове ім'я Другої рапсодії було передбачене сценарієм фільму, однак, обдумуючи назву вже суто концертної версії твору, Гершвін зберіг визначення «рапсодія» — вочевидь саме через вказані вище риси жанру. Водночас він відмовився від уточнювальних складових («Нью-Йоркська», «Манхеттенська», «в заклепках»), щоб уникнути небажаних програмних інтерпретацій¹. Тим не менш, «програмно націоналістична заява», безумовно, відчутна в обох рапсодіях — і не тільки через задумані (хоча й відкинуті потім) заголовки «Американська» або «Нью-Йоркська», але й через «неакадемічні» джерела музичного тематизму — поширені в США форми народної та популярної музики: «Той факт, що матеріали Tin Pan Alley в “Рапсодії” Гершвіна представлені в необробленому стані, як циганські мелодії в “Угорських рапсодіях” Ліста ... надає їм характеру фольклору, а не комерційного мистецтва», — підкреслює Р. Тарускін [Taruskin, 2011, p. 633].

З іменем Ф. Ліста асоціювалася і форма рапсодій Гершвіна — не так з «Угорськими рапсодіями», як з одночастинними композиціями його симфонічних поем, сонат та концертів. Г. Поллак характеризує *Rhapsody in Blue* як «стислу чотиричастинну симфонію або сонату зі зв'язаними між собою першою частиною, скерцо, повільною частиною та фіналом» і виокремлює чіткі авторські знаки такої структури: підготовка нового розділу за допомогою фермати та певної хроматичної послідовності, фіксація темпу, розміру та ключових знаків на його початку, зміна тональностей розділів за малотерцієвим принципом² [Pollack, 2006, p. 300].

Аналогічним чином будується і Друга рапсодія, яка також складається з чотирьох розділів³. Перший розділ відкривається подвійним (спочатку фортепіанним, а потім оркестровим) вступом. Фортепіанне соло включає два тематичні елементи, які надалі відіграватимуть надважливу роль у драматургічному розгортанні твору: початкову фразу теми «заклепок» та дзеркально-симетричні пасажі, причому останні були додані композитором пізніше — в оркестровій партитурі [Gilbert, 1995, p. 152] (див. приклад 1).

Оркестрова частина вступу готує проведення основної теми шляхом встановлення супровідної мелодико-ритмічної формули. С. Гілберт називає два елементи цієї формули вамп (vamp) — короткий увідний уривок, що зазвичай повторюється декілька разів, і флоріш (florish) — хроматичний рух голосів у протилежному напрямку [Gilbert, 1995, p. 154] (приклад 2).

¹ Про причини відмови Гершвіна від робочої назви *Rhapsody in Rivets* пише Девід Юен: «Побоюючись, що слово “заклепки” може викликати у слухача тривожний слуховий образ, окрім нагадування про можливі програмні інтерпретації, не передбачені музикою, Гершвін нарешті вирішив прийняти більш абстрактну назву “Друга рапсодія”» [Ewen, 1956, p. 212].

² Molto moderato, Con moto (ц. 14), Andantino moderato (ц. 28), Agitato e misterioso (ц. 33). Малотерцієвий рух тональностей наявний у перших трьох розділах (сі-бемоль мажор — соль мажор — мі мажор) а четвертий, як виключення, починається у фа-дієз мінорі, поступово повертаючись до вихідного сі-бемоль мажору.

³ Доволі поширеним є трактування форми Другої рапсодії як зливої тричастинної — із швидкими зовнішніми частинами (з тональним центром F) і повільнішою середньою частиною (з тональним центром A). Однак сам композитор згадує про чотири частини, ймовірно розглядаючи як окреме скерцо епізод *Allegretto animato* (ц. 13).

Приклад 1.

Дж. Гершвін. Друга рапсодія, фортепіанний вступ (тт. 1–7)

A piacere (♩ = 120)

Piano I (Solo)

f RH

p

Middle Ped.

cresc.

ff

Приклад 2.

Дж. Гершвін. Друга рапсодія, оркестровий вступ (тт. 7–9)

Allegro (♩ = 132)

Piano II (Orch.)

f

strongly accented

p cresc.

f

Експозиційна частина першого розділу містить дві теми — енергійно-дієву тему «заклепок» (ц. 1) та задумливо-ліричну «нічну» тему (ц. 5), які за образним і тональним співвідношенням нагадують головну та побічну теми в сонатній формі. Г. Поллак припускає, що «нічна» тема «вірогідно символізує самотню людину серед галасливого міста» [...с. 492]. Подальший доволі інтенсивний розвиток кожної теми утворює «розробкову» зону умовної сонатної форми (ц. 6).

Другий розділ Рапсодії — *Allegretto animato* (ц. 13) — має переважно скерцозний характер. Показове для скерцо ігрове начало виявляється тут через мотивну комбінаторику, як-от горизонтальне поєднання вступних мотивів; через образну модифікацію вже знайомого матеріалу; через часту інкрустацію сольно-каденційних епізодів, що розріджують тематичну концентрованість початкового розділу Рапсодії.

Третій розділ — *Sostenuto e con moto* (ц. 21) — ліричний центр твору. Його основну тему, відмічену ремаркою *expressively* (виразно), Роберт Рассел Беннетт (Robert Russell Bennett) вважав найкращою мелодією, колись написаною Гершвіном [Pollack, 2006, p. 492], а сам композитор описував її як таку, що містить «широкий, плавний рух ... майже релігійний за своєю суттю», і підкреслював, що хотів «просто написати широку, плавну мелодію, так само, як це зробили Бах, Брамс чи Вагнер» [там само]. «Експресивну» тему при кожному проведенні доповнює інша — піднесено-

гімнічна, позначена автором ремаркою *fervently* (палко). Їх багаторазове повторення та інтенсивний розвиток дає підставу Г. Поллаку трактувати повільний розділ Другої рапсодії як музичне втілення «американської мрії», що протистоїть «міському шуму та самотності», а також «хитрим обіцянкам “Послідовності снів” з фільму» [Pollack, 2006, р. 492].

Заключний розділ — *Allegretto* (ц. 34) — виконує функції синтетичного фіналу. Тут повертаються основні теми попередніх розділів, які зіставляються за принципом темпового та тембрового контрасту. Показово, що модифікована тема «заклепок» із скерцозного розділу форми перетворюється на марш, як це часто трапляється у фіналах злито-циклічних форм Ліста, однак гершвінівський марш не схожий на триумфальні лістівські марші. На думку Г. Поллака, в його звучанні відчутний «невизначений страх чи надія» [Pollack, 2006, р. 492]. У лаконічній коді (ц. 46) у контрапункті поєднуються екстатична тема «американської мрії» та хроматичні сповзаючі акорди, що у фільмі знаменували драматичний підсумок блукань Хізер, яка, втративши надію, вирішила здатися поліції.

Жанр рапсодії передбачає вагому роль імпровізаційності, що проявляється насамперед у значних відхиленнях від усталених композиційних норм та у відносно вільному характері викладення матеріалу. Імпровізаційні риси у формі обох Рапсодій пов'язані із внутрішньою мозаїчністю основних розділів. Епізоди оркестрові та сольні, швидкі та повільні, тематичні та пасажно-фігураційні, відносно розгорнуті та дуже лаконічні — змінюють один одного ніби у калейдоскопі, створюючи ілюзію непередбачуваного «потoku свідомості». Однак це дійсно лише ілюзія, адже в обох рапсодіях тематичний матеріал виявляє надзвичайну єдність. Як влучно зауважує С. Гілберт стосовно *Rhapsody in Blue*, ця рапсодія «не така вже і рапсодична» [Gilbert, 1995, р. 68]. Дослідник ретельно простежує інтонаційні зв'язки всередині твору, демонструючи його мотивну щільність. Друга рапсодія не лише не поступається *Rhapsody in Blue* у цьому відношенні, але й перевершує її. Підтвердимо висловлену думку відповідним аналітичним екскурсом. Головним джерелом інтонаційного розвитку в Другій рапсодії є тема «заклепок», ескізно подана у фортепіанному вступі та у повному вигляді представлена в оркестровій партії на початку експозиційного розділу (приклад 3).

Приклад 3.

Дж. Гершвін. Друга рапсодія, *Allegro assai*, тема «заклепок» (ц. 1, тт. 1–7)

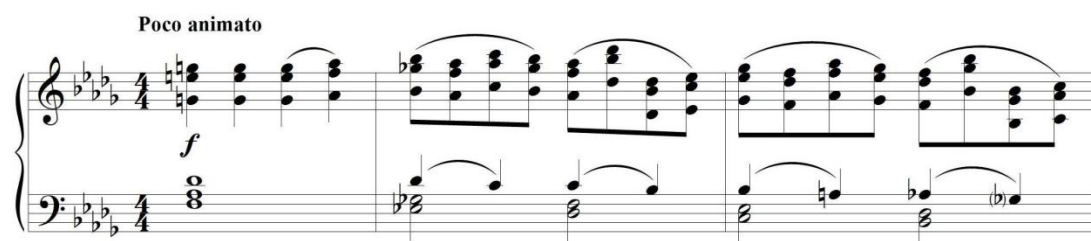
Allegro assai (♩ = 144)
Trpt. (Piano I)

Piano II (Orch.)

Два її елементи — повторювані ноти, що імітують звуки клепальних молотків, та завершальний зворот в діапазоні терції — багаторазово відтворюються в різних за функціями шарах фактури, інкрустуються в мелодичні лінії та пасажні формули, породжують похідні мотиви. Назвемо як приклад наполегливі повторення звуку *мі* у діалозі литавр та фортепіано соло перед початком другого розділу (ц. 12) або остinato четвертної ноти *до*, що супроводжує тему на початку фіналу (ц. 34). «Заклепувальний» мотив приєднується до каденційних пасажів перед повільним розділом рапсодії (т. 1 перед ц. 21), а заключний зворот головної теми в діапазоні терції «чіпляється» за «експресивну» тему перед фіналом (т. 1 перед ц. 34). Серед похідних мотивів згадаємо ліричну версію заключного звороту, яка вперше з'являється при викладенні «палкої» теми (приклад 4), далі інтенсивно розвивається в одному з її наступних проведень (ц. 29) і, нарешті, набуває скерцозного характеру у тембровому діалозі з іншими оркестровими мотивами (ц. 31).

Приклад 4.

Дж. Гершвін. Друга рапсодія, *Sostenuto e con moto* (ц. 23, тт. 5–7)



Важливим тематичним елементом Другої рапсодії є дзеркально-симетричні пасажі, що йдуть за «заклепувальною» темою у фортепіанному вступі (див. приклад 1). У своєму первісному вигляді вони повторно постають лише один раз — як частина квазі-каденції наприкінці першого розділу, але терцієві ходи, з яких складаються ці пасажі, дають життя новим тематичним утворенням. Зокрема, лірико-скерцозна тема, що експонується на початку *Allegretto animato*, послідовно поєднує мотив «заклепок» і похідний від дзеркально-симетричних пасажів вступу мотив, що складається з двох низхідних терцій (приклад 5).

Приклад 5.

Дж. Гершвін. Друга рапсодія, *Allegretto animato* (ц. 13, тт. 1–4)



Надалі напрямок терцієвого руху може змінюватися на протилежний, але ритмічна фігура «вісьма — дві шістнадцяті — половинна з крапкою» зберігається в усіх подальших модифікаціях цього мотиву, забезпечуючи його впізнаваний вигляд. Цікаво, що у маршовому перетворенні скерцозної теми в *Allegretto* на першу позицію вже висувається саме терцієвий мотив, який тут передусє «заклепувальному» (ц. 34). Подальше розгортання підводить до епізоду, в якому синтетична маршова тема подається у контрапункті з вихідною темою «заклепок» як рівна їй за значенням (приклад 6).

Приклад 6.

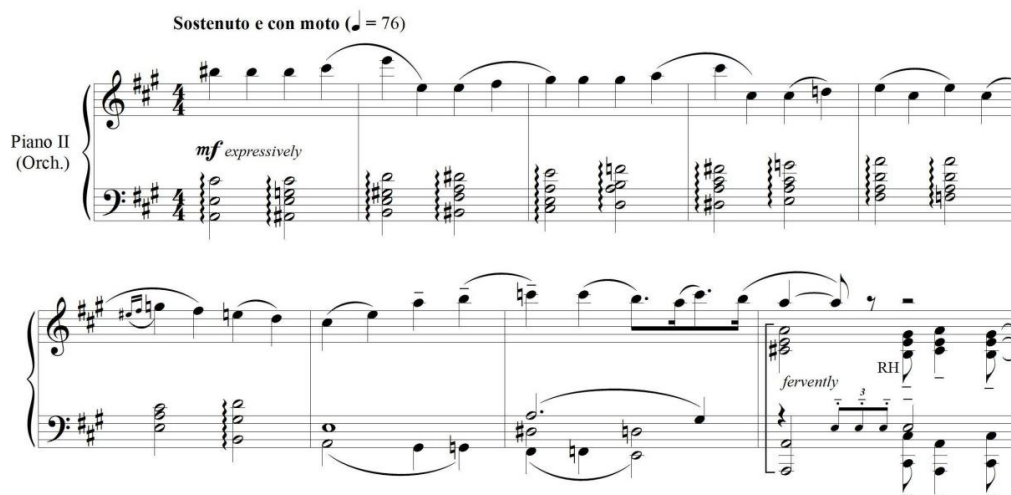
Дж. Гершвін. Друга рапсодія, Allegretto (ц. 39, тт. 1–4)



Ще один елемент тематичного вмісту Другої рапсодії пов'язаний з формулою *camp* з оркестрового вступу (див. приклад 2). Синкоповані акорди, верхній голос яких рухається вгору по хроматизмах, майже завжди супроводжуватимуть основну тему, інколи через рельєфність ритмічного малюнку перебираючи на себе увагу слухача (див. приклад 3). Обернений варіант цієї теми вперше виникає всередині умовної побічної теми (т. 4 перед ц. 6), а далі періодично з'являється у різних модифікаціях — аж до коди, де спочатку проводиться одночасно з ліричною темою *Sostenuto e con moto*, а потім і самостійно, ставлячи крапку у драматургічному розгортанні твору.

Окремо необхідно сказати про «експресивну» тему повільного розділу. За емоційною виразністю та смисловою функцією вона схожа на знамениту тему *Andantino moderato* з *Rhapsody in Blue*, однак, на відміну від останньої, не є самостійним тематичним утворенням, а являє собою сплав інтонацій, представлених раніше. Насамперед це перегук між повторювальним початковим звуком теми та «заклепувальним» мотивом. Невипадковість такого зв'язку підкреслена у такті, що безпосередньо передує *Sostenuto e con moto*: «заклепувальний» мотив тут проводиться на тій самій висоті, з якої розпочнеться повільна тема (*do i ci-dieз*). Надалі в мелодичній лінії повторення звуків чергується із добре знайомими ходами на терцію та їх поступевним заповненням, тоді як у фоновому шарі фактури акорди рухаються вгору строго по хроматизмах, встановлюючи зв'язок з аналогічним рухом у попередніх розділах. Нарешті, завершальний зворот теми за своїми звуковисотними обрисами є ідентичним заключному мотиву теми «заклепок» (приклад 7).

Приклад 7.

Дж. Гершвін. Друга рапсодія, *Sostenuto e con moto* (ц. 21, тт. 1–9)

Отже, тематичний матеріал Другої рапсодії Дж. Гершвіна демонструє надзвичайну єдність, що простежується не лише на рівні власне музичних тем, а й фонових шарів фактури та пасажно-фігуративних елементів. Інтеграція тематичного матеріалу здійснюється двома шляхами: перший — зчеплення мотивів по горизонталі, другий — їх вертикальне нашарування. Винахідлива робота композитора з цілісними темами, окремими мотивами, мелодичними лініями, пасажними формулами тощо, їх варіювання та комбінування, перетворення одного на інший переконливо свідчать про втілення ігрового начала. Останнє є суттєвою рисою концертного жанру, який разом з рапсодією утворює в розглянутих творах природний симбіоз.

Говорячи про другий рівень прояву імпровізаційності в рапсодіях Гершвіна — відносно вільний характер викладення матеріалу, зазначимо, що такі «вільності» концентруються переважно в партії соліста. Прямим підтвердженням є випадки імпровізування в процесі виконання творів самим композитором. Зокрема відомо, що в авторських партитурах *Rhapsody in Blue* та Фортепіанного концерту Гершвін залишив кілька уривків у партії фортепіано без нотації, позначивши їх в партитурі для диригента поміткою «*wait for nod*» («чекай кивка») [Воскобойников, 2020, с. 439]. У Другій рапсодії, на доопрацювання якої композитор мав більше ніж півроку, «прогалин» у партитурі немає, однак численні соло в партії фортепіано створюють враження вільного виливу фантазії автора-виконавця.

Загалом за обсягом сольного фортепіанного звучання *Rhapsody in Blue* значно перевершує Другу рапсодію¹. Сольні епізоди в *Rhapsody in Blue* зазвичай дуже великі (від 17 до 60 тактів) і містять всередині як тематичний, так і пасажно-фігуративний матеріал, причому останнього — майже вдвічі більше у кількісному вимірі. У Другій рапсодії сольні епізоди, навпаки, доволі лаконічні (від 3 до 14 тактів) і являють собою переважно розширення основних тем чи проростання з них нових тематичних утворень. С. Гілберт підкреслює «дивовижну економічність» переходів у Другій рапсодії та майже повну відсутність в них пасажів, які він називає *genetic*, тобто «позбавлених будь-якої чіткої ідентифікації з однією з тем твору» [Gilbert, 1995, p. 162–163]. Насправді, такі пасажі зрідка трапляються, зокрема хвилеподібні арпеджіо в триоктавному діапазоні перед повільним розділом форми (т. 4 після ц. 20) або низка контрастних пасажних формул в єдиному соло, позначеному як *Cadenza* (т. 7 після ц. 16). Однак в обох випадках композитор таки нагадує про основну тему рапсодії, приєднуючи в останній момент до пасажів «заклепувальний» мотив.

Партія фортепіано соло в обох рапсодіях Гершвіна надзвичайно віртуозна. Це відповідає вимогам жанру, однією з ознак якого Р. Тарускін називає «можливість піаністичного показу» [Taruskin, 2011, p. 627]. Крім того, як і свого часу Ф. Ліст, Гершвін писав їх «під себе», створюючи репертуар для власних концертних виступів. Пригадаємо, що його індивідуальний піаністичний стиль сформувався вже в ранній період, коли, працюючи на *Tin Pan Alley*², юний музикант прикрашав спочатку чужі, а потім і власні пісні винахідливими варіаціями. Багато прийомів, віднайдених у ті роки, стали візитівкою його зрілого піанізму: використання складної форми стрейдбасу, додавання до основної мелодичної лінії різноманітних контр-мелодій (над і під нею), застосування оригінальних канонічних прийомів, виконання пальцями однієї

¹ Відсоткове відношення суто сольного звучання до загального у першому випадку дорівнює 45%, а у другому — 25%.

² *Tin Pan Alley* — метафорична назва індустрії написання пісень та музичних видань, що виникла у Нью-Йорку в 1890-х роках і проіснувала приблизно до Другої світової війни.

руки різних ритмів чи мелодій одночасно. Талант Гершвіна-піаніста був визнаний відомими музикантами, зокрема й видатними піаністами. Йозеф Гофман (Josef Hofmann), наприклад, характеризував його як «тонкий піаністичний талант, що твердо, чітко, добре володів клавіатурою» [Pollack, 2006, p. 65]. Певне уявлення про гру Гершвіна дають кілька записів, що збереглися. За словами Дж. Гіббонса, вони «демонструють молодість, енергійність, “бадьорість”, які гарантували йому місце в центрі уваги на будь-якому світському рауті». Дослідник називає найпоказовішими рисами піаністичної манери Гершвіна «ритмічний драйв», «почуття веселощів і невисадливості», «нестримний ентузіазм», що створював враження, ніби «під час гри він випереджає себе» [Gibbons, 2002].

Аналіз партії соліста в рапсодіях виявляє синтез джазового та академічного піанізму, що є джерелами виконавського стилю Гершвіна. Перший представлений здебільшого версією гарлемських страйд-піаністів, другий — романтичним піанізмом лістівського типу з властивими йому віртуозним блиском та оркестральністю звучання. Більшість використаних композитором фактурних моделей є поширеними як в академічній, так і в джазовій музиці, однак при зовнішній узвичаєності вони, як правило, органічно вписані у мелодичний та гармонічний контекст і нерідко спираються на певну конструктивну ідею. Наведемо декілька прикладів. Перший має місце у фортепіанному вступі Другої рапсодії: майже ідентичні у мелодичному відношенні патерни в партіях правої та лівої руки, складені з терцій і секст (в лівій руці — терцій і квінт), розгортаються у протилежних напрямках, постійно зміщуючись на різні долі такту завдяки ритмічному варіюванню (див. приклад 1 тт. 3–6). Другий приклад передуює повільній частині: хвилеподібні арпеджіо, що від початку охоплюють триоктавний простір (до великої октави — до другої октави), послідовно розширюються до п'яти октав завдяки дзеркальному руху крайніх голосів по малих терціях (т. 4 після ц. 20). Третій приклад спостерігаємо у передкаденційній зоні: фактурно насичені пасажі фортепіано, нашаровані на акордовий рух в оркестрі, складаються зі звуків цих акордів, дублюючи висхідні хроматичні лінії басів, і, крім того, побудовані як дзеркально-симетричне відображення парних інтервальних ланок у партіях правої та лівої руки (приклад 8).

Приклад 8.

Дж. Гершвін. Друга рапсодія, Allegretto animato (ц. 16, тт. 1–2)

The image displays a musical score for two piano parts, Piano I (Solo) and Piano II (Orch.), from George Gershwin's Second Rhapsody. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and features a crescendo. The Piano I part is marked 'f' and the Piano II part is marked 'mf'. Both parts show a series of chords and arpeggios that expand in range. The Piano I part is marked 'poco a poco string. e cresc.' and the Piano II part is marked 'poco a poco string. e cresc.'.

Очевидне прагнення композитора максимально виявити технічний та тембровий потенціал фортепіано відповідає вимогам не тільки жанру рапсодії, але й інструментального концерту. Останній передбачає також особливу увагу до взаємодії соліста й оркестру, і тут між двома рапсодіями наявні розбіжності. По-перше, вкажемо на різний склад оркестру. *Rhapsody in Blue* створювалася для джазового оркестру, причому конкретного — розширеного оркестру Пале-Рояля, що складався з 23 музикантів, які грали на 36 інструментах, зокрема банджо, флюгельгорні та еуфоніумі. Друга ж рапсодія призначалася для цілком стандартного симфонічного оркестру потрібного складу — з флейтою пікколо, англійським ріжком, бас-кларнетом та арфою¹.

По-друге, відмінності простежуються у співвідношенні оркестрової та сольної партій. У *Rhapsody in Blue* соліст є беззаперечним лідером. Вже було сказано про значну питому вагу суто фортепіанних епізодів, але й при одночасному звучанні з оркестром соліст майже завжди знаходиться на передньому плані. Водночас «концертність» твору забезпечується наявністю власне «діалогів» — безпосередніх обмінів репліками, серед яких переважають такі, де викладенню теми оркестром протиставляються пасажні відповіді фортепіано. У Другій рапсодії, попри доволі значну кількість суто оркестрових та суто сольних епізодів, взаємодія між партіями є тіснішою. Тут більше «діалогів» модусного типу, заснованих на одному матеріалі, які, маючи в основі лаконічні одно- чи двотактові репліки, інтенсифікують розвиток. Серед діалогів диктумного типу, в яких репліки партнерів не є ідентичними, виокремимо розташований всередині повільної частини, що являє собою ланцюгове викладення мотивів теми почергово оркестром та солістом (т. 5 після ц. 24). Найбільш насиченим діалогічними формами виявляється заключний четвертий розділ, де, окрім швидкоплинних епізодів з обміном лаконічними репліками, можна говорити про діалогічні процеси на композиційному рівні. Чергування оркестрових та сольних розділів, достатньо великих і відносно завершених, увиразнено тут тематичним, темповим та регістровим контрастом. Рівність партнерів виявляється, хоча й меншою мірою, і при одночасному звучанні фортепіано та оркестру, найяскравішим прикладом чого слугує поєднання в коді двох важливих елементів образної концепції твору — експресивної теми повільного розділу (фортепіано) та хроматичних сповзаючих акордів (оркестр), що є оберненим варіантом мотиву *vaup* зі вступу (приклад 9).

По-третє, у Другій рапсодії взаємини соліста й оркестру змінюються по розділах форми. У крайніх розділах між ними спостерігається відносний паритет, тоді як у середніх один із них домінує: у другому — соліст, у третьому — оркестр. В *Rhapsody in Blue* такої закономірності не простежується. Взаємодія партнерів тут характеризується спонтанністю та гнучкістю. На цьому, зокрема, акцентує увагу Девід Шифф (David Schiff), висвітлюючи показовий для Гершвіна спосіб передачі тематичного матеріалу у творі: «З першого вступу фортепіано демонструє звичку прокрадатися посередині фрази, а далі рухатися до власного викладу теми — ефектний драматичний жест» [Pollack, 2006, р. 300]. Водночас у жодній із гершвінівських рапсодій темброві зміни не виступають засобом маркування форми, як це властиво класико-романтичним

¹ На жаль, видавництво New World Music після написання Другої рапсодії випустило тільки версію для двох фортепіано (1932), партитура ж чекала на публікацію понад 20 років і з'явилася в 1953 році в аранжуванні композитора Роберта Макбрайда (Robert McBride). Це видання залишалось єдиною доступною для виконання версією твору аж до 1985 року, коли Майкл Тілсон Томас (Michael Tilson Thomas), розшукавши рукопис партитури в Бібліотеці Конгресу (The Library of Congress), використав його як основу для аудіозапису.

зразкам інструментального концерту. Скоріше навпаки, гнучкість та удавана імпровізаційність у взаємодії сольної та оркестрової партій обумовлені жанром рапсодії, для якого ступінь прояву імпровізаційності є більшою, ніж для концертного жанру.

Приклад 9.

Дж. Гершвін. Друга рапсодія, кода (ц. 46 тт. 1–4)

The musical score is for the Coda of the Second Rhapsody by George Gershwin. It is written for Piano I (Solo) and Piano II (Orch.). The tempo is Moderato (♩ = 88) and the key signature is one flat. The score is divided into two systems. The first system shows Piano I playing a melody with a forte (ff) dynamic, while Piano II provides harmonic support with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system continues the development of these themes, with Piano I featuring a crescendo and a 6-measure rest, and Piano II playing a rhythmic pattern with a ritardando (rit.) marking.

Нарешті остання, але мабуть, найважливіша для Гершвіна ознака концертного жанру — втілення ігрового начала. Дія ігрового принципу в рапсодіях композитора охоплює різні параметри музичної тканини та представлена практично у всіх можливих проявах, більшість яких вже висвітлена вище: змагання фортепіано й оркестру, майстерність володіння сольним інструментом, по-театральному яскраві перетворення музичних тем, винахідливе комбінування елементів музичного тексту. Додамо до переліку жартівливі ефекти, що виникають через численні «порушення» норм голосоведіння, гармонії, метроритму, синтаксису та створюють атмосферу невимушеної гри навіть попри часом похмурий характер музики Другої рапсодії, що резонує з кінокадрами нічного Нью-Йорка.

Висновки. Отже, рапсодії Гершвіна мають подвійну жанрову природу, поєднуючи в собі ознаки власне рапсодії та жанру інструментального концерту. Оригінальність цього симбіозу полягає у специфічному баченні композитором сутності кожного з жанрів. У трактуванні рапсодії він відштовхується від традиції Ференца Ліста, але продовжує ту лінію в подальшій історії жанру, що пов'язана з акцентом

на імпровізаційному началі та зразками якої є, наприклад, рапсодії для духових інструментів іншого його кумира — Клода Дебюссі. Визначальною ж рисою фортепіанного (і загалом — інструментального) концерту Гершвін вважає принцип гри, який у нього підпорядковує собі інші атрибутивні ознаки жанру. Вступаючи у взаємодію, рапсодія та концерт корелюють один з одним у пошуках точок перетину, найбільш очевидною з яких виявляється віртуозність як демонстрація досконалого володіння інструментом.

Порівняльний аспект аналізу двох рапсодій виявляє помітне вдосконалення композиторської майстерності Гершвіна. Друга рапсодія є більш цілісною за формою, більш органічною в плані взаємодії оркестру й соліста, більш складною та індивідуалізованою за музичною мовою, ніж *Rhapsody in Blue*. Однак синтез імпровізаційності, властивої жанру рапсодії, з винахідливими проявами ігрового начала та віртуозністю партії соліста, як атрибутивними ознаками концертного жанру, є спільними рисами обох творів і навіть більше, утворюють провідний жанровий модус усієї симфонічної музики Дж. Гершвіна.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Агішева К. З. Три Прелюдії для фортепіано Дж. Гершвіна в контексті інструментальної творчості композитора. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, ХНУМ, 2020. Вип. XIX–XX. С. 449–465.
2. Воскобойніков Я. В. Джазові транскрипції Дж. Гершвіна у фортепіанному виконанні академічної традиції. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, ХНУМ, 2020. Вип. XIX–XX. С. 429–448.
3. Ракочі В. О. Виразальні, синтезуючі та драматургічні функції оркестрування в *Concerto in F* Джорджа Гершвіна. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журнал. Київ, 2019. № 1 (42). С. 44–56.
4. Ewen D. *A Journey to Creatness. The Life and Music of George Gershwin*. New York : Yenny Holt and Company, 1956. 384 p.
5. Gibbons J. Gershwin's Second Rhapsody. *Jack Gibbons: pianist and composer*. 2007. URL : http://www.jackgibbons.com/2nd_rhapsody.htm (accessed: 20.11.2024).
6. 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: 20.12.2024).
7. Gilbert S. E. *The Music of Gershwin*. New Haven, CT: Yale University Press, 1995. 280 c.
8. Goldblatt C. Second-rate rhapsody. *The Gershwin Initiative* : Website. 2017. URL : <https://web.archive.org/web/20180616051744/http://smt.d.umich.edu/ami/gershwin/?p=2863> (accessed: 27.12.2024).
9. 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.
10. Pollack H. *George Gershwin: His Life and Work*. Berkeley : University of California Press, 2006. 916 p.
11. 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.
12. The Gershwin Initiative : Website. URL : http://smt.d.umich.edu/ami/gershwin/?page_id=41 (accessed: 04.01.2025).

REFERENCES

1. Ahisheva, K. Z. (2020). Try Preliidii dlia fortepiano Dzh. Hershvina v konteksti instrumentalnoi tvorchosti kompozytora [Three preludes for piano by J. Gershwin in the context of the composer's instrumental work]. In: *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva [Aspects of historical musicology]*. Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts. Issue XIX–XX. Kharkiv, pp. 449–465 [in Ukrainian].
2. Voskoboinikov, Ya. V. (2020). Dzhazovi transkryptsii Dzh. Hershvina u fortepiannomu vykonavstvi akademichnoi tradytsii [Jazz transcriptions by J. Gershwin in piano performance of the academic tradition]. In: *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva [Aspects of historical musicology]*. Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts. Issue XIX–XX. Kharkiv, pp. 429–448 [in Ukrainian].
3. Rakochi, V. O. (2019). Vyrazhalni, synteziuchi ta dramaturhichni funktsii orkestruvania v Soncerto in F Dzhordzha Hershvina [Expressive, synthesizing, and dramatic functions of orchestration in George Gershwin's Concerto in F]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Journal of Tchaikovsky National Academy of Music]*. Issue 1 (42). Kyiv, pp. 44–56 [in Ukrainian].
4. Ewen, D. (1956). *A Journey to Creatness. The Life and Music of George Gershwin*. New York : Yenry Holt and Company, 384 p. [in English].
5. Gibbons, J. (2007). Gershwin's Second Rhapsody. In: *Jack Gibbons: pianist and composer*. 2007. Available at: http://www.jackgibbons.com/2nd_rhapsody.htm (accessed: 20.11.2024) [in English].
6. 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: 20.12.2024) [in English].
7. Gilbert, S. E. (1995). *The Music of Gershwin*. New Haven, CT: Yale University Press, 280 p. [in English].
8. Goldblatt, C. (2017). Second-rate rhapsody. In: *The Gershwin Initiative: Website*. Available at: <https://web.archive.org/web/20180616051744/http://smt.d.umich.edu/ami/gershwin/> (accessed: 27.12.2024).
9. 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].
10. Pollack, H. (2006). *George Gershwin: His Life and Work*. Berkeley : University of California Press, 916 p. [in English].
11. 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].
12. The Gershwin Initiative : Website. Available at: <https://smt.d.umich.edu/ami/gershwin/> (accessed: 04.01.2025) [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 Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6253-8138>

antonova.elenagrig@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327886

RHAPSODY AS THE LEADING GENRE MODUS OF GEORGE GERSHWIN'S CONCERT MUSIC

The relevance of the study. George Gershwin's creative legacy includes four works that, by their instrumentation — piano solo and orchestra — belong to the instrumental concerto genre. However, only one is explicitly titled “concerto”, another is labeled “variations”, and two are designated as “rhapsodies”. The selection of “rhapsody” as a primary genre title actualizes the appeal to these works in order to understand the composer's vision of the nature of the concert genre. Additionally, the disparity in the popularity and scholarly exploration of his two rhapsodies necessitates a focus on the second one.

The main objective of the study is to reveal the specifics of the leading genre modus in George Gershwin's concert music, using his Second Rhapsody as a case study.

The methodology includes the following methods: cultural analysis to contextualize the emergence of the Second Rhapsody; comparative analysis to identify similarities and differences between the Second Rhapsody and Rhapsody in Blue; structural-functional, genre, and intonational-dramaturgical analyses to perform a comprehensive examination of the works; theoretical generalization to draw conclusions.

The main results and conclusions. The Second Rhapsody for piano and orchestra by George Gershwin (1931) is considered. The circumstances of its creation, the connection with the Hollywood film *Delicious* by David Butler and the commission of the Boston Symphony Orchestra conductor Serge Koussevitzky are described. Parallels are drawn between the Second Rhapsody and Rhapsody in Blue in terms of their figurative content, compositional and dramaturgical organization, thematic development, nature of interaction between instrumental parts. The choice of the genre name for these works is discussed, considering external influences and Gershwin's deliberate orientation to Franz Liszt's tradition. The forms of Gershwin's rhapsodies, their thematic content and dramaturgical accents are analyzed. Improvisation plays a pivotal role, reflected both in deviations from standard compositional norms and in the relatively free presentation of material. Despite this freedom, strong intonational connections underpin the unity of the Second Rhapsody. These connections extend beyond thematic elements to encompass textural backgrounds and figurative passages. The study compares the quantitative and qualitative composition of solo episodes in both rhapsodies, emphasizing how Gershwin's pianistic style influenced their presentation. Examples illustrate the constructive basis of their textural organization. The differences between the rhapsodies in the ratio of solo and orchestral episodes are considered. The manifestations of the play principle are characterized. The conclusion is made about the dual-genre nature of Gershwin's rhapsodies, blending features of the rhapsody genre and the concerto genre. The originality of this synthesis lies in the composer's nuanced interpretation of both genres: prioritizing improvisation in the rhapsody and the principle of play in the concerto. Finally, it is noted that the Second Rhapsody reflects a marked advancement in Gershwin's compositional technique. Compared to Rhapsody in Blue, the Second Rhapsody demonstrates greater formal cohesion, more organic interaction between soloist and orchestra, and increased complexity and individuality in its musical language.

Keywords: creativity by George Gershwin, rhapsody genre, piano concerto genre, improvisation, the principle of play, orchestra.

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

© Філатова Т. В., 2025

КОНЦЕРТ ДЛЯ ГІТАРИ З ОРКЕСТРОМ ЕЙТОРА ВІЛЛА-ЛОБОСА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПРОЄКЦІЇ

Концерт для гітари з оркестром Ейтора Вілла-Лобоса розглянуто з позицій взаємодії автентичних бразильських жанрів зі специфікою індивідуального композиторського стилю. Враховано історіографічну інформацію, а також редакторські та виконавські аспекти компаративної аналітики сучасних дослідників. Окреслено узагальнюючий та резюмуючий характер останнього гітарного опусу композитора як синтезу модерністського мислення з ідіоматикою нових прийомів гри на гітарі. Методологія дослідження базується на міждисциплінарному підході та методах історико-теоретичного, системного, структурно-функціонального аналізу, застосованих для вивчення ритмічних та інтонаційних першоджерел бразильських жанрів, стильових рис творчості композитора, народно-побутової та академічної техніки гітарного виконавства. У Концерті виявлено жанрові основи тематизму, мовні риси бразильського походження у поєднанні з індивідуально-стильовими засобами їхнього сучасного втілення. Феномен автоцититування позначено як один із головних творчих засобів авторського декларування накопичень і досягнень в гітарній музиці. Завдяки провідному впливу бразильських жанрових традицій шоро в Концерті виникають алюзії, пов'язані з текстами гітарних циклів прелюдій, шоро, етюдів. Новизна дослідження полягає в аналітично доведеному зв'язку тематизму Концерту з музичним матеріалом відомої фортепіанної п'єси Шоро № 5 «Alma Brasileira» з циклу «Choros», створеного композитором для різних інструментів та складів. Використання національної атрибуції іспанських геміольних ладів як елементу іберійської культури зростається із модусами октатонічних симетричних ладоутворень. У сукупності технік, прийомів виконання, мелодичних, гармонічних, ритмічних елементів мови акумулюються жанрово-стильові проєкції музики Ейтора Вілла-Лобоса углиб національних звукових міфологем.

Ключові слова: бразильська музика, гітарний концерт Ейтора Вілла-Лобоса, «Alma Brasileira», автоцитата, інтертекст, жанрово-стильові проєкції, шоро, ідіоматичні риси виконавської техніки.

Вступ. Серед художніх зразків гітарної спадщини ХХ століття твори Ейтора Вілла-Лобоса є найбільш відомими сторінками південноамериканської музики, що стали для світової аудиторії ще сто років тому шокуючим дотиком до екзотики далекої культури, феноменом проникнення в її історію. Мова цієї музики вражає й сьогодні своєю глибиною архаїкою, пробуджує ритуально-міфологічні, племінні уявлен-

ня, сублімує їх у «дзеркалі» модерністського мислення. Віртуози гітарного мистецтва прикрашають творами Е. Вілла-Лобоса свій репертуар, проте деякі композиції і досі залишаються недостатньо дослідженими. Серед них окремо відзначимо Концерт для гітари з оркестром.

Аналіз останніх досліджень. Вагомі наукові думки та дискурси аналізу концерту виявилися в публікаціях ХХІ століття, хоча згадки про довгу історію його створення можна зустріти значно раніше у монографічних дослідженнях або їх нових редакціях та виданнях [Santos, 1975; Pereira, 1984; Mariz, 2004; Amorim, 2007; Mello, 2019]. Окреслимо загальне коло актуальних питань, в першу чергу, архівних та історіографічних: це підсумування матеріалів та спогадів музикантів минулого століття про прем'єру Концерта у виконанні Андреса Сеговії, листування між музикантами з приводу партитури [Amorim, 2018; Patykula, 2017; Fraga, 1996]. У другу чергу, це аспекти наслідування, узагальнення, інтегровані в проблеми розвитку інтертекстуальних процесів цитування чужих або власних текстів як наслідок синтезу авторських досягнень у попередніх гітарних опусах [Melo, 2018; Amorim, 2018]. І в третю чергу, це найбільш цікаві для виконавців порівняння початкової та фінальної версій текстів, включно з перекладами для двох гітар, а також питання техніки гри та музичної інтерпретації твору [Mello, 2019].

Мета статті — виявити у Концерті для гітари з оркестром Ейтора Вілла-Лобоса жанрові першоджерела тематизму, мовні риси бразильського походження у поєднанні з індивідуально-стильовими засобами їхнього сучасного втілення.

Наукова новизна публікації полягає у введенні в український музикознавчий обіг жанрово-стильової аналітики Концерту для гітари з оркестром Е. Вілла-Лобоса з урахуванням специфічного напрямку модерністських пошуків музичної лексики, дотичних до оновлення ідіоматичних ресурсів інструмента та технічних прийомів виконання, пояснень щодо структурної логіки звуковисотних явищ, а також розширення кола проявів феномену автоцитування.

Методологія дослідження базується на міждисциплінарному підході та методах історико-теоретичного, системного, структурно-функціонального аналізу, застосованих для вивчення ритмічних та інтонаційних першоджерел аутентичних бразильських жанрів, стильових рис творчості композитора, народно-побутової та академічної техніки гітарного виконавства, зв'язків морфології модерністського мислення з ідіоматикою нових прийомів гри на гітарі.

Результати дослідження. Останній твір для свого улюбленого інструмента *Концерт для гітари з оркестром* (1951–1955) Вілла-Лобос написав, спонтанно сублімуючи роками накопичений арсенал музично-мовленнєвих «висловлювань» за допомогою гітарної ідіоматики звукотворчості. Підводячи ризику під найважливішою для себе сферою композиторського досвіду, автор прекрасно усвідомлював ретроспективну, точніше — кумулятивну фазу підсумкового ривка до найбільшого за масштабом і віртуозного за природою жанрового масиву. Певною мірою гітарний концерт став своєрідною «заключною каденцією» гітарної творчості Ейтора Вілла-Лобоса, можливо, навіть «фінальним акордом» бразильського майстра. На цьому наголошував сам автор у відповіді на питання щодо перспективи подальших кроків у цій сфері. Леонардо Аморім у статті про концерт посилається на фрагмент висловлювання композитора в інтерв'ю 1958 року: «Коли маестро запитали, чи збирається він і далі писати для гітари, його відповідь була категоричною: ні, тому що я вже зробив з інструментом усе, що міг. Я написав Прелюдії, Популярну бразильську сюї-

ту, Етюдів, Введення в шоро, я використав гітару в камерній музиці, разом з голосом, і Концерт підбиває усьому цьому підсумок» [Amorim, 2018, p. 200].

У контексті втілення південноамериканських жанрових традицій усередині архітекτονіки європейського віртуозного концерту для соліста з оркестром цей твір став його першою відомою бразильською презентацією на гітарній сцені. Концерт послуговував зразком творчого відгуку музиканта на давній (1939) запит Андреса Сеговії — запропонувати світовій гітарній спільноті віртуозів оригінальну національну версію концерту, поповнити нею численний та добре відомий репертуарний багаж європейських майстрів того часу. У тому ж 1939 році було створено найзначущіші для всього репертуару XX століття концерти для гітари з оркестром італійсько-американського композитора Маріо Кастельнуово-Тедеско, присвячений Андресу Сеговії, а також іспанця Хоакіна Родріго. Як відомо, раніше у XIX столітті гітарні концерти писали італійці Франческо Моліно, Мауро Джуліані, Фердінандо Каруллі; у другій половині минулого століття до лінії успадкування традиції приєдналися кубинець Лео Брауер, іспанець Антон Абріль, французи Моріс Оанна, Роланд Дьєнс, британці Малкольм Арнольд, Леннокс Берклі, Стівен Госс, мексиканець Мануель Понсе та ін.

У цілому до жанру інструментального концерту Е. Вілла-Лобос звертався неодноразово. У його творчому архіві — п'ять фортепіанних концертів (1945, 1948, 1952–1957, 1952, 1954), два віолончельні (1915, 1953), Концерт для арфи з оркестром (1953), Концерт для губної гармошки з оркестром (1955), Концерт для гітари з малим оркестром (1951–1955). У початковому задумі майбутній концерт для гітари автор назвав *Fantasia Concertante* (1951). У діалогах із гітарою він використовував оркестрові тембри струнних, флейти, гобоя, кларнета, фагота, труби, тромбона в складі малого оркестру. Вони підбиралися композитором збалансовано, з урахуванням скромного ресурсу гучності солюючого інструменту. Спочатку в тексті партитури концертної фантазії не було найважливішого атрибуту концерту — сольної каденції, внаслідок чого Андрес Сеговія протягом кількох років відмовлявся від виконання твору, незважаючи на авторську присвяту. Після прослуховування Концерту для арфи Вілла-Лобоса з присвятою іспанському арфісту Ніканору Сабалеті, для якого була написана віртуозна каденція, Андрес Сеговія наголосив на тому, щоб композитор створив і додав відповідну концерному жанру каденцію у свій гітарний опус між другою та третьою його частинами, а також змінив жанрове ім'я з фантазії на концерт. Лише тоді у 1956 році у великій залі Г'юстонського мюзик-холу відбулася прем'єра гітарного концерту Ейтора Вілла-Лобоса у виконанні Г'юстонського симфонічного оркестру, з Сеговією як солістом та автором музики у ролі диригента — у присутності тритисячної аудиторії. Успіх концерту на одній із найбільших сцен світу відкрив твору шлях до визнання: 1972 року було здійснено найвідоміший запис Концерту для гітари з оркестром англійським віртуозом Джуліаном Брімом з Лондонським симфонічним оркестром під орудою Андре Превена. У тому ж році цей запис був удостоєний премії Греммі в номінації «Найкраще інструментальне виконання соліста з оркестром»¹.

Для посилення звуку гітари, на якій сучасники Сеговії грали на жильних струнах, Вілла-Лобос передбачив мікрофон для соліста, а оркестр звучав «впівголоса», не

¹ Посилання на запис Концерту для гітари з оркестром Е. Вілла-Лобоса у виконанні Джуліана Бріма у супроводі Лондонського симфонічного оркестру під керуванням Андре Превена: https://www.youtube.com/watch?v=BnW49l9hBSM&ab_channel=cddxx420

перекриваючи сольну партію. Дослідник концерту Рікардо де Мелло провів аналіз двох авторських рукописів, манускриптів, трьох видань Макса Ешинга, транскрипції концерту для двох гітар, епістолярних документів та сучасних наукових публікацій. Його монографічна праця [Mello, 2019] містить низку історично цінних достовірних спостережень, зокрема про г'юстонську прем'єру твору. Вчений згадує, що у рецензії на прем'єру Концерту музичний критик Houston Post Юбер Руссель (Hubert Russel) писав: «У Г'юстоні Вілла-Лобос, один із найплodючіших творців музики в історії Південної Америки, вперше презентував програму зі своїх творів, включно з прем'єрою гітарного концерту. Він був написаний для не менш відомого Андреса Сеговії, який став першим його виконавцем, чия привабливість, безперечно, відіграла свою роль в абсолютному аншлагу в Мюзік-холі. Тут перед аудиторією в 3040 душ постала найзахопливіша і найзначніша музична сцена, яку тільки міг собі дозволити світ 1956 року. Глядачі бачили двох майстрів мистецтва, що нині живуть: Вілла-Лобос, бразилець, 68 років; Сеговія, іспанець, 63 роки. Один із цих людей претендував на важливе місце в історії композиторської творчості. Інший довів мистецтво гри на класичній гітарі до рівня, за яким уже нічого не лишається. Публіка зустріла їх обох з такою повагою та захватом, які нечасто виявляє Г'юстон. <...> Ми знаходилися в атмосфері, яка, можливо, була найближчою за духом до музичних подій XVIII століття, нині так гаряче романтизованих, коли зрілі музичні таланти Німеччини та Австрії виступали, щоби пред'явити своє мистецтво для оцінки. Аналогії посилювалися разючою зовнішньою подібністю Вілла-Лобоса з Бетховеном та деякими описами його диригентського стилю. <...> Нова композиція, що повернула Сеговію публіці в Г'юстоні, — річ ніжна та мерехтлива. Як і вся камерна музика Вілла-Лобоса, яку мені доводилося чути, вона прекрасна, вишукана у витонченості своїх тем, їхньому трактуванні та колоритах, глибоко лірична, ритмічно винахідлива і взагалі приємна для слуху. На тлі звучання невеликого оркестру — переважно зі струнних, з гобоєм, флейтою, фаготом та мідними духовими інструментами — соло гітари звучить тихо, за винятком кількох моментів між другою та останньою частинами, де дано розширену сольну каденцію, рясно прикрашену трансформаціями основних тем» [Mello, 2019, p. 27].

Більшість дослідників справедливо констатують, що замикаючи цикл творів для гітари, «Вілла-Лобос написав свій концерт для гітари з оркестром, повторно використовуючи матеріал зі своїх попередніх робіт для цього інструмента» [Amorim, 2018, p. 199]. Тому вектори спостереження та «оптика» вивчення текстів переважно націлювалися вглиб інтертекстуальних процесів — пошуку аналогій, алюзій, автоцитат, мозаїки їхнього конституювання: «Цей аналітичний погляд дозволяв нам розглядати гітарний концерт як певну реконфігурацію, яка дає право виникнення нового творчого тексту з раніше представлених текстів» [там само, p. 202]. Тут навряд чи слід шукати прикмети явного, усвідомленого відновлення фрагмента з раннього тексту в іншому творі, щоб підживлювати метафору зв'язку часів, розмірковувати про рівень контрасту до пізнішого стилю автора, про переклички з різними контекстами та композиторами. У Вілла-Лобоса інтертекстуальність базується на *підсвідомому* процесі автоцититування не заради перетворення контексту, іншого його наповнення, семантичного переосмислення, а заради фінальної демонстрації ресурсу знайдених та закріплених на багатьох сторінках гітарних творів композитора інноваційних ідіоматичних принципів техніки композиторського письма, підпорядкованих виконавським особливостям гри на інструменті. Саме тому тут так легко виявляти перехресні зв'язки окремих прийомів, морфологічних елементів, коротких синтаксем, мотивів

та ритмічних одиниць, іноді навіть буквальних повторів тактів чи мелодій повністю. Дослідники гітарної творчості в деталях артикують текстові подібності та збіги, прогортаючи сторінки ранніх та зрілих опусів Вілла-Лобоса для гітари соло. У процесі наступного аналізу музики концерту передбачається розширення знайдених бразильськими вченими інтертекстуальних зв'язків концерту з попередніми творами автора.

Феномен автоцититування захоплює не лише технічну, ідіоматичну сторону гітарної творчості, він діє значно ширше: подібно до метафори «бразильської душі» — буквально в тому її сенсі, який був вкладений композитором у мініатюрну, всесвітньо відому фортепіанну п'єсу № 5 «Alma Brasileira» (1925). У контексті градіозного циклу «Chôros»¹, виконання якого займає понад чотири години безперервного звучання всіх 14 композицій для різних інструментальних складів, хорових колективів, ця невелика п'єса стала сольним фортепіанним «голосом» — провідником для слухачів у звуковий світ музики Бразилії².

Тут важливо змінити фокус і оптику розгляду, зосереджуючись не лише на локальних текстових «перетинах» між різними гітарними опусами майстра, хоча саме це переважно й пропонують дослідники гітарного мистецтва Вілла-Лобоса. Уся творча спадщина композитора вбачається грандіозним «метатекстом», який іноді випромінює спонтанні авторські запозичення, «рімейки», знаки авторського почерку. Автоцититування як один із феноменів художньої ретроспекції (у широкому її розумінні) є звертанням до власного творчого досвіду, «відтворення у новому тексті фрагмента твору, написаного автором раніше ... з метою прочитати [його] сторінки заново» [Антонова, 2016, с. 4], іноді — у вигляді розгорнутих тем або знакових, впізнаваних елементів, долучених до більш складного, масштабного жанрово-композиційного задуму.

Відлуння мелодій шоро з п'єси «Alma Brasileira» чуємо в музиці Концерту для гітари з оркестром — з виразними вокальними інтонаціями плачу або навпаки, інструментальними танцювально-ігровими інтонаціями. Вони йдуть у контрасті емоцій смутку, скорботи, таємничих чудових звуків музичного побуту аборигенів — корінного населення країни, поєднуються із серенадами та тонадами іберійських (португало-іспанських) місцевих жителів бразильських тропіків та ритмікою африканського походження. Мелодії шоро, що зберігають семантику печальних наспівів бразильців, екранують сентиментальні душевні стани — еманацию національного характеру мешканців країни. «Шоро №5» стало осередком лірики в циклічному ряду та одним із найвідоміших опусів у фортепіанній спадщині Вілла-Лобоса. Для продуктивності наступних порівнянь з гітарним концертом наведемо фрагменти двох із трьох контрастних тем п'єси «Alma Brasileira» (див. приклади 1, 2). Обидві пов'язані зі стихією вуличних шоро.

Подібно до багатьох інших своїх творів, тут, як і в музиці концерту, Вілла-Лобос постає в різних амплуа: виразником грандіозного варварського начала, вловивши голоси своєї національної культури в строкатих букетах фольклорних традицій; південноамериканським прихильником інноваційних композиторських технік; лірично витонченим митцем з глибоким чуттєвим світом та різноманітністю швидкоплинних відтінків емоцій.

¹ Детально про цикл «Шоро» та гітарну мініатюру, що відкриває його, див. статтю [Філатова, 2024].

² Посилання на виконання Шоро № 5 бразильським піаністом Фабіо Мартіну (Fabio Martino): <https://www.youtube.com/watch?v=ZP7vZAydl7U>

Ейтор Вілла-Лобос. «Chôro №5» («Alma Brasileira»), тт. 1–6

Приклад 2.

Ейтор Вілла-Лобос. «Chôro №5» («Alma Brasileira»), тт. 25–30

У фортепіанній версії шоро «Alma Brasileira» величезні хвилі контрастів піднімаються звідусіль: з низки плачів, з ігрової, веселої, безтурботної стихії танцю, потім несподівано перериваються агресивно-войовничими вигуками бразильського маршу, і знову раптово повертають слухача до початкового стану скорботи, ще щемливішої, схожої на біль втрати. Навпаки, у гітарному концерті, у всіх трьох частинах (Allegro preciso, Andantino e Andante, Allegro non troppo) переважає ліричний тонус авторського висловлювання, проте скрізь відчувається сила бразильських ритмів. Як наслідок тематичної апеляції автора концерту до широко відомих ранніх опусів, пропонуємо коротке пояснення жанрово-стильової атрибуції фортепіанної п'єси «Alma Brasileira».

Природа вступу до її першої сумної мелодії відображає манеру співу модиньї. Її синкопований малюнок входить у контрапункт із запізнілими ритмічними фігурами акордового супроводу, розгойдує і розтягує пульс, розшаровуючись у мелодичних тріолях поза звичною рівномірною періодичністю. Відтворюється алюзія імпровізаційного *rubato*, вільного м'якого погойдування з амплітудою тихих зітхань — від майже шепоту до стогону, як вираження граничної туги, ностальгії (*saudade*), співучої скарги та благання. Ця атмосфера коливання, з характерними для автентичної виконавської традиції бразильськими чуттєвими зупинками, поетизацією затриманих миттєвостей, ідеалізацією смутку, муки, неспішної насолоди стражданням лежить у кореневій системі ліричної гілки бразильського шоро (з рисами модиньї, серенади). Друга тема — жанрове втілення танцювального шоро грою коротких мелодичних мотивів у високому регістрі; у безупинній пульсації шістнадцятих, фонових підголоскових фігур, і нарешті, в гостроті акордових бразильських синкоп у партії лівої руки, що походять від ритму афро-бразильської хабанери.

Третя мелодія фортепіанного шоро раптово обрушується на слухача шквалом невгамовної, «варварської» енергії, яка вибухає як лавина вулканічної стихійної природної сили. Авторська ремарка в тексті вказує на уподібнення до маршу, про що свідчать удари різких, жорстких акордів у нижньому регістрі. Вони витримують остинатний фон, що б'є як набат, з підкресленням в басу пунктирів афро-бразильської хабанери як одного з базових патернів ритмічного архетипу шоро (приклад 3).

Приклад 3.

Ейтор Вілла-Лобос. «Chôro №5» («Alma Brasileira»), тт. 34–39

Movimento giusto di marcia, moderato (м.м. $\text{♩} = 112$) Bem ritmado

Le chant en dehors

Стилістично тема контрастує щодо всього контексту. Вона є парадоксальною звуковою конгломерацією, як може здатися на перший погляд. Її елементи злиті в єдність джерел національно-побутових ритмів, інтонаційно-мелодичних контурів андалузського ладу від $f^\#$ «fis — g — a — (ais) — h — cis — d — e — (eis) — fis» з геміольними обрисами в звукоряді, що втілені через модерністську «лінзу» гармонічного мислення. Ключем до розуміння «викривленої» картини звичайних автентичних зв'язків акордів на рівні тоніко-домінантових взаємодій слугує заміна традиційних

квінтових акустичних опор консонансів на мажорні тризвуки тритонового співвідношення. З одного боку, їхнім регулятором є однотерцієва система, з іншого — її похідність пов'язана з особливим складом штучного *октатонічного* модусу — восьмищаблевого симетричного звукоряду із сегментів 1:2 (півтон — тон). Він виглядає як другий із семи ладів обмеженої транспозиції О. Месіана¹ (в даному випадку з тонів «fis — g — a — (ais) — c — cis — dis — e — fis»). Цей модус із розряду зменшених вважається найбільш ефективним і містким, оскільки в побудові потенційно закладена можливість зміщувати мажорні, мінорні, зменшені тризвуки, малі мінорні, малі мажорні, зменшені септакорди, малі мінорні та малі мажорні нонакорди на кожен з терцієвих чарунок. Цим забезпечується перспектива колористичного чуття фонізму акорду у його новій системній транспозиції. Наявність тритонових симетричних осей впливає на характер взаємодії мелодичного малюнка з гармонічним каркасом. Вілла-Лобос віддає перевагу мажорним тризвукам в акомпанементі навіть за наявності мінорного силуету в мелодії: ця органіка споріднює штучний октатонічний лад з іспанським, андалузьким. Крім тритонових координацій тризвучного тоніко-домінантового пульсу, композитор вибудовує звукову галерею з нонакордів, чим підкреслює свою схильність до французького звукопису та поетики фонічних барв. Зауважимо також, що додатковим симптомом зв'язку ладових структур є останні такти п'єси. Вона завершується артикульованою, розгорнутою пасажами у величезному діапазоні на *fff* звучністю малого мажорного нонакорду: це результат синтезу звуків іспанського андалузького ладу з форсованим прийомом *sfff* та мелодичним «роздвоєнням» відлуння мажорної та мінорної терцій, що повисають ехом в повітрі резонуючого простору.

Відштовхуючись від інших прецедентів художнього втілення автором бразильської лексики шоро, повернемося до споконвічних жанрових основ, щоб виявити їхній вплив на концерт. У шоро як жанрі, закріпленому в ансамблевій народно-побутовій практиці музикування серед вогнів і звуків нічних вулиць Ріо-де-Жанейро, склалися загальні принципи розподілу ролей кожного з голосів, що контрапунктують у партіях виконавців. Соліст (флейта, вокал) імпровізує мотиви відомої мелодії, зберігаючи її впізнаваність. Гітара підтримує парне дроблення шістнадцятих у бінарному (дводольному або чотиридольному) розмірі. Артикуляція синкопованих малюнків, акцентності слабких долей доручається партії маленької гітари кавакінью. Як результат складного переплетення комбінованих акцентів утворюється мобільна, гнучка система зміни базових патернів у ритмічному архетипі шоро, з відсиленнями до ритмічних фігур бразильської самби, польки, афро-бразильської хабанери, африканського лунду, батуча².

Слід нагадати про те, що Вілла-Лобос завжди працював із популярними, легко впізнаваними мелодіями шоро інтуїтивно, піддаючись персональному, накопиченому

¹ Нагадаємо концепцію семи симетричних ладів обмеженої транспозиції Олів'є Месіана в числовому вимірі. Для кожного повторного сегмента ряду одиницею є півтоновий інтервал (2:2; 1:2; 2:1:1; 1:1:3:1; 1:4:1; 2:2:1:1; 1:1:1:2:1). Серед зазначених вище різновидів до типу октатонічних звукорядів Р. Тарускін зараховує найживаніший у музиці другий лад О. Месіана 1:2 — зменшений восьмищаблевий, характерний також для творів Ігоря Стравінського [Taruskin, 1996]. Назва «зменшений» для звукорядів подібних октатонічних ладоутворень (1:2; 2:1) обумовлена зчепленням симетричних малотерцієвих чарунок та сумарним формуванням структури зменшеного септакорду. Ці лади мають три різних висотних транспозиції, далі — ротація, сумісність при накладанні звуків.

² Схеми ритмічних архетипів шоро, його базових та похідних патернів наведено у статті про жанрові традиції бразильського шоро у гітарній музиці Ейтора Вілла-Лобоса [Філатова, 2024, с. 104].

з юнацьких років досвіду народно-побутового виконавства серед вуличних шороенів каріока — музикантів та уродженців Ріо. Граючи на гітарі в інструментальному ансамблі шоро, він засвоїв естетику та техніку спонтанної імпровізації, довівши її до автоматизму. Не дивно, що через роки й десятиліття всі імпульси творчого перетворення мелодії — відомої та водночас завжди невловимо іншої — запускалися як «генний механізм», майже природний, успадкований із глибин національної, позаавторської, колективної бразильської свідомості. Як це співвідноситься з музикою концерту?

Дві перші з представлених раніше мелодій фортепіанного шоро утворюють яскравий контраст салонної модиньї (ліричної арії чи пісні, сентиментальної серенади) та бразильської польки колоніальних часів. Саме такий контраст панує між темами першої частини концерту, але тут він доповнюється оркестровою експозицією звукообразального характеру, що вимальовує тембрами та енергією синкопованих ритмів «звуковий пейзаж» Бразилії. Наступні теми втілюють сум ліричної сповіді пісенного плачу, з одного боку, і рухливої, ніжної грації польки, з іншого, наразі — теж романтизованої. Характерно, що танцювальна, простодушна дитяча безтурботність другої мелодії для тематизму гітарного концерту стала не менш привабливою, ніж естетика плачу і ностальгії. Тому композитор повторно бере цю свою мелодію як інтонаційно-тематичну основу першої частини концерту. Спочатку вона з'являється в оркестровій партії у високому скрипковому та флейтовому регістрі в діалозі з гобоєм, потім з ц. 9 — у партії гітари. Грація цієї танцювальної теми у порівнянні з фортепіанною версією змінюється. У першому випадку іскристі веселощі бразильської польки підкреслено в басовій педалі гострою, пружною синкопою, що походить від афро-бразильської хабанери. У концерті ж мелодія втрачає колишню ритмічну гостроту, пом'якшується мінорними колоритами супроводу і уповільненим рухом акордових синкоп перетворюється на ніжну, витончену, пластичну тканину. Щоб посилити ліричну колію образу, Вілла-Лобос додає підголоскові низхідні півтонові ковзання з їхньою ламентозною семантикою. Інерція розкриття краси мелодії в ліричному амплуа шоро перемикає її подальший розвиток у зону виразних секвенцій. В результаті в масштабах першої частини формується ефектна лірична «серцевина», у якій гітарі відведено провідну роль¹ (приклад 4).

Втім, попереднім контрастом до неї слугує таємниче-напружений енергійний початок і закінчення першої частини концерту, повне передчуттів, забобонних страхів перед містичним місцем, сповненим небезпек, тіней, чарівності флейтових трелей, імітацій голосів екзотичних птахів у джунглях. Композитор, за словами Мануеля Понсе, вважав, що «його музика родом з бразильських лісів, вона викликана пам'яттю про загублені краї Амазонки, буяння диких ритмів, негритянські мелодії, закручені в синкопах рухів їхніх тіл, у шаленстві танців» [Patykula, 2017]. Вілла-Лобос любив відтворювати таку уявну картину своєї країни. Тут вона передана через діалог оркестру та сольних «реплік» гітари в атмосфері гучних терцієвих сигнальних інтонацій в басу, остинатних фігур, силою ритуальних повторів, звивистим бігом до-

¹ Дослідники-гітаристи посилаються на інтертекстуальні зв'язки цієї теми із п'єсами з гітарної «Популярної бразильської сюїти» [Mello, 2019, p. 53], не помічаючи явних ознак автоцитування мелодії Шоро № 5 «Alma Brasileira» для фортепіано. Сьогодні вже існує перекладення твору для двох гітар, зроблене бразильським дуєтом братів Сержіу та Одаіра Ассад (Sergio and Odair Assad). Посилання на відеозапис (1988):

https://www.youtube.com/watch?v=x6t0TWVitmW&list=PLTreJ5-38YOGfshf7i1YqOZLRpQJBHe9B&index=11&ab_channel=SergioAssad-Topic

вгих лінійних гітарних пасажів, з геміольними ходами на збільшену секунду¹. Легкий відтінок східної екмеліки відчувається і в подальшій танцювальній темі (ц. 5), що передує автоцитаті. Ця тема нагадує плачеві інтонації шоро аподжіатурами та низхідними ламентозними секундовими плачами (приклад 5). Очевидна також її близькість та похідність від низхідних зигзагоподібних фігур початкових тактів.

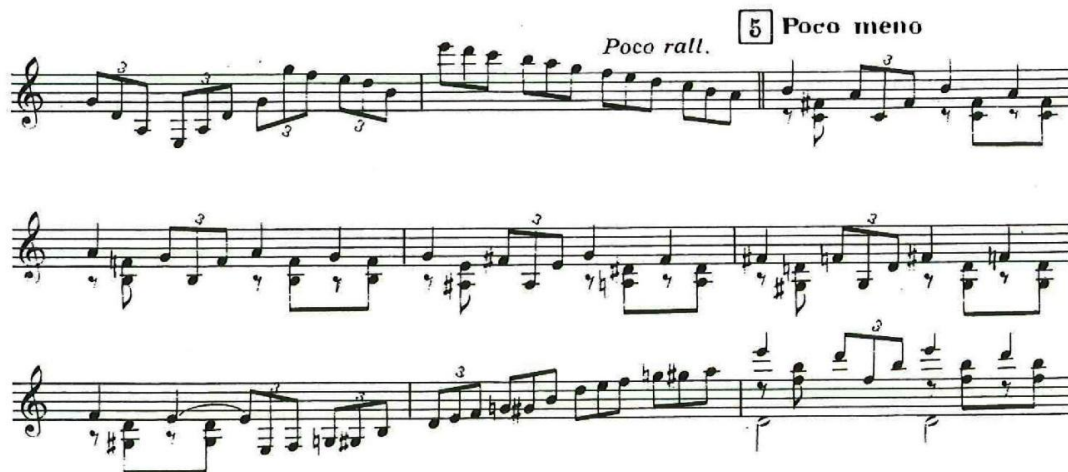
Приклад 4.

Ейтор Вілла-Лобос. Концерт для гітари з оркестром, частина 1, ц. 9



Приклад 5.

Ейтор Вілла-Лобос. Концерт для гітари з оркестром, частина 1, ц. 5



¹ Чимало бразильських дослідників справедливо вбачають у гітарних висхідних пасажах відкритими струнами (т. 5) аналогії з етюдами Вілла-Лобоса, його гітарним Шоро № 1 (1920) з однойменного циклу. Ці приклади втілення та синтезу мовних особливостей місцевої популярної бразильської музики шоро доповнюються прикладами інших подібностей: тт. 20–21 Прелюдії № 4 з циклу «П'ять прелюдій» (1940) та тт. 246–247 із Концерту. Там же в низці описаних вище зигзагоподібних терцієвих комбінацій звуків на остинатному фоні (тт. 6–7, 11–12) відзначено подібність музики концерту до структур з п'єс автора «Моренінья», «Сіранда № 9», «Введення в шоро», «Урапуру» [Mello, 2019, p. 40–46].

Таким чином, у першій частині, як і у всьому концерті, лірична сфера поезики явно домінує, що відображено у реакції публіки на музику останнього гітарного твору композитора як на «річ ніжну та мерехтливу».

Друга частина — *Andantino e Andante* — відповідає цій метафорі ще більшою мірою. З перших тактів розкривається звукова панорама ідилічного пейзажу: в партії оркестру чути тихі, спокійні хвилі квінтолей у флейт, що незмінно грають однакові безпівтонові низхідні фігури, а голоси скрипок і віолончелей неспішно ведуть свої лінії, розходячись поступово вгору і вниз, поки не досягають зупинки на м'якому тонічному септакорді основної тональності *e-moll*. Партія гітари вступає з одухотвореною, ліричною темою широкого мелодичного дихання, яка швидким пасажем злітає вгору до терцієвого тону, потім квінтового, і відразу ж спадає плавними секундами аподжіатур. Про бразильську палітру барв нагадують ледь помітні синкопи у кларнета, що тягне один звук. Експозиція цієї ліричної, сентиментальної, екзальтованої станом смутку теми доручена гітарі (приклад 6)¹. Як заведено в бразильському шоро, зони кадансування або зв'язок супроводжуються зміною розмірів, появою тріолей, що розхитують, розгойдують пульс.

Приклад 6.

Ейтор Вілла-Лобос. Концерт для гітари з оркестром, частина 2, тт. 1–8



Розділ *Andante* без змін основної тональності надає музиці іншого відтінку, насамперед — за рахунок мелодійного виконання теми у віолончельному регістрі. У гітарному тембрі Вілла-Лобос відчував особливу прихильність до її низького голосу, використовуючи його як данину спогадів про власну гру на віолончелі. Фрази, щоразу починаючись із затакту, секвентно рухаються вгору, тим самим розсуваючи простір тонічної гармонії до септакорду та нонакорду на басовому органному пункті (приклад 7)².

У новому проведенні тема набуває дорійського колориту, органічного для бразильської музики. Тут він слугує симптомом модуляції в тональність *h-moll* перед заключним розділом *Andantino*, де реприза першої теми починається з тональності домінанти, провокуючи цілий потік хроматичних секвенцій і далеких модуляцій *h-moll* → *fis-moll* → *a-moll* → *f-moll* → *As-dur* → *C-dur* → *H-dur* → *e-moll*. Такий складний шлях від тематичної репризи до репризи тональної створює додаткову експресію; напруженість подій у гармонічному процесі демонструє професійне воло-

¹ Рікардо де Мелло згадує про подібність цієї теми до музики гітарного циклу «П'ять прелюдій» [Mello, 2019, p. 56].

² Подібні проведення ліричних тем у віолончельному регістрі знаходимо у циклах 12 гітарних етюдів — № 8 (тт. 14–23), № 9 (тт. 11–17), № 10 (тт. 1–8, 21–28), № 11 (тт. 1–9); 5 прелюдій — № 1 (тт. 1–8), № 5 (тт. 17–20).

діння технікою модулювання, що перевершує її звичайні ресурси, властиві автентичним традиціям шоро. В цьому випадку переходи виявилися настільки динамічними, що заключна зупинка потребувала ефектів тривалого поступового завмирання, затихання, заспокоєння. Закінчення другої частини породжує у слухача природні асоціації, відчуття споглядання краси пейзажу, що зникає зі свідомості подібно до метеликів або вогнів світлячків.

Приклад 7.

Ейтор Вілла-Лобос. Концерт для гітари з оркестром, частина 2, ц. 2



Після цього Вілла-Лобос вводить **каденцію** соліста. У тексті каденції автор не дає вказівок на ключові знаки, хоча тональність витримується та сама. Масштаб та складність цілком відповідають окремій віртуозній гітарній п'єсі. Рівень контрастів надзвичайно високий. Демонстративність сучасних гітарних прийомів є максимальною для того часу. Каденція як найважливіша для драматургії жанру концерту ділянка форми розмежована трьома розділами композиції: *Quasi allegro* — *Andante* — *Roso moderato*. Тут у тексті немає розмірів, тактів, цезурна розмітка вказує на фактори членування. Темпова градація динамізує весь процес, додаючи йому гнучкої спонтанності, характерної для імпровізаційної манери шоро. У каденції ця органіка жанру шоро створює для соліста можливості блиснути майстерністю гри повною мірою.

Каденція відкривається віртуозним стрімким низхідним пасажем арпеджіо на *f* з оспівуванням опорних тонів, зупинками на хроматичних трелях у високому регістрі, що нагадують пташиний спів у джунглях; тихим завмиранням натуральних флажолетів на другій струні, схожим на відлуння еха в лісових масивах або над відкритими просторами. Колористика темброво-мовного наслідування атмосфери місцевого звукового ландшафту пов'язує каденцію з попередньою другою частиною, служить її сольною пролонгацією. Контраст помітний за значно вищою виконавською складністю тексту, необхідною для демонстрації віртуозної техніки соліста, що *a priori* висувається на авансцену будь-якої сольної концертної каденції (приклад 8).

Не плануючи від початку для твору композиційно-драматургійну стратегію, органічну для жанру концерту, автор обмежився досить вільним, фантазійним «сценарієм» руху контрастів. Тому на прохання А. Сеговії сольний гітарний каденції *post factum* відводилося місце між другою та третьою частинами циклу. Однак фактично вона стала епіцентром не лише віртуозної майстерності соліста, а й квінтесенцією всіх музичних подій.

Тематичним імпульсом для каденції став початок другої частини циклу. Цього разу знайома мелодія закруглюється тріолями і далі оновлюється пунктирним ритмом басу зі зміщеннями сегментів з малих терцій вгору за тонами «f — as | g — b | a — c | h — d». Секвентна транспозиція басових ланок заповнюється колоритами акордів різних структур. Природа їхньої мінливості криється, як це неодноразово підтвер-

джувалося музикою Е. Вілла-Лобоса, в принципі ковзання однотипної позиції пальців лівої руки по ладах на грифі вгору і вниз, з трьома закритими та двома відкритими середніми струнами. Саме ідіоматична стабільність вібрації цих струн у складі акорду всередині структури забезпечує їй варіабельність. Такі фрагменти у гітарній музиці композитора модернізують весь звуковий потік, надаючи йому рис естетики французького модерну (приклад 9)¹.

Приклад 8.

Ейтор Вілла-Лобос. Концерт для гітари з оркестром, Cadence



Приклад 9.

Ейтор Вілла-Лобос. Концерт для гітари з оркестром, Cadence



¹ Подібні явища концентруються у циклі «Дванадцять етюдів для гітари», що докладно висвітлено у статті: «„Дванадцять етюдів“ для гітари Ейтора Вілла-Лобоса: жанрово-стильові виміри» [Філатова, 2024].

У цих пасажах використовуються три закриті струни (6-а, 5-а, 3-я), затиснуті пальцями з їх подальшими ковзаннями з 1-го ладу на 4-й, потім з 3-го на 6-й, з 5-го на 8-й. Завдяки звучанню закритих струн утворюється послідовна симетрія гармонічних структур. Однак відкриті 4-а і 2-а струни при грі щоразу додають своїм незмінним дзвінким гулом звуків «d–h» нове фонічне забарвлення — все більш дисонантне. Розділ *Andante* обіграє новий варіант другої теми попередньої частини концерту в її повторному проведенні, але тепер уже не в основній тональності *e-moll*, а у віддаленій *c-moll* з дорійським ладовим нахилом (приклад 10).

Приклад 10.

Ейтор Вілла-Лобос. Концерт для гітари з оркестром, *Cadence*



Подальші ефектні, гучні, стрімкі повтори та ротації фігур за тонами ангемітонного простору з малотерцієвими артикуляціями звуків і басовими кроками відкритими струнами гітари підводять до теми з першої частини концерту, знайомої за ц. 5, але тепер викривленої хроматичним силуетом (приклад 11). Вона поступово й тихо тане в завмиранні флажолетів.

Приклад 11

Ейтор Вілла-Лобос. Концерт для гітари з оркестром, *Cadence*

Заключний розділ каденції *Poco moderato* насичується енергією пружних танцювальних бразильських ритмів — чергувань синкоп та пунктирів, знайомих за першою частиною концерту, даних тут як у послідовності, так і одночасності. Ще очевиднішою є близькість каденції тематизму до третьої частини, заснованої на ритмічних мотивах синкопи з шістнадцятої, восьмої та шістнадцятої. Їхня природа перегукується з африканським жанром батук і афрокубинською хабанерою (приклад 12). Завершальний розділ каденції, таким чином, підводить до фіналу, вибираючи його тему *post factum*, як наслідок створення каденції після завершення всіх частин концерту. Феномен «передбачення» каденцією мотивів теми фіналу легко пояснюється історією та хронологією її появи у творі.

Приклад 12.

Ейтор Вілла-Лобос. Концерт для гітари з оркестром, *Cadence*



У тій самій національно-побутовій жанровій ситуації танцювально-ігрових ритмів починається фінальна **третья частина** — з дуету кларнета та фагота під нестримний акомпанемент акордів в оркестрі. Енергія, репрезентована в останніх тактах каденції, у формі рондо стає основою її восьмитактового рефрену. Спочатку тема проходить у низьких духових, потім повторно з'являється у вигляді восьмитакту — у партії струнних та гітари (приклад 13).

Приклад 13.

Ейтор Вілла-Лобос. Концерт для гітари з оркестром, частина 3, тт. 33–36



Епізоди, порівняно з рефренами, широко розгорнуті, оскільки в них не дотримується квадратна періодичність танців шоро. У них розкриваються пісенно-мелодичні ресурси вокалізованих фраз, а прийоми секвенціювання розширюють їхні композиційні масштаби. Фонові фігурації у партії гітари, ліричні мотиви у підголосках прикрашають вокальну фразеологію шоро, вступають у діалог із чуттєвим мелодійним соло альту і далі розвиваються знаковими фігурами погойдування терцій «g–h–g|fis–a–fis» (ц. 1). Силуети мелодій пом'якшуються контурами терцієвих коливань, нагадуючи водночас автоцитату з першої частини, а також інші сентиментальні теми концерту. В епізодах зустрічаються ліричні соло віолончелі, контрабаса (ц. 3), перегуки альту та скрипки, підхоплені імітаціями низьких духових.

Сфера ігрових образів доповнюється новим рефреном (ц. 4) з презентацією теми солюючого фагота (ц. 4). Тут відкривається зона розмежування контрасту великих фаз форми: зміною тональності з e-moll на a-moll, а також пожвавленням темпу з *Allegro non troppo* на *Vivo*. У підсумку форма складається із сусідства двох великих рондоподібних розділів. У другому з них роль референу грає тема фагота, що звучить

тричі (ц. 4, 6, 10), чергуючись з солюючою протяжною лінією мелодії в партії гітари, в її низькому «віолончельному» регістрі двох епізодів (ц. 5, 7). Тим самим драматургія на функція фіналу концерту як надзвичайно енергійної, моторної та водночас лірично насиченої кульмінації всього циклу базується на контрастах карнавальних народно-побутових традицій бразильського шоро.

Висновки та перспективи дослідження. Концерт для гітари з оркестром став для Ейтора Вілла-Лобоса останнім твором для улюбленого інструмента, спеціально «дописаним» автором на замовлення Андреса Сеговії і, по суті, є відгомном всього архіву гітарної творчості. Композитор тут вже не прагнув відкривати нові горизонти. Навпаки, він скоріше закривав *gestalt*, усвідомлено фіналізував цілісний творчий пласт синтезом апробованих раніше моделей. Серед них — популярні та власні мелодії, що відзвучали як фрагменти інших творів автора, зіграні та записані раніше, втім тепер знову з'явилися в більш пізній авторській інтерпретації, як це часто траплялося з деякими гітарними творами Вілла-Лобоса. Як феномен автоцититування виявлено тему першої частини Концерту. Раніше вона використовувалася композитором у відомій фортепіанній п'єсі №5 «Alma Brasileira» з циклу «Шоро». Попередній аналіз цієї композиції дозволив розкрити діапазон подібностей та відмінностей різних контекстів її стильового перетворення, нових ремінісценцій, асоціацій та образних рядів. Завдяки потужному впливу бразильських жанрових традицій шоро в музиці автора виникає безліч алюзій, проглядаються подібності між текстами з частин гітарних циклів прелюдій, шоро, етюдів, концерту. Джерелом реалізації повторів і закріплень слугує ціла конгломерація специфічних гітарних прийомів та технік виконання, які стали в музиці Вілла-Лобоса в загальний ряд із сучасними техніками композиції. Сполучними ланками між ними є звукові елементи та способи їхньої організації, засновані на гітарній ідіоматиці: гра на відкритих струнах, використання ефекту флажолетів як звукозображувального прийому, ковзання пальців лівої руки ладами в однаковій позиції на закритих струнах з додаванням стабільної вібрації відкритих струн. Пролонгація знайденого композитором прийому ковзання гарантує варіабельність дисонантних акордів. Тривалість їхнього розгортання формує густе фоноколористичне поле в дусі сучасних модерністських пошуків нового мовного «словника музики». Використання національної атрибуції іспанських геміольних ладів як елементу іберійської культури зростається із модусами штучних симетричних ладоутворень. У сукупності технік, прийомів виконання, мелодичних, гармонічних, ритмічних елементів мови акумулюються жанрово-стильові проєкції музики Ейтора Вілла-Лобоса углиб національних звукових міфологем, які відкриваються через вікно сучасності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонова О. Г. Автоцититування як погляд композитора у минуле: інтенції пізнього періоду творчості. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2016. № 1 (30). С. 4–12.
2. Філатова Т. В. «Дванадцять етюдів» для гітари Ейтора Вілла-Лобоса: жанрово-стильові виміри. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2024. Вип. 140 : *Сучасна музично-теоретична наука: проблемні дискурси і перспективи*. С. 87–115.

3. Філатова Т. В. Гітарна музика Ейтора Вілла-Лобоса: жанрові традиції бразильського шоро. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2024. Вип. 141 : *Інтерпретаційні аспекти музичної творчості*. С. 96–116.
4. Amorim, H. Heitor Villa-Lobos: uma revisão bibliográfica e considerações sobre a produção violonística: Dissertação de Mestrado / Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 2007. 256 p.
5. Amorim L., Barbeitas F. O Concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos: processo intertextual na síntese de sua obra para o instrumento. *Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance*. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, 2018. № 3. P. 199–217.
6. Filatova T. Guitar preludes by Heitor Villa-Lobos: genre traditions of Brazilian music. *Studia UBB Musica*. Cluj-Napoca, 2024. LXIX, Special Issue 3. P. 127–148. URL: <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2024.spiss3.07> (accessed: 5.01.2025).
7. Fraga O. Heitor Villa-Lobos: a survey of his guitar music. *Electronic Musicological Review*. 1996. Vol. 1.1 September. 20 p. URL: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV1.1/vol1.1/villa.html (accessed: 21.10.2024).
8. Mariz, V. Heitor Villa-Lobos, o Homem e a Obra: 12 ed. Rio de Janeiro : Edição do Museu Villa-Lobos, 2004. 240 p.
9. Mello, R. C. *Concerto for Guitar and Small Orchestra by Heitor Villa-Lobos: Critical Commentary and Transcription for Two Guitars: DMA thesis*. The University of Arizona, 2019. 324 p. URL: <https://repository.arizona.edu/handle/10150/634370> (дата зверення 28.08.2024).
10. Melo, C. Villa-Lobos: do simbólico ao semiótico. *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018. pp. 204–216 [in Portuguese].
11. Patykula J. A Look at the 1956 Premiere of Villa-Lobos' Immortal 'Concerto for Guitar,' Performed by Andrés Segovia. *Classical guitar*. 2017. Summer. URL: <https://classicalguitarmagazine.com/a-look-at-the-1956-premiere-of-villa-lobos-immortal-concerto-for-guitar-performed-by-andres-segovia/> (дата зверення 13.01.2025).
12. Pereira, M. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: Musimed, 1984. 112 p.
13. Santos, T. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975. 63 p.
14. Taruskin, R. *Stravinsky and the Russian Traditions : A Biography of the Works Through Mavra (Volume 2)*. University of California Press, 1996. P. 1324–1440.
15. Zanon, F. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. In: *Música Erudita Brasileira: textos do Brasil nº 12*. Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, São Paulo, 2006. P. 79–85.
16. Zanon, F. Resenha: Humberto Amorim. Heitor Villa-Lobos e o Violão. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009. 183 p. *Revista brasileira de música*. Rio de Janeiro, 2011. v. 24 (jan./jun.), n. 1, pp. 205–211.

REFERENCES

1. Antonova, O. H. (2016) Avtotsytuvannia yak pohliad kompozytora u mynule: intentsii piznoho periodu tvorchosti [Auto-citation as a composer's look into the past: intentions of the late period of creativity]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Journal of Tchaikovsky national music academy of Ukraine]*. Kyiv. Issue 1 (30), pp. 4–12 [in Ukrainian].
2. Filatova, T. V. (2024). «Dvanadtsiat etiudiv» dlia hitary Eitora Villa-Lobosa: zhanrovo-stylovi vymiry ["Twelve Etudes" for Guitar by Heitor Villa-Lobos: Genre and Style Dimensions]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific*

herald of Tchaikovsky National music academy of Ukraine]. Kyiv: UNTAM. Issue 140: *Suchasna muzychno-teoretychna nauka: problemni dyskursy i perspektyvy* [Modern music-theoretical science: problematic discourses and perspectives], pp. 87–115 [in Ukrainian].

3. Filatova, T. V. (2024). Hitarna muzyka Eitora Villa-Lobosa: zhanrovi tradytsii brazylskoho shoro [Guitar music of Heitor Villa-Lobos: genre traditions of Brazilian choro]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific herald of Tchaikovsky National music academy of Ukraine]. Kyiv: UNTAM. Issue 141: *Interpretatsiini aspekty muzychnoi tvorchosti* [Interpretive aspects of musical creativity], pp. 96–116 [in Ukrainian].

4. Amorim, H. (2007). Heitor Villa-Lobos: uma revisão bibliográfica e considerações sobre a produção violonística: Dissertação de Mestrado / Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 256 p. [in Portuguese].

5. Amorim, L.; Barbeitas, F. (2018). O Concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos: processo intertextual na síntese de sua obra para o instrumento. In: *Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance*. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. N 3, pp.199–217 [in Portuguese].

6. Filatova, T. (2024). Guitar preludes by Heitor Villa-Lobos: genre traditions of Brazilian music. *Studia UBB Musica*. Cluj-Napoca. LXIX, Special Issue 3, pp. 127–148. Available at: <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2024.spiss3.07> (accessed 05.01.2025) [in English].

7. Fraga, O. (1996). Heitor Villa-Lobos: a survey of his guitar music. *Electronic Musicological Review*. 1996. Vol. 1.1 September. 20 p. Available at: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV1.1/vol1.1/villa.html (accessed: 21.10.2024) [in English].

8. Mariz, V. (2004). *Heitor Villa-Lobos, o Homem e a Obra*: 12 ed. Rio de Janeiro : Edição do Museu Villa-Lobos. 240 p. [in Portuguese].

9. Mello, R. C. (2019). *Concerto for Guitar and Small Orchestra by Heitor Villa-Lobos: Critical Commentary and Transcription for Two Guitars*: DMA thesis. The University of Arizona, 324 p. Available at: <https://repository.arizona.edu/handle/10150/634370> (accessed: 28.08.2024) [in English].

10. Melo, C. (2018). Villa-Lobos: do simbólico ao semiótico. In: *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, pp. 204–216 [in Portuguese].

11. Patykula, J. (2017). A Look at the 1956 Premiere of Villa-Lobos' Immortal 'Concerto for Guitar,' Performed by Andrés Segovia. In: *Classical guitar*. Summer issue. Available at: <https://classicalguitarmagazine.com/a-look-at-the-1956-premiere-of-villa-lobos-immortal-concerto-for-guitar-performed-by-andres-segovia/> (accessed: 13.01.2025) [in English].

12. Pereira, M. (1984). *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: Musimed. 112 p. [in Portuguese].

13. Santos, T. (1975). *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 63 p. [in Portuguese].

14. Taruskin R. (1996). *Stravinsky and the Russian Traditions : A Biography of the Works Through Mavra (Volume 2)*. University of California Press, pp. 1324–1440. [in English].

15. Zanon, F. (2006). O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. In: *Música Erudita Brasileira: textos do Brasil nº 12*. Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, São Paulo, pp. 79–85 [in Portuguese].

16. Zanon, F. (2011). Resenha: Humberto Amorim. Heitor Villa-Lobos e o Violão. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009. 183 p. In: *Revista brasileira de música*. Rio de Janeiro, v. 24 (jan./jun.), n. 1, pp. 205–211 (accessed: 27.08.2024) [in Portuguese].

TETIANA FILATOVA

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

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>
filatova.tanya@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327887

**CONCERTO FOR GUITAR AND ORCHESTRA BY HEITOR VILLA-LOBOS:
GENRE AND STYLE PROJECTIONS**

The relevance of the article is to consider Guitar Concerto by Heitor Villa-Lobos is considered from the standpoint of the interaction of authentic Brazilian genres with the specifics of the individual composer's style. The article takes into account historiographical information, as well as editorial and performing aspects of comparative analytics by contemporary researchers.

Main objective of the study is to identify genre sources of thematicism, linguistic features of Brazilian origin in the Guitar Concerto by Heitor Villa-Lobos in combination with individual and stylistic means of their modern embodiment. The **novelty** of the publication lies in the introduction of genre and style analytics of H. Villa-Lobos's Guitar Concerto into Ukrainian musicology, taking into account the specific direction of modernist searches for musical vocabulary, tangentially related to the renewal of the instrument's idiomatic resources and performance techniques, explanations of the structural logic of pitch phenomena, as well as the expansion of the range of manifestations of the phenomenon of autocitation. **The methodology** is based on an interdisciplinary approach and methods of historical-theoretical, systemic, structural and functional analysis used to study the rhythmic and intonational primary sources of authentic Brazilian genres, stylistic features of the composer's work, folk and academic guitar performance techniques, and the relationship between the morphology of modernist thinking and the idiom of new guitar playing techniques.

Results and conclusions. The Concerto reveals genre primary sources of thematicism, linguistic features of Brazilian origin in combination with individual and stylistic means of their modern embodiment. The phenomenon of autocitation is identified as one of the main creative methods of the author's declaration of accumulations and achievements in guitar music. Due to the leading influence of the Brazilian genre traditions of choro, the Concerto contains allusions related to the texts of the author's own guitar cycles of preludes, choros, and etudes. The novelty of the study also lies in the analytically proven connection between the themes of the concerto and the musical material of Choro's famous piano piece No. 5 «Alma Brasileira» from the cycle «Choros», created by the composer for different instruments and compositions. The use of the national attribution of Spanish hemiolaic modes as an element of Iberian culture is merged with the modes of octatonic symmetrical harmonies. In the aggregate of techniques, performance methods, melodic, harmonic, rhythmic elements of the language, genre and style projections of Heitor Villa-Lobos' music deep into national sound mythologies are accumulated.

Keywords: Brazilian music, guitar concerto by Heitor Villa-Lobos, «Alma Brasileira», autocitation, intertext, genre and style projections, choro, idiomatic features of performance technique.

УДК 78:72]:7.072.27Валері(44)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327888

АНТОНОВА М. С.

Антонова Марина Станіславівна — аспірантка кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-4740-4260>

antonova.maryna.s@gmail.com

© Антонова М. С., 2025

МИСТЕЦЬКІ ІНТЕНЦІЇ ПОЛЯ ВАЛЕРІ: НОВА ПАРАДИГМА ЄДНАННЯ МУЗИКИ ТА АРХІТЕКТУРИ

Розглянуто мистецькі інтенції поєднання музики та архітектури крізь призму поглядів одного з найвизначніших мислителів та літераторів ХХ століття — Поля Валері. Визначено місце та внесок видатного філософа у культурний простір минулого століття, з'ясовано основні сфери наукового та творчого зацікавлення митця. Окреслено масштабність доробку Поля Валері, різноспрямованість та актуальність його філософських пошуків. Досліджено унікальну парадигму єдності мистецтв крізь призму літературних праць П. Валері (зокрема, есе «Парадокс про архітектуру», вірш «Орфей», діалог «Евпалінос або архітектор» та лібрето мелодрами «Амфіон»). Окрему увагу приділено засадам взаємодії музики та архітектури у творах мислителя, що спираються на філософські пошуки Анрі Бергсона про сприйняття часу. Музика у П. Валері виступає як втілення живої тривалості часу, що органічно поєднується з нерухомістю, застиглістю архітектурних форм. Доведено, що поєднання означених царин, за Полем Валері, дозволяє створити нову просторово-часову мистецьку реальність. Виявлено та затверджено роль провідного персонажа досліджених творів мислителя — Орфея як символу об'єднання музики та архітектури. Визначено ядро мистецької цілісності Поля Валері, що полягає у відображенні процесу побудови храму. Показано, як цей процес відображає гармонійне поєднання звуків та архітектурних форм, завдяки залученню образу Орфея — музиканта-провідника між мистецькими царинами. Виявлено, що своє найбільш повне та цілісне втілення спрямування Валері знаходять у мелодрамі «Амфіон», створеній у співпраці з композитором Артюром Онеггером. Визначено необхідність музично-сценічного втілення пошуків Поля Валері задля практичної реалізації його мистецьких інтенцій.

Ключові слова: творчість Поля Валері, музичний театр Артюра Онеггера, мелодрама «Амфіон», архітектура, філософія, модернізм.

Вступ. Поль Валері — видатний французький поет, філософ, автор великої кількості есе, чия творчість охоплює межі кінця ХІХ — першої половини ХХ століття. Сфери його інтересів такі ж різноманітні та багатогранні, як і сама особистість митця: література, історіософія, політологія, дослідження мистецтва у всіх його проявах. Творча думка мислителя відкривала шлях до розуміння незліченної кількості явищ, предметів, подій, їх взаємозв'язок, причини створення та існування.

Окремо слід виділити галузь філософії — одну з найважливіших для митця. Філософські розвідки Поля Валері значною мірою зосереджені на наукових проблемах і внесках видатних мислителів. Автор постійно виявляв глибокий інтерес до точних наук, демонструючи рівень обізнаності, що виходив за межі аматорства. Його

міркування часто стосувалися фундаментальних категорій часу, простору і матерії, їх онтології та методів вимірювання.

Не менш вагому частину доробку Поля Валері становлять дослідження різних мистецьких категорій. Зокрема, однією з яскравих сторінок творчості митця є розгляд філософського поєднання музики та архітектури. Взаємозв'язок мистецтв — складне питання, що розроблялося у творчості багатьох філософів: Й. Гете, Ф. Шеллінга, Ф. Брентано, Г. Гегеля, Ф. Шлегеля та ін. Однак складна проблематика теми і на сьогоднішній день потребує поглибленого вивчення.

Сам Поль Валері не згадує жодного мислителя або джерело, з якого він почав свій шлях до філософського дослідження поєднання музики та архітектури, хоча його доробок включає поетичні та прозаїчні зразки, що яскраво втілюють у сюжетній складовій зв'язок саме зазначених мистецьких царин. Також показово, що інтенції П. Валері були органічно вплетені в контекст архітектуроцентристської парадигми ХХ століття. Вона склалася у період модернізму завдяки проєктам Ле Корбюзьє, Міс ван дер Рое, поширенню принципів школи Баухауз, і була спрямована на розуміння архітектури як надмистецтва.

Втім, незважаючи на безперечний вплив окресленої мистецької парадигми, П. Валері не висував архітектуру на домінуючу позицію. Мислитель створив власний унікальний вектор художніх пошуків і прагнув створити нову парадоксальну єдність музики та архітектури, підкреслюючи важливість рівноправності всередині мистецької цілності. Вплив таких творчих прагнень Поля Валері широко розповсюджувався на митців ХХ століття, серед яких А. Онеггер, А. Жид, О. Перре (Auguste Perret), Дж. Мерріл (James Merrill), Е. Бауерз (Edgar Bowers) та багато інших. Тож для розкриття специфіки новаторських спрямувань до поєднання музики та архітектури Полем Валері і причин їх неабиякого розповсюдження у культурному просторі ХХ століття видається *актуальним* на прикладі окремих творів дослідити шлях розвитку та становлення філософської думки автора.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Незважаючи на величезний доробок французького митця та прижиттєве визнання, його творчість досліджується обмеженим колом науковців. Такий стан речей зумовлений декількома факторами.

По-перше, це політична ситуація, що склалася у світі й у Франції зокрема, наприкінці життя митця. П. Валері не підтримував «режим Віші» 1940–1944 років, що негативно відзначилося на його кар'єрі. Через політичні переконання він був позбавлений багатьох посад. Навіть публічні виступи, які завжди мали успіх (адже на той час поет був уже широко відомою людиною) ставали все рідшими, а нові твори зазнавали жорсткої цензури. Митець хоч і мав змогу публікуватися, але не так активно й відкрито, як у довоєнні часи, що суттєво вплинуло на його положення в мистецькому світі.

По-друге, через досить негативну оцінку влади той, кого називали «найкращим поетом свого покоління» [Goodkin, 1988, p. 138] все частіше піддавався нищівній критиці «як неокласичний формаліст, “темний”, “далекий”, “важкий”» [Gifford, 1998, p. 2]. Цей стереотип так прижився, що лише через кілька десятиліть після смерті Поля Валері руйнівна тенденція була зупинена і розпочався об'єктивний та неупереджений аналіз його творів. Наразі серед найвагоміших французьких дослідників творчості митця — М. Жарреті (Michel Jarrety) [Jarrety, 2008], Ж. Дерріда (Jacques Derrida) [Derrida, 1972] М. Дегі (Michel Deguy) [Deguy, 2004] та інші.

Зазначені політичні та культурні обставини уповільнили процес вивчення творчості Поля Валері, що стало критичним моментом для дослідження його творів за межами Франції. Зокрема, в Україні на сьогоднішній день державною мовою ви-

дано лише одну збірку віршів поета у перекладі М. Москаленка [Валері, 2005], який також є автором змістовної статті про творчість митця [Москаленко, 2005]. Звісно, над перекладом його окремих віршів працювали й інші українські поети-перекладачі, такі як М. Лукаш [Валері, 1995], В. Коптілов [Валері, Орфей], О. Тарнавський [Тарнавський, 2006]. Проте навіть підсумовуючи всі зразки перекладів, ми отримаємо лише одну сторінку величезної «книги Творчості» Поля Валері.

Найбільшу частину сучасних світових досліджень творчості митця складають англомовні роботи науковців зі США, Великої Британії та країн Співдружності націй. В англомовних перекладах є майже всі загальновідомі твори, видано друком багато аналітичних статей та монографій авторства різних дослідників, в тому числі П. Гіффорда (Paul Gifford) і Б. Стімпсона (Brian Stimpson) [Gifford, Stimpson, 1998], У. Фоулі (Wallace Fowlie) [Fowlie, 1950] та Р. Гудкіна (Richard Goodkin) [Goodkin, 1988]. Отже, творча постать Поля Валері потребує ґрунтовного наукового дослідження та актуалізації в українських мистецьких колах, оскільки його літературний, поетичний та творчий доробок становить невичерпну скарбницю для філософів, поетів, літераторів, музикантів та науковців.

Мета статті — розкрити індивідуальне філософське бачення Полем Валері сутності поєднання музики та архітектури.

Методологічна спрямованість дослідження передбачає використання наступних **методів**: жанрово-генетичний (для вивчення широкої палітри творчості П. Валері та сфер його творчих зацікавлень), структурно-аналітичний (для аналізу специфічної структури літературних творів митця), компаративний (для дослідження відмінностей та подібностей у розвитку мистецьких інтенцій поєднання музики та архітектури П. Валері).

Наукова новизна полягає у зверненні до творчого доробку П. Валері, зокрема до розробки мистецьких інтенцій поєднання музики та архітектури, аналіз та дослідження яких вперше представлено у вітчизняному музикознавчому просторі.

Результати дослідження. Постать Поля Валері — надзвичайно вагома для французької та світової культури. Його досягнення в літературі, філософії та науці становлять невичерпну скарбницю для дослідників безлічі галузей. За влучним описом М. Дегі (Michel Deguy), мислитель був «нескінченно критичний, “скептичний”, він не залишав за собою привілейованої прихильності до кого б не було, навіть скоріше відсторонювався від всіх, щоб задавати питання, провокувати, іноді висміювати, зменшувати їх “зазіхання”. Він окремо і всюди — та всюди окремо» [Deguy, 2004, р. 244].

Поль Валері був вкрай різнобічною людиною, кожен день свого життя він примушував себе бути «розумним», тренуючись в цьому як справжній спортсмен. Він називав це «ранковими атлетичними вправами в думках і словах» [Valéry, 1957, р. 34]. Кожен день він малював, складав вірші, писав про науку, танці, архітектуру, політику, історію чи філософію. Поль Валері був митцем, який уособлює прозорість французького генія, в якому творчість або творча сила з'єднані з інтелектуальною уважністю, яка є частиною свідомості. Тож, почавши розглядати напрямки мистецької роботи філософа для полегшення сприйняття та дотримання хронології творчості, оберемо за відправну точку — поезію.

Юнацьке захоплення митця поезією (1889–1892 рр.) розпочалося після знайомства з роботами символістів — Шарля Бодлера, Поля Верлена, пізніше — Артюра Рембо і Стефана Малларме. Спілкування з останнім та входження до кола його знайомих залишить відбиток на всій подальшій творчості митця. До близьких друзів П. Валері входив також майбутній Нобелівський лауреат Андре Жид, спілкування з

яким стане вирішальним для кар'єри митця. Незважаючи на те, що вірші П. Валері завжди потроху публікувалися, А. Жид вважав, що цього недостатньо і геній митця має бути широко відомим. Він щиро не розумів, чому сам мислитель не прагне визнання. Вже після смерті П. Валері А. Жид напише: «Його діяльність, безкорислива до суспільних справ, здійснювалася в заповідній сфері, байдужій до подій, що розігруються без нашого відома нашими долями. — Події мене дратують — казав він. Події — це накуп речей. Мене цікавить море <...> по ньому пливуть, в нього пірнають. Проте після нього більше ніхто не пірнав» [Gide, 1946, p. 279].

На початку 1890-х років Поль Валері пише свій перший прозовий цикл «Вечір з паном Тестом» — невелику за обсягом філософську міфологічну казку. Саме вона принесла авторові сплеск відомості й одночасно стала передвісником його важкої творчої кризи. Майже двадцять років (приблизно з 1898 по 1917 рр.) видалися для митця роками мовчання. В ніч з 4 на 5 жовтня 1898 року, перебуваючи у Генуї, він пережив серйозну екзистенційну кризу. Ця подія виявилася результатом багатьох обставин, серед яких смерть близького митцю С. Малларме, власні творчі складнощі та світоглядні зміни. Поет вирішив відмовитися від написання віршів, частково відійти від літературної кар'єри і зосередитись виключно на пошуку нового інтелектуального методу. Митець прагнув віднайти засоби «чистого» функціонування думки, позбавленої зайвих почуттів, які впливають на її об'єктивність. П. Валері вважав, що для нього більше немає сенсу продовжувати лінію пошуків символістів і прагнув знайти для себе інший шлях для втілення своїх мистецьких поглядів.

У зв'язку з цим цікавою є оцінка, яку дав творчості митця відомий французький поет Ів Бонфуа (Yves Bonnefoy) : «Наділений волею і наполегливістю до найвищого словесної роботи, він анітрохи не потребував французької поезії — зовсім нераціоналістичної, <...> тривожної, такої, що вдивляється в темряву і по суті, в глибині своїй, має дуже мало спільного з межами його власних думок — цим кристально чітким берегом» [Bonnefoy, 1992, с. 98]. Пошук самого себе мав більше значення для Поля Валері, ніж творча кар'єра. Вибір мовчати був зваженим кроком митця, тож з 1898 року малочисельні публікації зовсім зникають.

Незважаючи на публічну тишу, П. Валері продовжує плідно працювати, створюючи нові літературні твори: есеї, прозу. Робота не припинялася ніколи, про що безперечним доказом слугують його щоденники (Cahiers). Кожен день він намагався втілити у тексті важливі ідеї, роздуми, відкриття, що охоплювали широкий спектр досліджень у всіх сферах людської діяльності. Без перебільшення, записи, що склали 257 зошитів, наразі становлять найбільший здобуток митця.

Повернення П. Валері на публічну арену відбулося не без впливу А. Жида, який наполегливо прагнув відкрити здобуток митця тогочасному суспільству. У 1917 році Поль Валері тріумфально входить до літературного світу з поемою «Юна Парка». Після цього він активно починає публікувати свої поетичні твори, збірки. Найважливішими у цей період стали драматичні твори — «Амфіон» та «Семіраміда», які згодом знайшли своє музично-сценічне втілення у співпраці з Артюром Онеггером та Ідою Рубінштейн. До них варто додати також лібрето «Кантати про Нарциса» та віршований фінал незавершеної драми «Мій Фауст».

Окрім поетичних, виходять друком чисельні прозові твори, найяскравішими з яких є есеї, пов'язані з різними сферами:

— політикою та історією («Нотатки про велич і занепад Європи», «Промова про історію», «Америка, проєкція європейського духу», «Думки про прогрес»);

— естетикою («Вступ до методу Леонардо да Вінчі», «Промова про естетику», «Питання поезії», «Поезія та абстрактна думка», «Необхідність поезії», «Філософія танцю», «Загальне визначення мистецтва», «Леонардо і філософи»);

— історією літератури («Війон і Верлен», «Духовні пісні», «Промова на честь Гете», «Стендаль», «Віктор Гюго, майстер форми», «Ситуація Бодлера», «Існування символізму», «Стефан Малларме», «Лист про Малларме», «Промова про Еміля Верхарна», «Вшанування Марселя Пруста»);

— мистецтвознавством («Фрески Паоло Веронезе», «Навколо Коро», «Тріумф Мане», «Берта Морізо», «Дега, танець, малюнок», «Проблема музеїв», «Естетична безконечність», «Мої театри» та ін.).

Особливе й самостійне місце у цьому переліку займає філософія — одна із найважливіших сфер для П. Валері. Сам митець зовсім не позиціонував себе як філософа, часто наголошував на власній некомпетентності в цій галузі: «Я перебуваю у філософії як варвар в Афінах: прекрасно знаючи, що він оточений найкоштовнішими предметами і всі речі, що знаходяться під його поглядом, гідні поваги, але втрачаючи там контроль, відчуваючи нудьгу, збентеження і невиразний трепет від забобонного жаху, від раптових спалахів-імпульсів розбити все або спалити всі ті таємничі чудеса» [Valéry, 1974, p. 792].

Проте Валері погоджується з тим, що навіть якщо проблеми філософів не ті, які він сам обрав би для себе, і труднощі, які їм здаються найбільш серйозними й грізними, більшу частину часу для нього невидимі, він був би абсолютно наївним, якби стверджував, що повністю несприйнятливий до філософії. На думку мислителя: «Філософія — непомітна. Вона ніколи не перебуває лише в працях філософів — ми відчуваємо її в кожному людському творі, навіть у тому, що не має відношення до філософії» [Valéry, 1960, p. 480].

Показово, що філософські есеї Поля Валері значною мірою стосувалися актуальних наукових проблем. Мислитель серйозно цікавився питаннями фізики, математики, геометрії, фактично був широко обізнаний з тогочасними науковими тенденціями та відкриттями. Час, простір та матерія часто потрапляють у центр роздумів митця, який захоплювався Р. Декартом, Б. Паскалем, А. Бергсоном. Вплив останнього на пошуки Поля Валері, особливо в останні роки творчості — беззаперечний. Однак під час розгляду всієї панорами творчості митця слід зазначити, що він не намагався наслідувати концепціям Анрі Бергсона і хоча варто відзначити їх інтелектуальну близькість, але лише за умови підкреслення індивідуалізованого та незалежного мислення обох. Загалом, різноманітна за тематичним спрямуванням та ідейним наповненням есеїстика Поля Валері постійно перебувала в центрі уваги зацікавлених читачів, здобувши особливе визнання після 1920-х років.

Ще однією сторінкою творчості митця був жанр «діалогів», який тонко відображав особливості мислення П. Валері, його пошуки розв'язання моральних, естетичних та філософських проблем. Серед яскравих прикладів — «Евпалінос та Архітектор», «Душа і танець», «Нав'язлива Ідея або Двоє біля моря» та «Діалог про Дерево».

Не випадковим є те, що перший діалог «Евпалінос та Архітектор» — сократичний. П. Валері цікавився Античністю — на це вказують такі його твори, як поеми «Орфей» і «Нарцис говорить», віршовані драматичні твори, вищезазначені прозові діалоги, десятки есеїв і, власне, щоденники. Проте сам митець підкреслював, що його знання у цій сфері досить поверхневі, особливо він намагався заперечити вплив Платона на його власну творчість. Валері вважав, що «відтворення певної Греції з мінімумом даних і однорідних умовностей є не менш правомірним, ніж її відтворення за

допомогою маси документів, які тим суперечливіші, чим їх більше» [Valéry, 1974, р. 1391]. Втім, при читанні щоденників митця стає очевидним, що він добре знав історію античної Еллади і тексти Платона, вплив яких, хоча й опосередковано, є помітним в багатьох творах. Симптоматично, що саме захоплення Античністю, зокрема міфічним героєм — Орфеєм, стане поштовхом для створення Полем Валері складного філософсько-мистецького ядра для нової парадигми єднання музики та архітектури.

Першим знаковим твором, де мислитель виклав намір поєднання мистецьких сфер, виявилося есе «Парадокс про архітектуру», опубліковане 1890 року в журналі «Ермітаж» (L'Ermitage) і присвячене Клоду Моро (Claude Moreau) та Бернарду Дурвалу (Bernard Durval). Перелічуючи недоліки тогочасної архітектури, з її «бездушними лініями» та «позбавленими новизни поєднаннями», автор передрікає появу творця, який за допомогою музики створить нові архітектурні шедеври: «По-перше, він залучить точну гармонію і нескінченну магію там, де закінчуються ритми, в резонуючих та глибоких хвилях, які поширювали великі симфоністи, Бетховен або Вагнер. За тонкою аналогією об'єднає нереальне і швидкоплинне вчення звуків з твердим мистецтвом, за допомогою якого уявні форми застигнуть на сонці в порфірі. Герой, у якому поєднуються октави та перспектива, мислить поза світом...» [Valéry, 1931, р. 198].

Митець, який відродить «живе дихання» архітектури за допомогою музики, залишається безіменним протягом твору, проте останні слова П. Валері визначальні: «Він співає! Сидячи на краю чудового неба, Орфей! Його робота стане нагородою, а його божественна ліра зачаровує камінь, храм, споруджений цим музикантом, об'єднає впевненість давніх ритмів з величною душею гімну!». І як не «парадоксально», саме завдяки участі цього героя як персоніфікованого втілення митця, П. Валері бачить можливість поєднання музики та архітектури. Творець такого типу має бути багатограним, глибоким, безперечним майстром у самотійних царинах мистецтва. З'явившись вперше на сторінках «Парадоксу», Орфей стане не просто з'єднувальною ланкою, а певним уособленням єдності мистецтв у творах автора. Вибір для побудови Орфеєм храму також не випадковий. Складно уявити кращий простір, ніж місце, де музика жила і розвивалася тривалий час свого існування. Храм і музика нерозривно пов'язані як історично, так і духовно, а їх тісне сплетіння зумовлює органічне поєднання будівлі з її внутрішнім світом, втіленим у звуках.

Саме такі орієнтири, закладені в есе, стануть визначальними для подальшої творчості Поля Валері у площині цієї проблематики. Незмінні й абсолютно виняткові — митець та його храм музики, образи, які ще яскравіше втілились у поезії автора.

У 1891 році з'являється вірш «Орфей» [Валері, Орфей]¹, що прямо наслідок теми «Парадоксу про архітектуру» та ніби перетворює прозаїчний виклад есе на його пое-

¹ <...> Коли співає бог, то змінюється світ,
І сонце злякане вже бачить рух каміння,
І скарги болісні — буття трагічний звіт —
Летять під мури храму золоті й незмінні.
Орфей складе спів під небом, на краю
Землі, і скеля йде, легку вагу свою
Відчувши. Й у блакить злітає кожен камінь!
Вже вечір в золоті купає світлий храм,
А він збирає сили, щоб явити нам
Той гімн, що зрине з ліри під його руками! [Валері, Орфей].

тичний варіант. До того ж, хронологічні межі створення обох творів дуже близькі. Окремим фактом є збіг року створення поезії з появою першого задуму віршованої мелодрами «Амфіон». В подальшому їх об'єднає ще один рік — 1932-й, коли вірш отримує перевидання, а мелодрама — музичне та сценічне втілення. Подібне відношення автора до творів стверджує думку про те, що П. Валері роками неухильно дотримується чітко визначених ідей у різних літературних формах викладу своїх філософських міркувань.

Однією з таких прозових форм у 1921 році став «сократичний» діалог «Евпалінос або архітектор», написаний у стилі літературного пастишу та опублікований в Парижі як передмова до збірки під назвою «Архітектура». Головними героями в ньому виступили Сократ та Федр у царстві мертвих, які під час діалогу розмірковують про красу, взаємодію та симбіоз речей, основними з яких є музика та архітектура. Цей жанр дозволив автору створити новий простір для його героя, який має поєднати різні мистецтва в цілісність. Якщо раніше Орфей Поля Валері існував у досить абстрактній площині, то тут він потрапляє у характерний для нього античний міф. Подібне рішення мислителя стане вирішальним для подальшого розвитку мистецьких інтенцій, спрямованих на поєднання музики та архітектури, а вільний для фантазії простір міфу виявиться найбільш органічним і для обраного персонажа, і для досягнення ним зазначеної мети єднання.

Образ Орфея в цьому творі втілює персонаж спогадів Федра — Евпалінос, який колись захоплено розповідав Федру про створені ним будівлі та особливо про свій храм, зведений на честь Гермеса. Евпалінос — митець-провідник; так само як Орфей, він відчуває архітектуру абсолютно унікальним, притаманним лише йому сприйняттям: «Для мене він (храм — М. А.) живий! Він повертає мені те, що я вклав в нього... <...> Уяви ж собі, що, варто мені лише віддатися уяві, я готовий уподібнити його шлюбному гімну зі звуками флейт, що виходить, мені здається, з самих моїх глибин» [Valéry, 1931, p. 105].

Через образ Евпаліноса П. Валері мав змогу надати вже викладеним раніше думкам нову форму. Завдяки еллінському архітекторові він не лише метафорично окреслює зв'язок архітектури та музики шляхом залучення фігури творця, а чітко виражає зрозумілу і досить однозначну позицію взаємозв'язку як мистецтв, так і митця: «Чи не помічав ти, проходячи містом <...>, що є в ньому мовчазні будівлі, є будівлі, що говорять, а деякі, найрідкісніші, співають? Причому ця натхненність або ж німота не викликані ні призначенням будівель, ні навіть їх виглядом. Це залежить від дару будівельника і від розташування його Муз» [Valéry, 1931, p. 106].

Цікавим є і той факт, що П. Валері окреслює в «Евпаліносі» певну систему класифікації мистецтв, де вустами Сократа він ставить на перше місце музику і архітектуру. Парадокс їхньої єдності передбачає створення певних умов: ці мистецтва переносять нас у світ, де структура і тривалість втілюються не в зображенні істот і предметів, а «у формах і законах».

Доречним тут буде згадати філософську концепцію, що має відношення до поєднання музики та архітектури у творах П. Валері. Це філософська концепція А. Бергсона щодо сприйняття дійсності через переосмислення категорії часу як незавершеного, безперервного процесу, який знаходиться у постійному русі та видозміненні. На думку науковця, саме музика — абсолютне, живе втілення його концепції часу: «мелодія, яку ми слухаємо з закритими очима, не думаючи ні про що інше, майже збігається з часом, що представляє саму плинність нашого внутрішнього життя <...> Щоб знайти абсолютний час, потрібно попередньо згладити відмінність між

звуками <...> і утримати з мелодії тільки продовження минулого в наступному, їх безперервний перехід, множинність без розбіжностей і послідовність без розділу. Так безпосередньо сприймається нами тривалість¹, не знаючи якої, ми не мали б жодного уявлення про час» [Bergson, 1968, p. 42].

Процес створення архітектурного шедевра завдяки вищій силі музики фактично стає головним, обов'язковим елементом творів П. Валері та формоутворюючим принципом нової мистецької парадигми. Задум поєднання в неподільному, безперервному русі самодостатніх мистецьких царин є своєрідною спробою погодження математично вивіреної структури загальноприйнятої концепції часу, що уособлюється в архітектурі, з живою енергією та плинністю музики за трактуванням А. Бергсона. Для того, щоб це поєднання було не лише теоретичним, а мало можливість реально-го втілення, потрібно було знайти «процес», який стане його живим уособленням. Отож, повинен був з'явитися новий твір, в межах якого можна було б все це втілити.

У мелодрамі «Амфійон» — фінальний точці розвитку мистецьких інтенцій об'єднання музики та архітектури, індивідуальне філософське бачення П. Валері перетворилося на спробу створення нового світового порядку в площині музично-театрального твору.

«Амфійон» об'єднав досвід усіх окреслених нами творів митця. Це виявилось і у союзі літературних форм (проза, поезія), і у сюжетній компоненті (головний герой, центральний епізод побудови, ритуал об'єднання мистецьких сфер за допомогою геніального митця). Лібрето до мелодрами «Амфійон» виявилось найширшим за об'ємом і найглибшим за наповненням, порівняно з попередніми творами. Втім, найголовніше те, що воно дозволяло автору вийти за межі літератури, об'єднавши музику та архітектуру не лише на рівні філософських роздумів, а й наочно, за допомогою музичного вирішення та сценічного втілення.

«Амфійон» — одна із найяскравіших сторінок творчості Поля Валері. Обмірковувати проєкт твору він почав ще у двадцять років (1891 р.). Тоді він запропонував молодому Клоду Дебюссі написати музику, але до спільної роботи це не призвело. До фінального втілення задуму мало пройти майже сорок років, коли у 1929 році митець об'єднується з балетною трупю Іди Рубінштейн та композитором Артюром Онеггером задля реалізації своїх творчих ідей.

Показово, що незважаючи на всі роки творчої праці, які відділяють появу задуму «Амфійона» від його втілення, П. Валері не змінив основний сценарій свого твору. Про це, зокрема, свідчать спогади А. Онеггера, який відзначить у своїй книзі «Я — композитор»: «При створенні музики “Амфійона” мені слід було втілити в ній той самий сценарій, який свого часу Валері надав у розпорядження Клода Дебюссі» [Honegger, 1966, p. 69]. Проте сам автор лібрето підкреслював безліч деталей, що підлягали переробці від незначних реплік до описових формулювань подій, що мали розгортатися на сцені [Valéry, 1974, c. 486]. Притаманне митцю прагнення до якомога чіткішого закріплення роздумів у тексті та можливість їх осмислення оточуючими знайшли тут своє найкраще втілення.

Фінальна версія сюжету мелодрами полягає у наступному: вночі Аполлон обирає серед людей Амфійона, дає йому в руки винахід Гермеса — ліру і за допомогою

¹ Тривалість (фр. *la durée*) за А. Бергсоном — стан, в якому людина перестає відчувати плин часу як вічного переходу між минулим та майбутнім, а знаходиться у здавалося б невлотному теперішньому. Щойно людина входить у цей стан «безчасся», стає неважливим ні момент його початку, ні коли або яким буде кінець. Важливим залишається тільки сам процес перебування у ньому.

Муз-помічник посвячує його у творці. Однак у всього є ціна і Аполон висуває головну умову для творчості Амфіона: «Музи, любіть його і бережіть, але пам'ятайте, що для нього щастя більше немає... Він живе лише для мене, я обрав його» [Valéry, 1931, р. 28]. З появою перших променів сонця Амфійон прокидається і за допомогою ліри спочатку видобуває невмілі акорди, а потім поступово з них створює божественну музику. Він згадує появу Аполлона і починає творити в його честь. Гра Амфіона переміщує каміння, яке встановлюється для створення міста Фіви та його головної споруди — храму, присвяченого Аполлону.

На завершення з'являються урочисті Музи, які затверджують величне досягнення митця. Наприкінці Амфійон хоче відсвяткувати свій тріумф, але Музи вже відвертаються від нього в пошуках нового майстра. З'являється силует прихованої жінки (Любові або Смерті), викидає ліру в джерело і віддаляється, запрошуючи Амфіона йти за собою, адже як тільки робота завершена, творець більше не має цікавитися людьми, він повинен зникнути [Valéry, 1931, р. 29].

Так, навіть після стислого викладу сюжету, постають одна за одною вагомі філософсько-мистецькі проблеми, які Поль Валері прагне вирішити у своєму творі:

- осягнення цілісного симбіозу музики та архітектури;
- місце і роль головного героя-митця у створенні цієї цілісності.

Як було зазначено, в основі лібрето — міф про Амфіона. Саме цей персонаж виступає уособленням Орфея, що очевидно за яскравою, вже відомою за попередніми творами подією: митець створює храм за допомогою гри на музичному інструменті.

Співставивши сюжет міфу з лібрето, необхідно підкреслити, що П. Валері відступає від основної лінії загальновідомого міфу і створює власний специфічний сценарій розвитку подій. По-перше, у мелодрамі відсутній брат Амфіона — Зет, за багатьма параметрами його антипод. По-друге, у відповідності з міфологічною традицією, Амфійон та Зет збудували стіни міста Фіви, до того ж Амфійон пересував та встановлював каміння за допомогою гри на лірі, яку він отримав безпосередньо від Гермеса.

Окрім цього, за трактуванням П. Валері, Амфійон своєю чудовою грою на лірі, подарованій Аполлоном, будує не лише стіни, а ціле місто з головною спорудою в центрі — храмом. Акцентуючи на цьому увагу, справедливо буде вкотре зазначити, що Амфійон не просто зв'язуюча ланка між мистецтвами, він — ядро усієї нової парадигми, сформульованої Полем Валері. Мистецький всесвіт, який створює П. Валері, органічно вибудовується навколо орфічної фігури і його існування без неї абсолютно неможливе. Таким чином, автор тексту не просто змінює частини міфу, втілюючи індивідуальну концепцію сюжету та драматургічної лінії, а створює власну альтернативну реальність, де немає протиріч та антиподів, де все сконцентровано на гармонії та єднанні митця з його творінням.

Артюру Онеггеру виявилися дуже близькими окреслені пошуки Поля Валері. Його композиторські спрямування були направлені на віднайдення дієвих способів емоційного впливу на слухачів шляхом поєднання музики, яка має бути «відвертою, безпосередньою і вражаючою» [Halbreich, 1999, с. 508], з іншими видами мистецтва в межах театральних творів. Нова парадигма єдності представлена Валері чи не найкраще відповідала цим спрямуванням композитора, тож він прагнув органічно втілити інтенції мислителя на музичному рівні, задля вирішення окреслених, вже спільних для музиканта та літератора, філософсько-мистецьких проблем.

Рафінованим прикладом композиторської реалізації нової парадигми Валері стала кульмінація мелодрами — класичний малий бароковий цикл № 9 «Прелюдія» (ц. 44) та № 10 «Фуга» (ц. 48), де відбувається визначений мислителем процес побу-

дови храму. В прелюдії Амфіон повністю знаходить себе як митця. Він опановує ліру, граючи різні звукоряди, що на музичному рівні підкріплюється яскравою оркестровою з переважанням мідної групи та використанням складних септакордових та нонакордових гармоній. Особлива свобода гармонізації відчувається завдяки таким параметрам музичної мови, як «принципова дисонантність» [Корчова, 2020, с. 313] та «непрозорість тональної організації, що часом межує з атональністю» [там само], які гранично розсувають межі композиторських експериментів.

Примітно, що зі скрипкових фігурацій (ц. 45), які потовщують фактуру та доповнюють гамоподібні «пошуки» героя, буде проведена арка до фігурацій на завершення фуги, що нагадують храмовий передзвін (ц. 54, т. 11). Завдяки цьому малий бароковий цикл набуває додаткової єдності музичного матеріалу.

Зі звукорядів народжується піднесена розгорнута мелодія (ц. 47), яка проводиться одним із найулюбленіших інструментів А. Онеґгера — саксофоном, за підтримки перших скрипок. На кульмінації вона різко переривається, відкриваючи простір для підготовки музичного матеріалу до генеральної кульмінації у наступному номері.

№ 10 «Фуга» яскраво проявляє особливості мислення композитора на рівні оркестровки. Проведення стрибкоподібної, чітко-акцентованої суворої теми триголосної фуги нагадує процес побудови: від фундаменту до куполу. Зокрема, перше втілення належить контрфаготам, віолончелям, контрабасам та тубі, друге — фаготам і альтам, третє — першим та другим скрипкам. До того ж увесь процес відбувається після ремарки, що описує процес побудови Амфіоном стін міста Фіви (ц. 48).

Композитор витримує регламент експозиції класичної фуги, з притаманними їй квінтовими співвідношеннями у проведенні теми. Також необхідно підкреслити введення утриманого протискладнення, адже воно виконує об'єднуючу роль для побудови музичної конструкції.

З початком вільної частини Онеґгер одразу вводить безособистісний хор, який на фоні інтермедії фуги проводить канон у чисту кварту, ще більше ускладнюючи вкрай поліфонізовану фактуру. Відразу після виключення хору лунає невелика зв'язка на матеріалі протискладнення, яка приводить до нового проведення теми (ц. 50, т. 8). Водночас текстова ремарка підкреслює факт завершення побудови храму.

Оркестр завершує фугу складним сплетінням поліфонічних поєднань різних частин теми і на кульмінації введенням інтонацій храмового передзвону у флейт та перших скрипок. Стрімкий музичний розвиток перетікає в наступний № 11 «Гімн Сонцю» (ц. 55), де затверджується диво побудови митцем божественного храму «силою» музики. Мелодія хорової партії супроводжується постійними ремінісценціями теми фуги в оркестровому викладі, підтверджуючи здійснення побудови на музичному та вербальному рівнях. Таке введення хору у підсумок дійства мало на меті надати аудиторії можливість ототожнити себе з виконавцями, які стали голосами слухачів, адже залучення до нової мистецької реальності, що її так детально вибудовували Поль Валері та Артур Онеґгер, було спільним для усіх, хто перебував у театральному просторі.

Висновки. У таких творах, як есе «Парадокс про архітектуру», вірш «Орфей», діалог «Евпалінос або архітектор» та мелодрама «Амфіон», Поль Валері послідовно втілює своє бачення єдності мистецтв, де архітектура та музика взаємодіють, створюючи гармонійний союз.

Самобутнє переосмислення єдності мистецьких сфер Полем Валері стало основою для розробки ним нової філософської парадигми, що об'єднала різні художні царини в унікальну просторово-часову реальність. Ядром цієї реальності стає персо-

ніфікований образ Орфея, який уособлює не лише зв'язок між музикою та архітектурою, а їх нерозривну єдність в рамках нового мистецького всесвіту. Фактично, Орфей виступає провідником, який гармонійно поєднує тривалість музики з нерухомістю архітектурних форм, втілюючи філософські роздуми П. Валері про мистецтво як простір творчої взаємодії.

Процес побудови храму, що є повторюваним мотивом у творчості Валері, не випадково виступає метафорою гармонії мистецтв. Храм як місце, де музика історично жила та розвивалася, стає ідеальним простором для втілення мистецьких інтенцій Поля Валері. Саме вказаний процес будувannya, що розгортається навколо фігури Митця, відкриває можливість створення нової, спільної часопросторової реальності для музики та архітектури. Лише поки тривають ці хвилини загального єднання — діють закони іншого порядку, де немає нічого зайвого, окрім процесу створення прекрасного.

Показово, що найорганічніше своє втілення нова парадигма єдності музики та архітектури Поля Валері знайшла у музично-театральному просторі, а саме у мелодрамі «Амфіон». Завдяки близькості мистецьких пошуків Артюру Онеггеру вдалося створити непересічний музичний твір, який не лише сюжетно відповідав лібрето П. Валері, але й реалізував глибинні філософські інтенції мислителя.

Симптоматично, що окреслені пошуки П. Валері, зберігшись та пройшовши крізь ХХ століття, знайдуть яскраве втілення і в період постмодерну. Ж. Дерріда та П. Ейзенман у творі «Chora L Works» створили винятковий «постсценічний» простір у вигляді саду з води та каміння, подібного за формою до ліри — символу Орфея. Так їм вдалося поєднати тверде та рідке [Русін, 2020, с. 92], статику архітектури та динаміку води як уособлення музики, продовжуючи мистецькі пошуки П. Валері та підтверджуючи їхню значущість для сучасного культурного простору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Валері П. Орфей / пер. з фр. В. В. Коптілов. URL : <https://www.ukrplib.com.ua/world/printit.php?tid=2443> (дата звернення: 06.07.2024).
2. Валері П. Поезії. / пер. з фр. М. Москаленко. Київ : Юніверс, 2005. 248 с.
3. Валері П. Морський цвинтар / пер. з фр. М. Лукаш. Тисячоліття : Поетичний переклад України-Русі. Київ, 1995. С. 658–662.
4. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ : Музична Україна, 2020. 490 с.
5. Москаленко М. Поезія Поля Валері. *Всесвіт*. Київ : Всесвіт, 2005. №3–4. URL : <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/62/41/> (дата звернення: 12.04.2024).
6. Русін Р. Постмодерн як архітектурна практика. *Українські культурологічні студії* : зб. ст. / Київський нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2020. № 1 (6). С. 89–94.
7. Тарнавський О. Поетичні переклади. Київ: Пульсари, 2006. 184 с.
8. Bergson H. *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*. Paris : Presses universitaires de France, 1968. 216 p.
9. Bonnefoy Y. *L'Improbable et autres essais*. Paris : Gallimard, 1992. 368 p.
10. Bourjea S., Caizergues P. Entretien avec Yves Bonnefoy. *Bulletin Des Études Valéryennes*. Paris : L'Harmattan, 2006. No. 100. P. 277–298.
11. Deguy M. Paul Valéry Et La Culture. *Bulletin Des Études Valéryennes*. Paris : L'Harmattan, 2004. No. 96/97. P. 241–260.
12. Derrida J. *Marges – de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972. 432 p.

13. Douglas K. Speech After Long Silence. Paul Valéry's Abandonment of Literature, and His Return. *The French Review*. Illinois, 1947. Vol. 20, No. 3. P. 203–209.
14. Fowlie W. Paul Valéry. *Poetry*. Chicago : Poetry Foundation, 1950. Vol. 76, No. 5. P. 279–287.
15. Gide A. Paul Valéry. *The Kenyon Review*. Gambier : Kenyon College, 1946. Vol. 8, No. 2. P. 277–290.
16. Gifford P., Stimpson B. Reading Paul Valéry: universe in mind. Cambridge : Cambridge University Press, 1998. 306 p.
17. Goodkin R. Zeno's Paradox: Mallarmé, Valéry, and the Symbolist Movement. *Yale French Studies*. Yale : Yale University Press, 1988. No. 74. P. 133–156.
18. Halbreich H. Arthur Honegger. Portland : Amadeus Press, 1999. 676 p.
19. Honegger A. Amphion. Paris : Rouart, Lerolle & Cie, 1931. 57 p.
20. Honegger A. I am a composer. London : Faber, 1966. 154 p.
21. Valéry P. Amphion. Paris : Rouart Lerolle & C, 1931. 32 p.
22. Valéry P. Cahiers. Paris : Gallimard, 1974. 1757 p.
23. Valéry P. L'ame et la danse; Eupalinos, ou L'architecte; Paradoxe sur L'architecte. Paris : Sagittaire, 1931. 198 p.
24. Valéry P. Œuvres I. Paris : Gallimard, 1957. 1857 p.
25. Valéry P. Œuvres II. Paris : Gallimard 1960. 1726 p.

REFERENCES

1. Valéry, P. Orfei [Orpheus]. Trans. by V. Koptilov. Available at: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=2443> (accessed: 06.07.2024) [in Ukrainian].
2. Valéry, P. (2005). Poezii [Poems]. Kyiv: Yunivers, 248 p. [in Ukrainian].
3. Valéry, P. (1995). Morskyi tsvyntar [The Graveyard by the Sea]. Trans. by M. Lukash. In: *Tysiacholittia: Poetychnyi pereklad Ukrainy-Rusi [Millennium: Poetic Translation of Ukraine-Rus]*. Kyiv, pp. 658–662 [in Ukrainian].
4. Korchova, O. (2020), Muzychnyi modernizm yak terra cognita [Musical Modernism as terra cognita]. Kyiv : Muzychna Ukraina, 490 p. [in Ukrainian].
5. Moskalenko, M. (2005). Poeziia Polia Valeri [Poetry of Paul Valéry] In: *Vsesvit*. Kyiv: Vsesvit, No. 3–4. Available at: <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/62/41/> (accessed: 12.04.2024) [in Ukrainian].
6. Rusyn, R. (2020). Postmodern yak arkhitekturna praktyka [Postmodern as an Architectural Practice]. In: *Ukrainski kulturolohichni studii [Ukrainian Cultural Studies]*. Taras Shevchenko National University of Kyiv. Kyiv, No. 1 (6), pp. 89–94 [in Ukrainian].
7. Tarnavskiy, O. (2006). Poetychni pereklady [Poetic Translations]. Kyiv: Pulsary, 184 p. [in Ukrainian].
8. Bergson, H. (1968). Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein. Paris: Presses universitaires de France, 216 p. [in French].
9. Bonnefoy, Y. (1992). L'Improbable et autres essais. Paris: Gallimard, 368 p. [in French].
10. Bourjea, S. Caizergues, P. (2006). Entretien avec Yves Bonnefoy. In: *Bulletin Des Études Valéryennes*. Paris: L'Harmattan, No. 100, pp. 277–298 [in French].
11. Deguy, M. (2004). Paul Valéry Et La Culture. In : *Bulletin Des Études Valéryennes*. Paris: L'Harmattan, No. 96/97, pp. 241–260 [in French].
12. Derrida, J. (1972). Marges – de la philosophie. Paris: Minuit, 432 p. [in French].
13. Douglas, K. (1947). Speech After Long Silence. Paul Valéry's Abandonment of Literature, and His Return. In: *The French Review*. Illinois, Vol. 20, No. 3, pp. 203–209 [in English].

14. Fowlie, W. (1950). Paul Valéry. In: *Poetry*. Chicago: Poetry Foundation, Vol. 76, No. 5. pp. 279–287 [in English].
15. Gide, A. (1946). Paul Valéry. In: *The Kenyon Review*. Gambier: Kenyon College, Vol. 8, No. 2, pp. 277–290 [in English].
16. Gifford, P. Stimpson, B. (1998). Reading Paul Valéry: Universe in Mind. Cambridge: Cambridge University Press, 306 p. [in English].
17. Goodkin, R. (1988). Zeno's Paradox: Mallarmé, Valéry, and the Symbolist Movement. In: *Yale French Studies*. No. 74, pp. 133–156 [in English].
18. Halbreich, H. (1999). Arthur Honegger. Portland: Amadeus Press, 676 p. [in English].
19. Honegger, A. (1931). Amphion. Paris: Rouart, Lerolle & Cie, 57 p. [in French].
20. Honegger, A. (1966). I Am a Composer. London: Faber, 154 p. [in English].
21. Valéry, P. (1931). Amphion. Paris: Rouart Lerolle & C, 32 p. [in French].
22. Valéry, P. (1974). Cahiers. Paris: Gallimard, 1757 p. [in French].
23. Valéry, P. (1931). L'âme et la danse; Eupalinos, ou L'architecte; Paradoxe sur L'architecte. Paris: Sagittaire, 198 p. [in French].
24. Valéry, P. (1957). Œuvres I. Paris: Gallimard, 1857 p. [in French].
25. Valéry, P. (1960). Œuvres II. Paris: Gallimard, 1726 p. [in French].

MARYNA ANTONOVA

Antonova, Maryna — postgraduate student at the Department of History of World Music at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-4740-4260>

antonova.maryna.s@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327888

ARTISTIC INTENTIONS OF PAUL VALÉRY: NEW PARADIGM OF UNITING MUSIC AND ARCHITECTURE

The relevance of the study. Paul Valéry is a prominent French poet, philosopher, and author of a large number of essays whose work spans the period from the late 19th to the first half of the 20th century. One of the most striking pages of the artist's work is the creation of a new philosophical paradigm for combining music and architecture. It is noteworthy that the influence of P. Valéry's works on the above-mentioned topics was widespread among twentieth-century artists, in particular: A. Honegger, A. Gide, A. Perret, J. Merrill, E. Bowers and many others.

Therefore, in order to understand the specifics of Paul Valéry's innovative paradigm of combining music and architecture and the reasons for its extraordinary rapid spread in the cultural space of the twentieth century, it seems necessary to study the development and formation of the author's philosophical thought on the example of individual works.

The main objective of the study is to reveal Paul Valéry's individual philosophical vision concerning the essence of the combination of music and architecture.

The research methodology: genre-genetic (to study the wide palette of P. Valéry's works and areas of his creative interest), structural-analytical (for a deep analysis of the specific structure of P. Valéry's literary works), comparative (to study the differences and similarities in the embodiment of the idea of combining music and architecture by P. Valéry).

Results and conclusions. In such works as the essay «The Paradox of Architecture», the poem «Orpheus», the dialogue «Eupalinos or the Architect» and the melodrama «Amphion», Paul Valéry consistently embodies his vision of art, where architecture and music not only coexist but also interact, creating a harmonious union.

Paul Valéry's original rethinking of the unity of artistic spheres became the basis for the development of a new philosophical paradigm that united different artistic fields into a unique spatial and temporal reality. The core of this reality is the personified image of Orpheus, who embodies not only the connection between music and architecture, but their inseparable unity within the new artistic universe. In fact, Orpheus acts as a guide that harmoniously combines the duration of music with the immobility of architectural forms, embodying P. Valéry's philosophical reflections on art as a space of creative interaction.

The process of building a temple, which is a repeated motif in Valéry's work, serves as a metaphor for the harmony of the arts. The temple, as a place where music has historically lived and developed, becomes an ideal space for the realization of Paul Valéry's idea of combining the arts. This process of construction, which unfolds around the figure of the Artist, opens up the possibility of creating a new, common time-space reality for music and architecture. Only while these moments of universal unity last, the laws of a different order apply, where there is nothing superfluous except the act of creating beauty.

Keywords: the works of Paul Valéry, musical theater of Arthur Honegger, melodrama Amphion, architecture, philosophy, modernism.

УДК 780.8:780.663.1-047.44(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327890

ЧОРНИЙ О. С.

Чорний Олександр Станіславович — аспірант кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-0300-1146>

alexchornymusic@gmail.com

© Чорний О.С., 2025

ЕЛЕКТРОАКУСТИЧНА МУЗИКА ГЕОРГА ФРІДРІХА ГААСА: ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ЧАСОПРОСТОРУ

Розглянуто електроакустичну творчість сучасного австрійського композитора Георга Фрідріха Гааса, виявлено специфіку роботи композитора з обробленим акустичним і синтетичним звуком. Окреслена роль електронних та оптичних елементів у творчості композитора, їх метафоричність та інтеграція в авторську естетичну парадигму. *Методологія дослідження* спирається на методи компаративного, структурно-функціонального, інтент-аналізу для визначення композиторських підходів та технік, включно з мікротональним підходом до часопросторової організації матеріалу. Розглянуто технологічні аспекти звучання партії електроніки та детальні композиторські прийоми у творі «Гра тіней» для фортепіано і лайв-електроніки — взаємодія електроніки й акустичної партії та часопросторові ефекти синхронізації живого музиканта з «власною тінню». Проаналізовано ряд фундаментальних тонів у творі «...und...» для великого ансамблю й електроніки та їх формотворчий аспект. Надано історичну перспективу формування естетичної парадигми електронного звучання та її актуальний статус. Наведено міркування Георга Фрідріха Гааса щодо власної творчості, розглянуто когнітивний аспект слухового зчитування різних обертонових рядів, в тому числі ефекти «биття» та ілюзія «тонів Шепарда». Визначені особливості інтерпретації електроакустичної музики Георга Фрідріха Гааса, виконавські стратегії та особливості взаємодії музиканта з лайв-електронікою. Окреслена роль наративного компоненту в музиці Гааса, що проявляється в нерозривному зв'язку його творчості з історичними, соціальними та особистими контекстами. Перспективи подальших досліджень ґрунтуються на поглибленому вивченні взаємодії звукових характеристик акустичних інструментів та електроніки, а також дослідженні нових виконавських стратегій та психоакустичних факторів слухацького сприйняття.

Ключові слова: електроакустична музика Георга Фрідріха Гааса, часопростір, мікротональність, обробка звуку, обертонові ряди.

Вступ. Сучасний австрійський композитор Георг Фрідріх Гаас (Georg Friedrich Haas) відомий передовсім використанням у своїй творчості різних нетемперованих звукових систем. Мікротональність для Гааса не є лише однією з композиторських технік — йдеться про її використання як певної відправної точки, фундаменту його музичної мови. Саме через це натхненням та об'єктом зацікавленості композитора є не лише способи розширення західноєвропейської мікротональної практики, притаманні Гарі Парчу (Harry Partch), Алоїсу Хабі (Alois Hába) або Джеймсу Тенні (James Tenney), але й музичні традиції інших народів, що історично сформувались як ви-

ключно мікротональні: арабська, індійська, тихоокеанська музика тощо¹. Композитор і теоретик мікротональної музики Рамі Чахін (Rami Chahin) зазначає, що «класифікація мікротонів іноді не може бути відокремлена від природи або географії місця, мови, погоди, культурної спадщини та інших елементів» [Chahin, 2023, р. 36]. Тож для Гааса мікротоновість є не просто технічним засобом, а інструментом, що «працює» на наративну компоненту твору та забезпечує його нерозривний зв'язок з контекстом. Музикознавці Лендон Моррісон та Емі Бауер вказують на гаасівський «гетероглосний дискурс, який об'єднує не лише різні традиції організації звукового простору, але й різні музичні вираження для звернення до історичного, культурного та політичного простору» [Morrison, Bauer, 2025, р. 31]. Саме Георг Фрідріх Гаас є одним із тих композиторів, які усвідомлюють важливість як технічної, так і емоційної складової свого музичного конструктора, зазначаючи, що «любов до звукових елементів, увага до звуків, які розгортаються у просторі та часі наче живі істоти — одна з основних моїх вимог до своєї роботи» [Haas, 2004, р. 115]. З цієї ж причини Гаас певною мірою відмежовується від спектралістів Жерара Грізе (Gérard Grisey) або Трістана Мюрая (Tristan Murail), творчість яких скоріше герметична та обмежена математичним розрахунком характеристик спектру, аніж спирається на абстрактні поняття психологічності або емоційності їхньої музики². За словами композитора, він «протестує проти причислення себе до спектралістів» [Haas, 2007, р. 128] та радше вважає себе композитором, «вільним у виборі будь-яких засобів, що їх потребує [його] музика» [Haas, 2011, р. 102]. З цього випливає плюралистичність підходу композитора до власних технічних засобів, серед яких використання тональних, атональних та алеаторичних систем; психоакустичних, оптичних ефектів та власне електроніки. Електроакустичний доробок композитора піднімає питання онтологічної біфуркації звуку: чи справедливо ділити звук на «живий», себто зіграний музикантами на акустичних інструментах, та «неживий», що синтезований або оброблений комп'ютерними алгоритмами? Крім того, цікавість становить те, як з точки зору інтерпретації реалізується взаємовплив зіграного в реальному часі матеріалу, синтезованого матеріалу та комп'ютерної обробки.

Аналіз останніх досліджень. Розгляд електроакустичної музики Георга Фрідріха Гааса як часопросторової системи взаємодії акустичних та електронних елементів — один із найновіших напрямів досліджень. Серед його представників — Лендон Моррісон, професор Істменської школи музики в Нью-Йорку, чия стаття про Гааса увійшла до нової книги *Oxford Handbook of Spectral Music*³ [Bauer, Morrison, 2025]. Фізіологічні аспекти сприйняття електронного звучання розглянуті відомим когнітивістом Роджером Шепардом [Shepard, 1964], а також акустиком, спеціалістом з когнітивних аспектів слухання Брайаном Муром [Moore, 2012]. Серед джерел, що дають історичну перспективу для дослідження, є праці одного із засновників WDR Studio в Кельні, відомого теоретика електронної музики та композитора Герберта Аймерта (Herbert Eimert). Саме він теоретизував електронну музику як явище у своєрідному маніфесті «Що є електронна музика?» в першому випуску журналу «Die

¹ Терміни *мікротональність* та *мікротоновість* потребують окремого пояснення. «Мікротональність» походить від тональності та вказує на існування певної системи мікроінтервальних зв'язків, в той час як «мікротоновість» вказує на наявність у музичному матеріалі мікроінтервалів загалом.

² В основі методу згаданих французьких композиторів — робота зі спектром через аналіз та використання FFT-синтезу (Fast Fourier Transform, Швидке перетворення Фур'є).

³ Книга запланована до друку в 2025 році.

Reihe», заснованого самим Аймертом та Карлгайнцом Штокхаузенем [Eimert, 1957]. Композиторські аспекти і стратегії Георга Фрідріха Гааса розглянуті у працях німецької музикознавчині Лізи Фартгофер [Farthofer, 2001] та самого автора [Naas, 2006, 2007, 2022]. Мікротоновість як фундамент композиторської техніки Георга Фрідріха Гааса досліджено німецько-сирійським музикознавцем, спеціалістом із західних та арабських нетемперованих систем Рамі Чахіним (Rami Chahin) [Chachin, 2023].

Мета статті — виявити особливості часопросторової організації та виконавського аспекту електроакустичних творів Георга Фрідріха Гааса на прикладі «Schattenspiel» для фортепіано й електроніки та «..und..» для камерного ансамблю і лайв-електроніки¹ з урахуванням принципів роботи композитора з відповідним матеріалом.

Наукова новизна публікації полягає у розкритті композиторських методів та виконавських стратегій у взаємодії акустичних та синтетичних звукових джерел, які не були представлені в українському музикознавстві.

Методологія дослідження охоплює методи компаративного, структурно-функціонального аналізу (для вивчення доробку композитора та його місця в сучасній інструментальній й електроакустичній музиці), інтент-аналізу (для дослідження специфічних маркерів техніки композиції Гааса та реалізації їх на практиці), а також методу узагальнення — для моделювання процесів, що відбуваються в цілісній системі кожного твору.

Результати дослідження. Георг Фрідріх Гаас (нар. 1956) — відомий австрійський композитор акустичної музики, який часто використовує у своїй творчості елементи, що функціонують далеко за межами традиційного звуку. Особливої відзнаки тут вимагає прагнення Гааса до використання не тільки акустичних, але й електронних та оптичних елементів, що існують як самостійні явища та розширюють сприйняття часопростору його творів. У найвідомішому творі Гааса «*in vain*», названому диригентом сером Саймоном Раттлом одним із найвизначніших творів ХХІ століття², гра великого ансамблю супроводжується оптичним елементом — синхронізованим світлом, яке то б'є в очі слухачам як маніфестація, то вводить їх в абсолютну темряву, загострюючи чуття і викликаючи тривогу. Іншим прикладом використання оптики є концерт для світла з оркестром «Гіперіон» (2006), прем'єра якого відбулася на Днях музики в місті Донаушінгені³. За словами автора, синхронізована кольоро-музика «ніяк не пов'язана з явищем синестезії, а в цьому творі відіграє роль “тихої” перкусії, яка не має звуку, але зчитується слухачами ритмічно»⁴ [Naas, 2006]. Ключовим результатом є неможливість зчитати ієрархію візуальної та звукової компоненти твору: з одного боку, кольоромузика супроводжує гру оркестру, що нагадує принцип роботи візуалізаторів музики, які по суті функціонували як осцилографи з

¹ Лайв — електроніка (live-electronics) — означає, що електронна партія розгортається в режимі реального часу, а не є заздалегідь записаною доріжкою — остання позначається як «запис» (tape).

² Саймон Реттл сказав про це в інтерв'ю Berliner Philharmoniker: <https://www.digitalconcerthall.com/en/interview/3849-2>

³ «Hyperion»: 40-хвилинний концерт для світла та трьох оркестрових груп був прем'єрований оркестром SWR у 2006 році. Запис доступний за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=qjB_8ujVC50

⁴ Композиторська анотація та партитура доступні за посиланням: <https://www.universaledition.com/en/Works/Hyperion/P0056504>

просунутою графікою і досягли піку популярності в 1990-х — 2000-х роках¹. З іншого боку, світло винесено в назву твору як солуючий інструмент («Концерт для світла з оркестром», а не навпаки), що натякає на композиторський метод, що ґрунтується насамперед на першочерговості структури секвенцій світла, по якій автор створював оркестрові партії. Отже, світло трактується Гаасом не як чужерідний елемент, розширення основної фактури або вмістилище для неї (власне синестетичний підхід), а радше як окремий інструмент зі своїми унікальними тембральними та темпоральними властивостями², який для композитора не менш важливий за акустичні інструменти.

Ті самі властивості проявляються і в роботі композитора над електронікою: вона реалізується як самостійний елемент, що в комплексному часопросторі взаємодіє з акустичними інструментами. Інтерес композитора до електроакустичної музики цілком зрозумілий: синтезований або оброблений звук має математичну природу і завдяки алгоритмам легко адаптується під будь-яку звуковисотну систему, а крім того, є неймовірно точним³. Точність звуковисотного та динамічного контролю електронної матерії дає Гаасу можливість сконцентруватися на досягненні бажаного акустичного результату, прибравши фактор виконавської неточності.

Доробок Гааса з електроакустикой налічує всього п'ять творів, у яких партія електроніки в реальному часі трактується як функціональний інструмент з широкими можливостями, не доступними для акустичного звуку: це «Schattenspiel» для фортепіано та електроніки (2004), Струнні квартети №4 (2002) та №7 (2002), «Les temps tirailles» для двох альтів, фагота та електроніки (2008) та «...und...» для великого ансамблю та електроніки (2008).

Розглянемо дві композиції з цього доробку, які виявляють амплітуду інструментування електроакустики Гааса: від «Гри тіней» («Schattenspiel»)⁴ для фортепіано соло та електроніки, до «...und...» («...i...»)⁵ для великого ансамблю та електроніки. Обидва твори були написані у дослідній студії SWR Experimentalstudio у Фрайбурзі, одній із найпередовіших німецьких електроакустичних студій, у якій творили Карл-Гайнц Штокхаузен, П'єр Булез, Луїджі Ноно, інші відомі європейські композитори⁶.

В обох творах можна помітити декілька тенденцій роботи композитора з електронікою. Насамперед, це нерозривність зв'язку електронного матеріалу з акустичним звучанням: відсутність конфлікту між ними, «співпраця» задля реалізації надмети або точніше, *надфункції*, закладеної у творі. Можна стверджувати, що метою композитора є досягнення органічності, «живості» електронного матеріалу. Перші досвіди композиторів з електронним матеріалом фокусувалися на його синтетичній, штучній природі. В есе-маніфесті «Що є електронна музика» теоретик та композитор Герберт Аймерт стверджував, що «в електронній музиці все створено не для того,

¹ Осцилоскоп — пристрій, що вимірює показники електричного сигналу (створений у 1894 році французьким вченим Андре Блонделем). Для візуалізатора музики такими вхідними даними є гучність (амплітуда) та спектральна характеристика.

² Мається на увазі можливість реалізовувати в партії електроніки індивідуальний часоплин.

³ Можливості безкінечно малої зміни висоти будь-якого звуку обмежені природою людського вуха, ліміт якого обмежений 5 центами (1/20 півтону).

⁴ Посилання на аудіозапис «Schattenspiel» (2004): <https://www.youtube.com/watch?v=koT6FRW6neM>

⁵ Посилання на аудіозапис «...und...» (2008): <https://www.youtube.com/watch?v=OeYKzBr6yQY>

⁶ Студія була відкрита 1971 року і з тих часів стала простором, який не лише виховав найпередовіших композиторів свого часу, але й вплинув на теоретизацію питання «Що є електронна музика».

що вивільнитися від електронного звучання, але щоб розвивати його» [Eimert, 1957, р. 9]. Аймерт наводить приклад синусоїди, на яку не можна «повісити функцію живого паразита». З розвитком електронної музики з'являлися нові методи синтезу: адитивний, субтрактивний, FM-синтез, гранулярний, які розширювали естетичну платформу електронного звуку, звільнюючи її від академічного зажиму авангарду другої половини XX сторіччя. Синтезований звук наділяли, в тому числі, «органічними» рисами: слід згадати Synplant 2, який пропонує генетичний підхід до створення звуків (з налаштуванням спадкових рис та мутацій), або синтезатор на основі l-систем¹ Стеліоса Манусакіса (Stelios Manousakis)² [Manousakis, 2006]. В той же час мета композитора досягти органічності виражається або в прямому використанні автором акустичного матеріалу, який потім проходить через лінію обробки (як звук другого фортепіано у «Грі тіней»), або у використанні синтетичних звучань, які максимально органічно інтегруються в тембр акустичних інструментів. Характерно, що Гаас для цього використовує найпростішу базову звукову хвилю — саме синусоїду.

Крім звуковисотної мікротоновної організації матеріалу, для Гааса важливим є змішування, накладання однорідних та різнорізних звучань. Професор Брайан Мур (Brian Moore) у дослідженні фізіології слухання зазначає, що слухач може сприймати декілька різних звуків як один (якщо їх спектральна структура подібна), називаючи це «явищем перцептивного змішання (*perceptual fusion*)» [Moore, 2012, р. 300]. Так само, як тільки виникає різниця між спектральною інформацією, навіть якщо висота звуку однакова, «виникає явище розщеплення (*fission*)» [Moore, там само]. Такий підхід є характерним, наприклад, для «...und...» для ансамблю та лайв-електроніки: Гаас використовує електроніку як носія різних частин фундаментального тону, виконуючи функцію тригера або стрілки, що перемикає напрям «залізничної колії».

Інша характеристика творів пов'язана з концепцією діалектичного явища функції, закладеною автором у кожний твір і винесений у його назву. У випадку з «Грою тіней» завданням було створити «звукову тінь», співставлення основного матеріалу до якої Гаас називає «зустріччю з власним минулим» [Haas, 2007, р. 129]. Зустріч з минулим відбувається на декількох рівнях: насамперед, це фізіологічна характеристика перцептивного досвіду слухача, оскільки Гаас підсвічує подібність і різність темперованого та нетемперованого матеріалу, контролюючи при цьому різні його характеристики, що впливають на виконавські стратегії та слухацький досвід (атаки, затухання, наявність «биття»³ тощо). З іншого боку, це метафора зіткнення з конкретним, власним *минулим*⁴, яка може масштабуватися скільки завгодно вглиб, проявляючись зокрема і в зацікавленості Гааса у композиторських практиках минулого: Перотіна, Джезуальдо, Депре та ін. Разом з тим, така діалектична взаємодія «сьогодення — минуле» або «об'єкт — тінь» для Гааса стає полем, в якому за певних

¹ L-система або система Ліндемайера — це фрактальна модель, що використовується для моделювання розвитку клітин рослин, названа так автором — угорським біологом Арістідом Лінденмайером.

² Детальніше про цю роботу можна дізнатися тут: <https://modularbrains.net/portfolio/non-standard-sound-synthesis-l-systems-lmj19/>

³ «Биття» («Schwebungen») — використання «майже-унісонів» для аугментації звуку, що на мікрорівні призводить до його розщеплення.

⁴ Наприклад, з минулим, яке дає почуття провини, як-от нацистська родина, у якій виріс Гаас, про що докладніше йдеться у його автобіографії «Durch vergiftete Zeiten»: <https://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com/themen-entdecken/literatur-sprach-und-kulturwissenschaften/musikwissenschaft/57844/durch-vergiftete-zeiten>

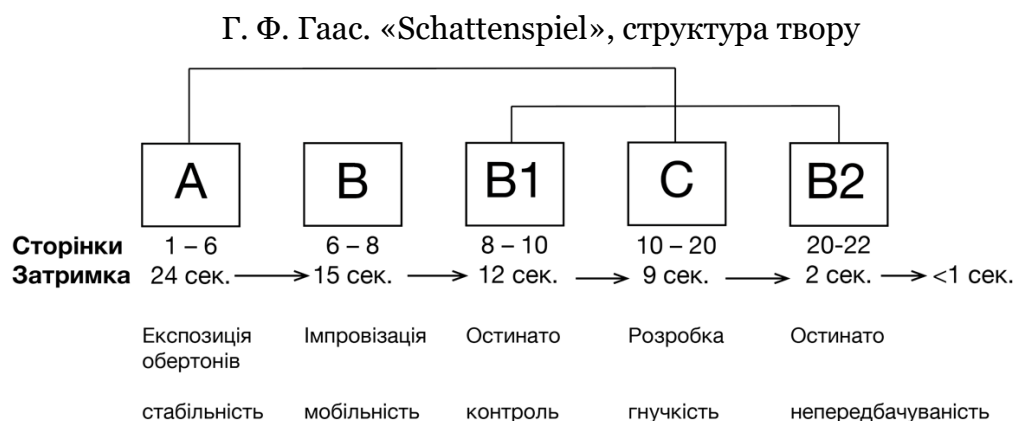
умов музикант взаємодіє з його «допельгангером», утворюючи «Гру». На «гру» вказують і алеаторичні епізоди, і «ущільнення» часопростору, що має певний рівень невизначеності (поступове нелінійне прискорення матеріалу). Інший твір композитора «...und...» декларує функцію партії електроніки як певного зв'язуючого елемента, який або склеює, або розщеплює фактуру ансамблю. Як і в своїх багатьох творах, Гаас тут використовує алеаторичні структури з різними елементами «невизначеності», на що також вказує назва твору (гнучка інтерпретація елементів (...), які «з'єднуються»). Зупинимося на основних властивостях обох творів детальніше.

«Гра тіней» для фортепіано та електроніки

Концепт «тіні», який вибудовує Георг Фрідріх Гаас, розкривається тут на декількох рівнях. По суті, твір являє собою варіант канона, у якому *пропоста* — це живе виконання в реальному часі, що накопичується в буфер (buffer) патчу Max/MSP¹, а *риспоста* — програвання з буферу, з підвищеною на $\frac{1}{4}$ висотою звучання та в прискоренні. При цьому ніяких інших обробок не використовується, оскільки автор просить добитись «максимально чистого звуку рояля» [Haas, 2004].

Партія затримки постійно прискорюється, тож партія живого фортепіано буде постійно наближатися до «власної тіні», однак не зіллється з нею: до останньої ноти затримка буде ненульовою і наприкінці становитиме приблизно одну секунду (схема 1).

Схема 1.

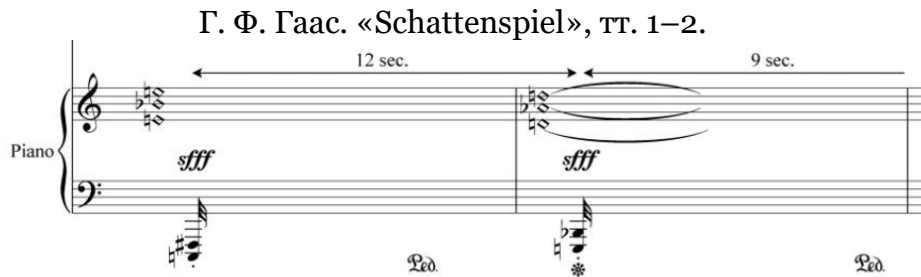


У тексті відсутні такти, а формальні вказівки часу присутні лише на початку, щоб музикант міг органічно «відчути» розгортання часопростору. Подальше виконання залежить від візуального зчитування музикантом партії затримки, що викликає цікавий психологічний ефект: для досягнення синхронності живої партії та партії затримки виконавцю необхідно опиратись на власну гру, усвідомлюючи, що в свою чергу, його гра *тут і зараз* впливатиме на його майбутнє виконання. Отже, музикант опиняється немов у пастці причинно-наслідкового патерну, часопросторовій суперпозиції: одночасно в минулому, теперішньому та майбутньому.

Розгортання гармонічного матеріалу відбувається у двох основних пластах: пласт нижнього регістру — зони фундаментальних тонів, та пласт верхнього регістру — зони обертонових рядів, які становлять діалектичну взаємодію «статичного і динамічного», «педалі та жесту» (приклад 1).

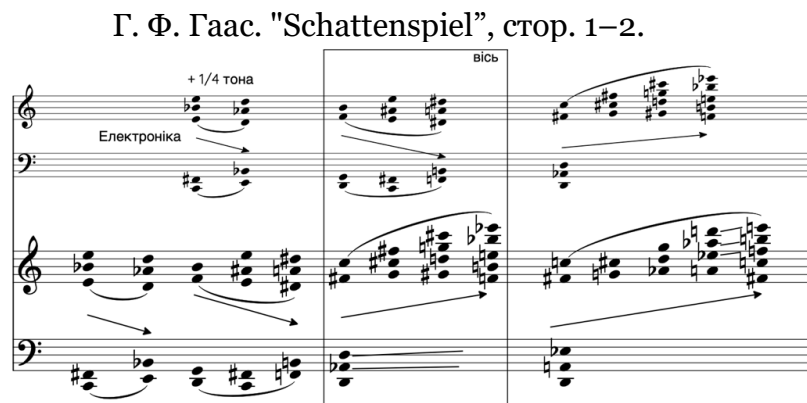
¹ Походить від комп'ютерного терміну *data buffer*: область пам'яті, що використовується для зберігання даних при вводі — виводі. У програмі Max/MSP найпростіший такий об'єкт називається «buffer~».

Приклад 1.



Перша частина (А) — це встановлення «правил гри», експозиція дуальної моделі з умовно двома матеріалами: один зчитується нами швидко (нижній регістр), інший — довго (тихо натиснуті ноти фортепіано, які при резонансі проявляють частини обертонового ряду). Помітна ціль композитора максимально продовжити звучання обертонів, компенсувавши затухання резонансів взяттям правої педалі. У подальшому ми бачимо еволюцію цієї моделі. Структура у двох пластах (нижній і верхній регістри) демонструє систему, що врівноважує себе та демонструє тенденцію до руху вгору (приклад 2), а композитор використовує рух тритонів (або комбінації декількох тритонів) для досягнення ілюзії чи то низхідного, чи то висхідного руху¹. Перша половина цієї структури накладається на другу лінію затримки з підвищенням висоти тону, а вісь системи проходить в третій ітерації, де відбувається зміна загального руху на висхідний (приклад 2).

Приклад 2.



Оскільки часопростір твору з кожною нотою стискається, основною виконавською задачею тут є домогтися повного ритмічного злиття з нисхідними тритонами. Ритмічна точність важлива для досягнення ефекту биття (*Schwebung*), що виникає між двома повторювальними звуками з інтервалом у чвертьтон між ними.

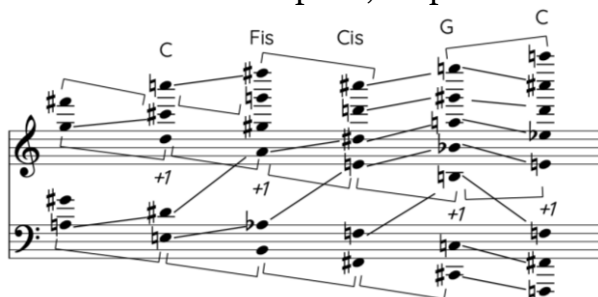
У другій секції твору (В) виконавець отримує більше свободи, маючи набір звуковисот, на основі яких він може імпровізувати: грати їх акордами, арпеджіо, стакато без педалі або з педаллю тощо. Логіка вибудови гармонічного розвитку ґрунтується на чергуванні квартово-тритонових зв'язків. З кожною ланкою секвенції додається один тон, що збільшує частку тритонових зв'язків. На прикладі 3 бачимо квартові з'єднання (квадратною скобою) та тритонові з'єднання (лінія), які проникають і «нарошують»

¹ Така звукова ілюзія отримала назву «тони Шепарда» і була пояснена вченим-когнітивістом Роджером Шепардом у його статті 1964 року. Сутність ілюзії полягає в накладенні кратних по частотам синусоїд, висхідний або низхідний рух яких наш мозок сприймає як безкінечний [Shepard, 1964].

ся», врешті призводячи до остинатної «збірки», яка повертає до вирівнювання живого фортепіано з партією електроніки, характеризується знову наявним контролем та підстройкою (приклад 3).

Приклад 3.

Г. Ф. Гаас. «Schattenspiel», стор. 6–8.



Частина С твору вводить нову інтервальну взаємодію між тонами — терцові з'єднання, зумовлені роботою над обертоновими рядами. Це — розробка моделі, експонованої на початку твору, з диспозицією фундаментального «довгого» тону та розвитком обертонового «відзвуку». Таким виявляється фундаментальний тон Es та обігрування 4-го – 7-го обертонів es – g – b – des (приклад 4).

Приклад 4.

Г. Ф. Гаас. «Schattenspiel», стор. 10.



У цій частині ключовим є поступове й повільне підвищення висоти зв'язки фундаментальних тонів та нарощування їх обертонового ряду з кроком у чвертьтон за рахунок чередування акустичного звуку та електроніки. Паралельно з підвищенням висоти відбувається подальший процес зближення акустичної та електронної партії; сума цих двох процесів дає відчуття наближення неминучої кульмінації, якій наче предикт передуює останній фундаментальний тон (Ais) (стор. 20).

Кульмінація твору заснована на вже знайомому остинатному елементі. Складність виконання цього заключного фрагмента полягає в майже невідчутній дистанції акустичного звуку та його електроакустичної тіні (приклад 5).

Приклад 5.

Г. Ф. Гаас. "Schattenspiel", стор. 22.



«...und...» для ансамблю та електроніки

Інший принцип взаємодії живого звучання та лайв-електроніки закладений в основу твору «...und...» («...i...») для ансамблю та електроніки¹. Автор використовує тут синтезоване джерело звуку та його властивість бути інтонаційно стабільним і точним. Якщо в «Грі тіней» музикант повинен був чітко підлаштуватися до темпоритму електроніки, то в «...und...» музиканти ансамблю так само повинні прислуховуватись до висоти звуку електроніки. Електроніка в цьому творі найчастіше виконує функцію орієнтира, маяка, що «освітлює» ті чи інші аспекти кожного обертонового ряду або ж виконує роль зв'язки спектральних властивостей різних груп інструментів. Діалектична взаємодія виражена у творі чередуванням двох часопросторів: «розрідженого», що розгортається повільно і поступово підключає додаткові обертони, та «щільного», що вміщує декілька «жестів» або ж швидко зчитуємих подій. Останні якщо не опонують ландшафту тяглого часопростору обертонових взаємодій, то проявляються рельєфно.

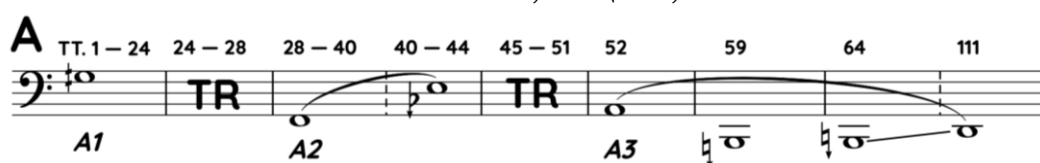
Власне і форма твору обумовлена тим чи іншим фундаментальним тоном та характером його еволюції. Саме партія електроніки найчастіше реалізує у фактурі фундаментальний тон, оскільки для композитора є важливою точність та стабільність, властиві лише синтезованому звуку. Розглянемо формотворення, що виникає в результаті вибору композитором конкретних фундаментальних тонів.

Твір умовно ділиться на експозицію (А, тт. 1–111), в якій реалізуються довгі фундаментальні тони, перехідну частину (В, тт. 113–146), де поява фундаментальних тонів пришвидшується, дестабілізується та веде до наступної частини з «уявним» фундаментальним тоном («Imaginärer Grundton», С, тт. 147–244). Протягом цієї частини відбувається поступове повернення фундаментальних тонів, яке готує кульмінацію (D, з т. 245 до кінця) і характеризується яскравою «реактивацією» фундаментальних тонів.

Кожна з частин є динамічною, у кожній можна дослідити певні еволюційні стадії взаємодії партії електроніки (приклад 6).

Приклад 6.

Г. Ф. Гаас. «...und...», секція А, тт. 1–111.



На прикладі 5 бачимо три стадії еволюції (A1–A2–A3) фундаментальних тонів у партії електроніки:

1. експозиція одного тону «соль-чвертьдієз»;
2. зв'язка з двох тонів «фа — низьке мі»;
3. система зв'язків двох тонів: «ля — низьке сі» та підстройкою до «ре».

Між цими стадіями є перехід (Transition): певною мірою нейтралізація попереднього фундаментального тону через незвуковисотний шум (гра по нижній струні рояля плектром, удар гонга, низькі кластери у акордеона) та підготовка наступного фундаментального тону в партії електроніки через обережене введення обертонів в ансамблі (див. приклади 7–8).

¹Анотація та партитура твору доступна за посиланням: <https://www.universaledition.com/en/Haas-...-und-.../P0057631> Запис доступний за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=OeYKzBr6yQY>

Г. Ф. Гаас. «...und...»: тт. 40–43; тт. 46–47.

Фундаментальні тони f-е перед Переходом

Перехід: уведення шумових інструментів, що «нейтралізують» попередній фундаментальний тон

Друга частина (B) виконує роль зв'язки між першою та третьою частинами — тут бачимо поступову динамізацію різних фундаментальних тонів та їх подальше розчинення в обертонових рядах, для чого композитор використовує спеціальний термін «уявний фундаментальний тон» (вперше позначено в т. 115).

У третій частині серія «уявних» фундаментальних тонів умовно ділиться на два процеси: загальне наростання (тт. 147–205), в якому без введення фундаментальних тонів відбувається накопичення обертонів у постійно висхідному русі, та «комунікація» (тт. 210–244) декількох обертонових рядів. Обертоновий ряд ансамблю (т. 213) з уявним фундаментальним тоном «фа субконтроктави» (див. приклад 9) реагує на появу фундаментального тону «сі-бемоль» та комплексного акорду, що складається з обраних гармонік (4, 7, 10, 14 та 17 обертони).

Важлива також і перформативна сторона «комунікативної» частини: часову організацію гри між електронікою та ансамблем забезпечує диригент, який може повторити окремий акорд в електроніці, а також дає знак окремим інструментам ансамблю вступати, тим самим забезпечуючи поліфонічну варіативність цієї частини.

Кульмінаційна частина (D) доводить поліфонічність до межі, фокусуючи партію електроніки та ансамбль в лінійні структури: квазі-унісони груп духових інструментів, струнних та електроніки накладаються один на інший, формуючи тягучий відкритий фінал.

Висновки та перспективи. Співіснування живого виконання та «неживої» партії електроніки в музиці Георга Фрідріха Гааса містить багато параметрів взаємодії, однак головною їх властивістю є рівноправність. Важливим для композитора є наближення електронного звучання до акустичного: або за рахунок обробки акустичного матеріалу (як у «Грі тіней» для фортепіано та електроніки), або за рахунок вибору форми звукової хвилі, що спектрально когерентна звучанню інструментів (як у струнних квартетах або в «...und...» для великого ансамблю та електроніки). Партії електроніки Гааса продовжують та розширюють його парадигму мікротоновості.

Г. Ф. Гаас. «...und...», тт. 213–217.

Grundtöne im Verhältnis 9:11
(imaginärer Basiston: vierteltönig erniedrigtes Subkontra-F)
 Die Klänge 2 und 4 können auf Zeichen des Dirigenten/der Dirigentin mehrmals
 gespielt werden, um die Obertonakkorde bewusst zu machen (Dynamik variieren!)
cca. 60 sec.

3 (Exposition des Klanges der Gruppe 1) **4** (Erinnerung an den Grundakkord) **5** (U Ex)

Gru (im: Die k gespi

Сфера фундаментального тону сі-бемоль в партії електроніки, з обертоновим акордом (4–17 обертони) та сфера фундаментального тона «фа» у партіях альтової флейти та кларнетів.

Слід зазначити використання автором тих характеристик синтетичного звучання, яких неможливо досягнути з акустичним інструментом: точність мікротонових змін аж до одного цента, стабільність (контрольованість) та безкінечний динамічний діапазон. Могутність «бездушної машини» Гаас не протиставляє людській природі акустичного звуку, а скоріше вводить як інструмент, що починає оживати у взаємодії з музикантами. У випадку з «Грою тіней» електроніка реалізує своєрідного «допельгангера» піаніста, який існує в іншому часопросторі, а у випадку з «...und...» — виконує роль мультифункціонального музиканта: «гобоя», який дає вірну підстройку ансамблю, або ж повноправного «учасника ансамблю», який взаємодіє з іншими інструментами, дає «знаки», реагує на них. Таке поле взаємодії акустичного виконання з лайв-електронікою пропонує виконавцям новий досвід інтерпретації матеріалу. Перспективи подальших досліджень ґрунтуються на вивченні взаємодії звукових характеристик акустичних інструментів та електроніки, а також дослідженні нових виконавських стратегій та психоакустичних факторів слухацького сприйняття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Bauer A., Morrison L. Electroacoustics, optics and microtonal aesthetics in the music of Georg Friedrich Haas, *The Oxford Handbook of Spectral Music*. Oxford Academic, 2025.
2. Chahin R. Microtonal music classifications in theory and education. *Gefördert von der Universität Mozarteum Salzburg Supported by the University Mozarteum Salzburg/Austria*. 2023. P. 36.
3. Eimert H. What is electronic music? *Die Reihe*. Bryn Mawr: Theodore Presser Co., 1957. Vol. 1. P. 1–11.

4. Farthofer L. Georg Friedrich Haas: Im Klang denken. Saarbrücken: PFAU-Verlag, 2007. 137 p.
5. Haas G. F. "...und...". Universal Edition, 2008, 62 p.
6. Haas G. F. "...und...". Youtube URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OeYKzBr6yQY>
7. Haas G. F. "Ein Schattenspiel". Universal Edition, 2004, 24 p.
8. Haas G. F. "Ein Schattenspiel". Youtube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=koT6FRW6neM>
9. Haas G. F. "Mikrotonalität und spektrale Musik seit 1980". *Orientierungen: Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik/ Jörn Peter Hiekel (ed.)*. Mainz: Schott, 2007. P. 123–129.
10. Haas G. F. Mikrotonalitäten. Edition Text+Kritik, 2003. P. 59–65.
11. Manousakis S. Non-standart Sound Synthesis with L-system. *Leonardo Music Journal*, December 2009, P. 85–94. DOI:10.1162/lmj.2009.19.85
12. Moore B. An Introduction to the Psychology of Hearing. BRILL, 2012. 441 p.

REFERENCES

1. Bauer, A., Morrison, L. (2025). Electroacoustics, optics and microtonal aesthetics in the music of Georg Friedrich Haas. In: *The Oxford Handbook of Spectral Music, Oxford Academic [in English]*.
2. Chahin, R. (2023). Microtonal music classifications in theory and education. *Gefördert von der Universität Mozarteum Salzburg Supported by the University Mozarteum Salzburg/Austria*, p. 36 [in English].
3. Eimert, H. (1957). What is electronic music? In: *Die Reihe*. Vol. 1, pp. 1–11. [in English].
4. Farthofer, L. (2007). Georg Friedrich Haas: Im Klang denken. Saarbrücken: PFAU-Verlag, 137 p. [in German].
5. Haas, G. F. (2008). "...und...". Universal Edition, 62 p. [in German].
6. Haas, G. F. "...und...". Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=OeYKzBr6yQY>
7. Haas, G. F. (2004). "Ein Schattenspiel". Universal Edition, 24 p. [in German].
8. Haas, G. F. "Ein Schattenspiel". Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=koT6FRW6neM>
9. Haas, G. F. (2007). "Mikrotonalität und spektrale Musik seit 1980," In: *Jörn Peter Hiekel (ed.), Orientierungen: Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*. Mainz: Schott, pp. 123–129 [in German].
10. Haas, G. F. (2003). Mikrotonalitäten, Edition Text+Kritik, pp. 59–65 [in German].
11. Manousakis, S. (2009). Non-standart Sound Synthesis with L-system. In: *Leonardo Music Journal*, December 2009, pp. 85–94. DOI:10.1162/lmj.2009.19.85 [in English].
12. Moore, B. (2012). An Introduction to the Psychology of Hearing. BRILL, 441 p. [in English].

OLEKSANDR CHORNYI

Chorny, Oleksandr — postgraduate student at the Department of Music Theory at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

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

alexchornymusic@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327890

ELECTROACOUSTIC MUSIC BY GEORG FRIEDRICH HAAS: NOTES ON TIME-SPACE ORGANIZATION

The relevance of the article is to consider electroacoustic music of Austrian composer Georg Friedrich Haas revealing the specifics of the composer's work with processed acoustic and synthetic sound. The article analyzes composer's methods of working with electronics and its interaction with acoustic instruments and performance strategies.

Main objective of the study is to reveal the organization of time-space in the electroacoustic works of Georg Friedrich Haas on the examples of the works "Schattenspiel" for piano and electronics (2004) and "...und..." for chamber ensemble and live electronics (2008), by exploring the principles of Haas's work with electroacoustic material. The scientific novelty of the article lies in the disclosure of composer's methods and performance strategies in the interaction of acoustic and synthetic sound sources, which have not been sufficiently represented in Ukrainian musicology.

The research **methodology** includes the methods of comparative, structural and functional analysis to study the composer's work and his place in contemporary instrumental and electroacoustic music, content analysis to study specific markers of Haas's composition technique and their implementation in practice, and the method of generalization to model the processes occurring in the integral system of each work.

Results and conclusions. The study explores Haas's principles of microtonal organization in both the acoustic and electronic parts, as well as the technological aspects of electronic sound production. It provides a detailed examination of the compositional techniques in "*Schattenspiel*" for piano and live electronics, particularly the juxtaposition of electronic and acoustic parts and the temporal-spatial effects of synchronizing the live performer with their "shadow." The analysis of "...und..." focuses on the fundamental tones and their function within the work, the role of overtone series in piece's structure. Furthermore, the study characterizes electronic sound as an independent entity and addresses the composer's objectives in achieving the organic integration of electronic sound. The author presents Haas' reflections on electronic sound and compares Haas's aesthetic paradigm with those of avant-garde composers. The cognitive aspect of human perception of different overtone series is also considered, including phenomena such as micro effects and the sound illusion caused by Shepard tones. Finally, the study outlines prospects for further research on the interaction between "live" and "non-live" materials in electronic elements, as well as the study of new performance strategies and psychoacoustic factors of listening perception

Keywords: electroacoustic music by Georg Friedrich Haas, microtonality, sound effect chain, harmonic rows, time-space organization.

МУЗИЧНА ОСВІТА: ПОДІЇ, ІМЕНА, ТЕНДЕНЦІЇ

УДК 78.03:780.616.31(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327892

ІГНАТЕНКО Є. В.

Ігнатенко Євгенія Василівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8048-2991>

evgeniaopus31@gmail.com

© Ігнатенко Є. В.

ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКІ ЗВ'ЯЗКИ У СФЕРІ СТАРОВИННОЇ МУЗИКИ

2025 рік – ювілейний для класу клавесина (30-річчя) та кафедри старовинної музики (25 років з часу утворення), – спонукає до рефлексій, спогадів, до відновлення й осмислення історично важливих подій. Клас клавесина «старший» за кафедру на п'ять років. Власне, його поява і перші успіхи надихнули тогочасного ректора Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Олега Тимошенка відкрити кафедру старовинної музики, яку очолила відома дослідниця української музики Ніна Герасимова-Персидська. Особливістю запропонованих ювілейних рефлексій є їх вибірковий характер, зосередженість на польсько-українських взаєминах, які суттєво вплинули на життя і поступ ювілярів. **Мета статті** – висвітлити творчі зв'язки класу клавесина і кафедри старовинної музики Національної музичної академії України з польськими музикантами; представити взаємодію польських та українських музикантів в рамках міжнародного форуму «Musica Antiqua Europae Orientalis» (Бидгощ, 1966–2006), фестивалів «Україна і світ бароко» (Київ, 1994) та «Бахівські дні» (Краків, 2005, 2006), у проєктах бидгоського товариства «Спадщина» (2013–2020). Дослідження спирається на матеріали інтерв'ю з музикантами, які розбудовували польсько-українські зв'язки в галузі старовинної музики (Ніна Герасимова-Персидська, Світлана Шабалтіна, Ельжбета Стефанська). Виділено і представлено польсько-українські наукові проєкти та концертні події, важливі для розвитку київського осередку дослідників і виконавців давньої музики. Проаналізовано матеріали польської преси, присвячені виступам українських музикантів.

Ключові слова: польсько-українські зв'язки, київська клавесинна школа, кафедра старовинної музики Національної музичної академії України, польська клавесиністка Ельжбета Стефанська, українська клавесиністка Світлана Шабалтіна, українська дослідниця Ніна Герасимова-Персидська, історично інформоване виконавство в Україні.

Вступ. Проголошення незалежності України 1991 року знаменувало якісно новий етап культурно-музичної співпраці Польщі та України. Усунення керівництва і контролю Москви дало можливість будувати прямі контакти між освітніми інституціями, творчими колективами, науковими організаціями сусідніх країн. Перешкоджав

лише брак державних ініціатив і фінансування, який компенсували ентузіазм польських та українських музикантів, їх закоханість в музику та відданість своїй справі.

Аналіз публікацій. Польсько-українські зв'язки в галузі старовинної музики за часів незалежної України не ставали до тепер об'єктом спеціального дослідження – лише окремі факти і події висвітлені в статтях М. Загайкевич [Загайкевич, 2018], С. Шабалтіної [Szabaltina, 2022], Г. Іванюшенка [Іванюшенко, 2023], Є. Ігнатенко [Ігнатенко, 2006].

Мета статті – розкрити творчі зв'язки класу клавесина і кафедри старовинної музики НМАУ імені П. І. Чайковського з польськими музикантами; представити взаємодію польських і українських музикантів в рамках міжнародного форуму «Musica Antiqua Europae Orientalis» (Бидгощ, 1966–2006), фестивалів «Україна і світ бароко» (Київ, 1994) та «Бахівські дні» (Краків, 2005, 2006), в проєктах бидгоського товариства «Спадщина» (2013–2020).

Методологічне підґрунтя дослідження. Робота спирається на емпіричні та теоретичні методи дослідження (інтерв'ю, спогади і спостереження, аналіз і синтез).

Результати дослідження.

«Польське дитя»: клас клавесина НМАУ імені П. І. Чайковського

Клас клавесина з'явився в Національній музичній академії України у 1994–1995 навчальному році. Для українських музикантів клавесин був новинкою і своєрідним маркером західного світу, де старовинна музика вже сформувала свою нішу виконавців і слухачів. Також клавесин став маркером автентичного, або історично інформованого виконавства (HIP), адже це історичний інструмент, на якому перестали грати в XIX столітті, а потім його відродили! Історичне виконавство, яке наприкінці XX століття передбачало гру на копіях історичних інструментів, у незалежній Україні знали мало, тому відкриття в Національній музичній академії класу клавесина стало непересічною подією. Переконає в цьому і той факт, що жоден інший історичний інструмент (лютня, гамба, барокова скрипка тощо) досі не вивчається в музичних освітніх закладах України.

Київський клас клавесина був заснований зусиллями Світлани Шабалтіної. В інтерв'ю, підготовленому до 30-річного ювілею класу, Світлана Марківна розповіла про обставини, що спонукали її до професійного зацікавлення грою на клавесині: «З 1990-х років почалося моє нове життя, тому що в ньому з'явився клавесин. Республіканський будинок органної і камерної музики¹ наприкінці 1980-х років купив клавесин майстерні *Zuckermann*. Я підійшла до цього інструмента і зрозуміла, що треба мати фаховий досвід, щоб на ньому грати. Оскільки я володіла польською мовою, мені порадили їхати на стажування до Польщі, до дочки видатної піаністки Галіни Черни-Стефаньської (*Halina Czerny-Stefańska*), клавесиністки Ельжбети Стефаньської (*Elżbieta Stefańska*). Також я спілкувалася і грала концерти із видатним флейтистом Олегом Кудряшовим, який мав досвід виконання старовинної музики і хотів грати програми з клавесином. На початку 1990-х років я поїхала на стажування до Кракова. Мої друзі привели мене до Ельжбети Стефаньської. Я зайшла до квартири в японському стилі, побачила яскраву, красиву жінку, почула, як вона грає на клавесині, і подумала, що мені треба навчитися. У Києві на той час не було фахового клавесина, ні викладання, ні виконання»².

¹ З 1992 року Будинок органної і камерної музики України, з 1998 року Національний будинок органної і камерної музики, з 2023 року Національний будинок музики.

² З неопублікованого інтерв'ю зі Світланою Шабалтіною від 8 серпня 2024 року. Далі: Інтерв'ю з С. Шабалтіною.

Для Ельжбети Стефаньської зустріч зі Світланою Шабалтіною стала початком її знайомства з Україною й українською музикою, початком багаторічної сталої співпраці з українськими музикантами: «Моя перша зустріч з українськими музикантами була в Польщі, зі Світланою Шабалтіною. Вона приїхала до Польщі 30 років тому і дуже хотіла навчитися грати на клавесині, чула про мене і прийшла до нас додому. Вона знала також мою маму, піаністку Галіну Черни-Стефаньську, якою захоплювалася. Нам вдалося зробити так, що Світлана була в мене по тижню – два і вчилася грати на клавесині барокову музику. Прекрасна піаністка і музикантка, інтелігентна жінка. Заняття пішли добре і дуже приємно. Потім на її запрошення я поїхала до Києва, разом із моєю мамою, яка мала там виступ. Світлана робила багато концертів, у яких поєднувала українських, польських, німецьких та інших клавесиністів для виконання концертів Й. С. Баха на два, три, чотири клавесини. Ми грали цю програму не один раз. Виявилося, що була зацікавленість цією музикою і публіки, і музикантів»¹.

Подорож до Києва, про яку згадала пані Ельжбета, відбулася у травні 1994 року і була пов'язана з цілою низкою знаменних подій: виступом видатної піаністки Галіни Черни-Стефаньської в Києві і першим в Україні міжнародним фестивалем барокової музики «Україна і світ бароко» (другий міжнародний фестиваль «Музичні діалоги», 22–29 травня 1994), який потужно презентував історичне виконавство. Кульмінацією стало відкриття класу клавесина в НМАУ. Як ці різноманітні явища поєдналися в одному місці і в один час, згадує Світлана Шабалтіна: «Дуже поважною подією 1994 року стала організація, спільно з Ніною Герасимовою-Персидською і Лесею Олійник, фестивалю “Україна і світ бароко”. Він відбувався в Будинку органної та камерної музики і Києво-Могилянській академії, репетиційна база знаходилася в театрі на Подолі. Я в той час спілкувалася з Вольфом Нойпертом (*Wolf Dieter Neupert*), який виготовляв клавесини. Він привіз до Києва піанофорте для концерту української піаністки Наталії Золотих, яка в нього стажувалася, і три чудових клавесини-копії, на яких ми (Ельжбета Стефаньська, Світлана Шабалтіна і Вольф Нойперт) грали подвійні і потрійні концерти Й. С. Баха з камерним оркестром під орудою Айдара Торибаєва. Також вирішила приїхати пані Галіна Черни-Стефаньська і зіграти безкоштовно концерт, організований Лесею Олійник у залі Спілки композиторів України. Це був незабутній вечір! Відкривав фестиваль хор *Artes liberales* під орудою Олени Холодової. Музику старих польських композиторів співав прекрасний вокальний ансамбль Щичинського (*Marcin Bornus-Szczyciński*) *Bornus Consort*. Я його знала завдяки польському досліднику давньої музики Петру Пожняку (*Piotr Poźniak*), якого запросила до Києва. Під час цього фестивалю вперше в Києві приймала випускні іспити піаністів у музичній академії французенка Терез Дюссо (*Teresa Dusso*). Вона слухала наші репетиції, концерт, і порекомендувала керівникам кафедри спеціального фортепіано відкрити клас клавесина, оскільки є фахівець. Так у 1994–1995 навчальному році Олександр Снегірьов відкрив факультатив гри на клавесині на своїй кафедрі спеціального фортепіано. Пощастило!»². Після такого інституційного закріплення клавесина в Національній музичній академії перед Світланою Шабалтіною постало амбітне завдання, з яким вона блискуче впоралася, а саме: побудувати таку програму навчання, яка дасть можливість виховувати в Україні конкурентоспроможних клавесиністів.

¹ З неопублікованого інтерв'ю з Ельжбетою Стефаньською від 9 жовтня 2024 року. Далі: Інтерв'ю з Е. Стефаньською. Переклад українською Є. Ігнатенко.

² Інтерв'ю з С. Шабалтіною.

Фото 1.



Ельжбета Стефанська і Світлана Шабалтіна. Краків, 2017. Фото Є. Черказової.

Неоціненну допомогу та підтримку українська клавесиністка знайшла в Польщі. Світлана Шабалтіна завжди наголошує на засадничій ролі Ельжбети Стефанської у формуванні та розвитку київської клавесинної школи: «Як писала польська преса, українська клавесинна школа є “польським дитям” [Brzeźniak, 2008]. Не можна сказати, що тільки я вчилася в Ельжбети Стефанської, адже пані Ельжбета зробила неможливе. Кожного літа відбувалися майстер класи в Краківській музичній академії. Усі клавесиністи Києва (досить довго не було класів в інших містах України) різних освітніх рівнів їздили на ці майстер класи. Вони жили у пані Ельжбети вдома, оскільки у багатьох не було достатніх фінансових можливостей. Перша “квадрига” моїх учнів поїхала до Кракова у 1994–1995 навчальному році, 30 років тому. Всі українські клавесиністи, які грають у Києві й за кордоном, вийшли з цього гнізда. Це був початок, поштовх, можливість поринути у світ західної старовинної музики. Потім у 2000 році з’явилася кафедра старовинної музики, де Ніна Олександрівна Герасимова-Персидська дуже мудро поєднала теоретиків і виконавців»¹.

¹ Інтерв’ю з С. Шабалтіною.

Фото 2.



Ельжбета Стефаньська. Київ, 2010. Фото з архіву Е. Стефаньської.

Ельжбета Стефаньська з великим задоволенням розповідає про численні майстер класи з київськими студентами-клавесиністами, які тішили її своїми талантами і надихали успіхами. Пані Ельжбета відзначила стрімкий розвиток київського класу клавесина до високих світових стандартів гри: «Під час частих приїздів до Києва я кожного разу знайомилася з чудовими українськими музикантами. Скоро в музичній академії Києва під орудою Ніни Герасимової-Персидської почала діяти кафедра старовинної музики, яка з часом стала знаною і в академії, і серед публіки. Згодом я мала велику радість стати почесним професором НМАУ, дуже цим пишаюсь і щаслива, що мала багато талановитих хлопців і дівчат з України, яким допомагала опанувати гру на клавесині та відповідний музичний стиль. Багато разів запрошувала усіх до Кракова, де студенти й викладачі брали участь у «Бахівських днях» (*Dni Bachowski*) – фестивалі, який я організовувала щороку. До сьогодні пам'ятаю прекрасне виконання семи токату Й. С. Баха. Ваша молодь є надзвичайно талановитою, вона вигравала конкурси і вже завоювала світові сцени. Мене це дуже тішить. Зараз вже не йде мова про допомогу, а радше про співпрацю»¹.

У 2005 році згадувані Ельжбетою Стефаньською токати Й. С. Баха у виконанні Наталії Фоменко, Наталії Дегтярьової, Марії Морозової, Олени Головкової, Ольги Шадріної-Личак, Наталії Сікорської та Світлани Шабалтіної прозвучали у Кракові в залі «Флоріанка», у Глівіцах в музеї «Вілла Каро» і в Катовіцах у студії «Радіо Катовіце». Організувала турне українських клавесиністів Ельжбета Стефаньська. Подію відзначила увагою польська преса. В анонсі концерту йшлося про незвичний склад виконавців: сім дівчат з київської музичної академії для семи токату Баха. До того ж,

¹ Інтерв'ю з Е. Стефаньською.

усі вони стажувалися в Ельжбети Стефаньської! [Brzeźniak, Bach, 2005]. Очевидно, що київська клавесинна школа стала новинкою для польської публіки. В рецензії на подію польський критик Марек Бжежньак (*Marek Brzeźniak*) наголосив, що у концерті був представлений перший в Україні клас клавесина, очолюваний вихованкою Ельжбети Стефаньської, професором Світланою Шабалтіною. Пан Марек висловив захват від гри студентів, випускників і професорки київської музичної академії. Написав він також про прикрий випадок, що стався напередодні концерту киян: професор Леон Маркевіч (*Leon Markiewicz*), який вів фестивальні вечори, анонсував виступ київських клавесиністок як російських музикантів. На початку концерту він «повернув» їх Україні, що, на думку пана критика, мало величезне значення не лише для українців. Адже пройшло лише кілька місяців після Помаранчевої революції [Brzeźniak, Pejzaż, 2005].

Ельжбета Стефаньська в інтерв'ю поділилася спостереженнями щодо змін у житті українців і України, свідком яких вона стала: «Усвідомлення вашої незалежності існувало завжди. Цікаво було спостерігати, як держава раптом почала розвиватися. Змінювалося щоденне життя людей, контакти стали простішими, відчувалися тенденції рівності, навіть їжа кожного разу ставала кращою. Прекрасний поїзд Краків – Київ, всього вісім годин подорожі! Я була зачарована вашими змінами. Раніше, коли я їздила, все було по-іншому. Також повідкривали церкви. Для мене це була важлива річ. Віруючі ми чи ні, маємо зберігати наші пам'ятки і доглядати їх. Раптом всі вивчили українську мову і почали вільно нею розмовляти, що для мене є найважливішим проявом ідентичності. Як маємо свою мову, то маємо ідентичність. Раніше такого не було. Гарно проявилася ваша давня музика. Прекрасний український фольклор вийшов на денне світло – самодостатній, не пов'язаний із жодним народом, інший. Я щораз краще розуміла вашу українську ідентичність, яка була дуже помітною, і мені це подобалося. Треба мати ідентичність, а потім гарно співпрацювати з іншими. Український фольклор і давня музика прекрасні, їх треба культивувати»¹.

На одинадцятому краківському фестивалі «Бахівські дні» 2006 року окремий день було присвячено українській давній музиці: відбувся симпозіум і клавесинний концерт «Українська музика XVII–XVIII століть». Ельжбета Стефаньська, артистична директорка фестивалю, анонсувала лекцію Євгенії Ігнатенко і концерт Світлани Шабалтіної і зауважила, що польські меломани й артисти захоплюються музикою французькою, італійською, нідерландською, натомість мало знають про чудових композиторів сусідньої України. Пані Ельжбета наголосила на тому, що багато творів із програми, підготовленої Світланою Шабалтіною, прозвучить у Польщі вперше [Malatyńska-Stankiewicz, 2006].

Успіх вечора української давньої музики на фестивалі «Бахівські дні» засвідчила польська преса. За спостереженнями кореспондентки краківського часопису «*Dziennik Polski*» Анни Вожняковської, особливе зацікавлення публіки викликали два музичні вечори фестивалю: лекція та концерт викладачів київської музичної академії, а також концерт викладачів і студентів веймарської музичної академії імені Ференца Ліста. Музичний критик відзначила, що Євгенія Ігнатенко запропонувала надзвичайно цікаві приклади, які продемонстрували стильові зміни в українській церковній музиці XVII століття: давній одноголосний спів та багатоголосні концерти Миколи Дилецького, українську інструментальну музику. Натомість Світлана Шабалтіна, яка потужно розвиває історичне виконавство в Україні, відкрила для публіки

¹ Інтерв'ю з Е. Стефаньською.

маловідомі твори з лютневих табулатур XVI століття, інструментальну музику Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Івана Хандошкіна та Олексія Жиліна [Woźniakowska, 2006].

На питання, яка подія видається найважливішою за роки інтенсивного спілкування з Ельжбетою Стефанською і польськими музикантами, Світлана Шабалтіна відповіла: «Це була подія, розтягнута на багато років. Пані Ельжбета кожного року проводила “Бахівські дні” (в кількох з них ми брали участь). Я мала можливість їздити і слухати гру музикантів. Таким чином я познайомилася з видатними сучасними виконавцями, такими як Марк Кроль (*Mark Kroll*), Жак Огг (*Jacques Ogg*), Крістін Шорншайм (*Christine Schornsheim*), Кетіль Хаугсанд (*Ketil Haugsand*), з виробником клавесинів Рейнхардом фон Нагель (*Reinhard von Nagel*) та іншими. За 30 років існування класу клавесина мені вдалося організувати в Києві майстер класи та концерти найвидатніших клавесиністів світу. Це дало величезний поштовх. Ельжбета Стефанська приїздила дуже часто. Із польських клавесиністів були Марек Топоровський (*Marek Toporowski*) і Владислав Клоєвіч (*Władysław Kłosiewicz*). Ми мали багато спільних клавесинних концертів, виступів на фестивалях; знали нові видання нот, коли ще не було інтернету. Багато фахової літератури читали у перекладі польською мовою. Були тісні контакти – творчі і людські»¹.

Серед багатьох польських музикантів, з якими довелося співпрацювати, з особливою теплотою Світлана Шабалтіна згадує диригента Станіслава Галоньського (*Stanisław Galoński*), з яким вона зустрілася в Бидгощі на фестивалі старовинної музики «*Musica Antiqua Europae Orientalis*» (МАЕО) 2006 року: «Виявилося, що Станіслав Галоньський народився біля Тернополя і добре пам'ятав страшні часи, коли йому треба було тікати до Польщі. В 1960-х роках на прохання Леоніда Грабовського він діставав рідкісні ноти авангардних творів і вислав їх в Україну. Це було “музичне дисидентське підпілля”, адже ділитися нотами не мали права. У нас не віталася музика, яку виконували на “Варшавській осені”. Тож можна сказати, що польсько-українські зв'язки є дуже давніми. Зараз вони міцні: народився клас клавесина, ми маємо підготовлену зацікавлену аудиторію. Я не можу сказати, що це тільки завдяки Польщі, але поштовх був дуже важливим»².

На нашу думку, Станіслав Галоньський є однією із знакових фігур у розвитку польсько-українських взаємин. Він об'єднав різні покоління музикантів: взаємодіяв з українськими композиторами-шістдесятниками і новою генерацією музикантів, яка виросла вже в незалежній Україні, вислав в Україну партитури творів авангардистів, які звучали на «Варшавській осені», і став одним із перших виконавців давньої української хорової музики на знаменитому міжнародному фестивалі «*Musica Antiqua Europae Orientalis*».

Musica Antiqua Europae Orientalis – Musica Antiqua Ukraine

Плідні контакти між Польщею та Україною у 1960-х роках були започатковані на Фестивалі і конгресі старовинної музики Центральної та Східної Європи «*Musica Antiqua Europae Orientalis*» (МАЕО), який проходив раз на три роки у польському місті Бидгощ. Його організували професорка Інституту музикології Варшавського університету Зоф'я Лісса (*Zofia Lissa*, 1908–1980) і директор Поморської філармонії Анджей Швальбе (*Andrzej Szwalbe*, 1923–2002).

¹ Інтерв'ю з С. Шабалтіною.

² Інтерв'ю з С. Шабалтіною.

Музикознавці з України презентували давню музику на всіх конгресах у Бидгощі, крім 1988 року. На першому 1966 року виступила Онисія Шреєр-Ткаченко (1905–1985), на другому – Ніна Герасимова-Персидська (1927–2020), Олександра Цалай-Якименко (1932–2018) та Софія Грица (1932–2022). Ніна Герасимова-Персидська була постійним учасником конгресів у Бидгощі, починаючи з 1969 року (за винятком 1988) і єдиним представником України у 1970–1980-х роках. З 1990-х, після розпаду СРСР, до конгресу долучилися дослідники із Західної України: Юрій Ясіновський, його син Андрій Ясіновський та Юрій Медведик (1963–2020). У 2006 році з доповідями виступили київські музикознавиці, учні Ніни Герасимової-Персидської: Олена Шевчук, Ольга Зосім і Євгенія Ігнатенко. Того ж року на бидгоському фестивалі українська клавесиністка Світлана Шабалтіна виконала концерти Й. С. Баха з польськими музикантами Уршулою Барткевіч (*Urszula Bartkiewicz*), Малгожатою Грущинською (*Małgorzata Gruszczyńska*), Мареком Топоровським (*Marek Toporowski*) і камерним оркестром *Capella Bydgosciensis* під орудою Станіслава Галоньського.

Ідеї польського конгресу та фестивалю старовинної музики по-справжньому захопили Онисію Шреєр-Ткаченко, завідувачку кафедри історії музики Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського¹ та доповідачку від України на першому конгресі 1966 року. У той час Онисія Яківна активно вивчала українську давню музику. Поїздка до Бидгощі, успіх української музики на польському фестивалі і конгресі, особисті дружні контакти з Анджеєм Швальбе надихнули її на дослідження музичних архівів та пропагування української давньої музики. Професор Шреєр-Ткаченко організувала наукову конференцію та цикл концертів «Музична культура України XVI–XVIII століть», які відбулися в Києві 5–9 квітня 1969 року. Це була перша конференція в Радянському Союзі, присвячена старовинній музиці. Для Ніни Герасимової-Персидської підготовка до київської конференції знаменувала початок її занять старовинною музикою.

Фото 3.



Зліва направо: К. Алексєєва, А. Швальбе, невідомий, Н. Герасимова-Персидська. Бидгощ, 1978. Фото з архіву Н. Герасимової-Персидської.

¹ З 1995 року Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

Згодом Ніна Герасимова-Персидська стала найактивнішою українською учасницею польського конгресу МАЕО, званою дослідницею української давньої музики і завідувачкою першої в Україні кафедри старовинної музики. В одному з інтерв'ю на питання, які люди чи події вплинули на її життя, вона відповіла: «Бидгощ, конгрес “Musica Antiqua Europae Orientalis” був дуже важливий в житті. Там чудова обстановка: загальна зацікавленість і незвичайна відданість тих, хто ним керував. Одночасно проходили концерти блискучих виконавців. Дуже цікаві вчені. У будь-якому випадку добра конференція – це школа. Усі вільно говорять своїми мовами. Немає якихось обмежень: про це не говорити, того не згадувати. Ця конференція надавала справжній масштаб дослідженням старовинної музики. У нас в країні на той час не було атмосфери. Ніхто нічого не грав старовинного, записів не було, ноти – в обмеженій кількості. Там все було справжнім, тому що люди дійсно грали на старовинних інструментах, і це був початок захоплення Європи! Дуже важливо не на словах, а зсередини відчувати загальноєвропейські процеси» [Ігнатенко, 2008].

Фото 4.



Кафедра старовинної музики НМАУ ім. П. І. Чайковського. Зліва направо: Є. Ігнатенко, Н. Герасимова-Персидська, О. Шевчук. Другий ряд: А. Гадецька, О. Шадріна-Личак, І. Чижик, С. Шабалтіна. Київ, 2012. Фото С. Ніколаєва.

Ніна Герасимова-Персидська неодноразово підкреслювала важливу роль польського конгресу і фестивалю у розвитку української школи дослідників давньої музики: «Конгрес МАЕО, заснований у 1966 році, з часом став явищем більш ніж європейського масштабу, і для всіх в Україні важливим було те, що вже на першому конгресі, на відкритті були наші представники. Так збіглося, що в Україні пройшло вже кілька років, як почалася робота з пошуку матеріалів з історії української музики XVII століття. У Бидгощі було закладено основу взаємодії поміж українськими музикантами і польськими. <...> Важливим це було тому, що такого величезного форуму,

як у Бидгощі, в сфері старовинної музики не було в світі. Конгрес проходив завжди що три роки, запрошувалися музиканти, власне, музика з різних країн, яку привозили дослідники і виконавці. Сталість цих конгресів утворила певні традиції. <...>.

Я би порівняла появу такого конгресу, нехай у меншій формі та з іншими завданнями, з “Варшавською осінню”. В обох випадках це відбувалося в Польщі, і це був центр світової музики. Ці конгреси мали блиск урочистості й глибокого патріотизму польського, разом з тим, вони демонстрували вміння так прийняти людей, так з ними спілкуватися, що людина відчувала себе в своєму середовищі. Це було важливим для підтримання значення Східної Європи. Суттєвим було і те, що на відміну від Польщі, Німеччини, Угорщини тощо, розробка проблем старовинної музики у нас трохи занепала протягом 1920–1930-х років, а в 1940-х була війна. Стояло завдання відновлення нашої традиції, відновлення коренів музичної культури України. Це вимагало перш за все дослідження матеріалів, які ще не були відомі і які вдалося заховати. Це завдання на той час блискуче виконала Онисія Шреєр-Ткаченко, тому що вона з усією відданістю праці і цій ідеї спонукала молодих і середнього віку музикознавців до того, щоб вони працювали над цією темою. <...>» [Ігнатенко, Українська, 2016].

Конгрес і фестиваль МАЕО давав унікальну можливість постійно представляти українську давню музику на міжнародному рівні; осмислювати її в руслі актуальних проблем, які розроблялися в цій сфері; напрацьовувати контакти, які після проголошення незалежності України дали можливість створювати важливі творчі та наукові події. Із відкриттям у 2000 році кафедри старовинної музики в НМАУ виступали з лекціями видатні вчені, постійні учасники польського конгресу – Мілош Велімірович (*Miloš Velimirović*, 1922–2008), Антоніно Альбароза (*Antonino Albarosa*, 1933–2023), Ірена Понятовська (*Irena Poniatowska*).

Фото 5.



Н. Герасимова-Персидська і М. Велімірович. Бидгощ, 1978.
Фото з архіву Н. Герасимової-Персидської. Підпис підняти

Статтю, у якій представлені результати багаторічних досліджень давньої української хорової музики, Ніна Герасимова-Персидська назвала «Сорок років *Musicae antiquae Ukraine*» [Герасимова-Персидська, 2009]. Таким чином дослідниця перекинула символічний місток до польського фестивалю та конгресу «*Musica Antiqua Europae Orientalis*», де все почалося. Багато років Ніна Олександрівна входила до Ради Конгресу МАЕО, яка планувала його наукову тематику і формат. Польща високо оцінила діяльність української вченої: у 2006 році її нагородили медаллю «За заслуги перед польською культурою» Міністерства культури і мистецтва Польщі.

У 2006 році чотирнадцятий конгрес і фестиваль поставив три крапки у сорокарічній історії МАЕО¹. Настав час підбити підсумки, осмислити головні ідеї та культуротворчу роль цього визначного форуму старовинної музики, його унікальність в музичному, суспільному та політичному житті Європи.

Фото 6.



К. Фіркавічюте, Н. Герасимова-Персидська, Є. Ігнатенко. Бидгощ, 2006.
Фото з архіву Є. Ігнатенко.

У 2013 році в Бидгощі утворилося товариство «Спадщина» (*Dziedzictwo*), яке очолив Хенрик Мартенка (*Henryk Martenka*). Його «головним героєм» став Анджей Швальбе, який все життя розбудовував інфраструктуру музичного і наукового життя Бидгощі і Куявсько-Поморського воєводства Польщі. Саме його дітищем був фестиваль і конгрес МАЕО. Товариство «Спадщина» ініціювало щорічні наукові конференції та періодичне видання «Анджей Швальбе і його спадщина», чотири томи якого вже оприлюднено (2016, 2018, 2020) [Andrzej Szwalbe]. На запрошення товариства

¹ Конгрес МАЕО відбувся ще двічі: 2009 року – в камерному складі науковців, 2012 року зібралася лише його слов'язознавча секція, без музикознавців.

музикознавці з Києва Ігор Савчук і Євгенія Ігнатенко провели ряд архівних досліджень та опублікували цінні документи з історії польсько-українських зв'язків другої половини ХХ століття в сфері старовинної музики [Савчук, 2014; Ігнатенко, Українська, 2016; Ігнатенко, Діяльність, 2016; Ігнатенко, 2017]. Ці дослідження підживили інтерес бидгоського музичного осередку до української давньої музики. На запрошення музичної академії імені Фелікса Нововейського в Бидгощі у квітні 2022 року Євгенія Ігнатенко презентувала лекцію «Українська барокова музика»: окреслила сучасний стан її дослідження, розповіла про нові здобутки та відкриття в царині української хорової церковної музики XVII – першої половини XVIII століття.

Висновки і перспективи дослідження. Польсько-українські музичні зв'язки в галузі старовинної музики вплинули на пострадянську перебудову українських освітньо-культурних інституцій. Багаторічна співпраця київської клавесиністки Світлани Шабалтіної та польської клавесиністки Ельжбети Стефаньської сприяла розбудові класу клавесина, який у 2000 році увійшов до складу заснованої в Національній музичній академії України кафедри старовинної музики. Київський клас клавесину став першим професійним осередком історично інформованого виконавства в Україні. За часи незалежності України до європейського руху з відродження давньої музики й історично інформованого виконавства долучилося багато українських музикантів. Вивчення їх досвіду є перспективним напрямком подальших досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Герасимова-Персидська Н. О. Сорок років Musicae antiquae Ukraine. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: наук. журнал. Київ, 2009. Вип. 1 (2). С. 26–33.
2. Загайкевич М. П. Польсько-українські музичні зв'язки. *Українська музична енциклопедія* / гол. ред. Г. Скрипник. Т. 5: Павана – Полікарп. Київ: Видавництво ІМФЕ, 2018. С. 345–357.
3. Іванюшенко Г. Історично інформоване виконавство як феномен художньої культури України (на прикладі творчої та просвітницької діяльності Оркестру барокової капели Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка). *Сучасне Мистецтво*: зб. наук. праць. Київ, 2023. № 19. С. 153–160. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.19.2023.294894>
4. Іванюшенко Г. Міжнародний фестиваль давньої музики у Львові: етапи становлення. *Художня культура. Актуальні проблеми*: наук. журнал. Київ, 2023. № 19 (1). С. 40–51. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283119](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283119)
5. Ігнатенко Є. Від середньовіччя до сучасних ритмів. *День*. 2006. 19 жовтня, № 179.
6. Ігнатенко Є. В. Ніна Персидська (до дня народження). *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Мистецькі обрії*: зб. наук. праць. Київ: Музична Україна, 2008. Вип. 1 (10). С. 32–34.
7. Ігнатенко Є. В. Діяльність Онисії Шресер-Ткаченко у контексті українсько-польських культурних зв'язків (1960-ті – початок 1970-х років). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*: зб. наук. статей. Київ, 2016. Вип. 114: *Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010-х роках*. С. 227–254.
8. Ігнатенко Є. В. Українська старовинна музика на польському фестивалі та конгресі Musica Antiqua Europae Orientalis. *Київське музикознавство: Культурологія та мистецтвознавство*: зб. статей. Київ, 2016. № 53. С. 3–14.

9. Ігнатенко Є. В. До історії становлення київської школи старовинної музики: українсько-польські музичні зв'язки (академік Н. О. Герасимова-Персидська). *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. Київ : НАМУ, 2017. № 12–13. С. 73–78.
10. Савчук І. Листування Анджея Швальбе з Онисією Шреєр-Ткаченко в аспекті українсько-польських культурних зв'язків 1960–1970-х. *Художня культура. Актуальні проблеми* : наук. журнал. Київ : Фенікс, 2014. Вип. 10. С. 137–151.
11. Andrzej Szwalbe i jego dziedzictwo. Zbiór studiów. Bydgoszcz. T. 1: 2016; T. 2: 2016; T. 3: 2018; T. 4, 2020.
12. Brzeźniak M. Bach i Bach. *Silesia prezentuje*. 2005. Marzec, nr 19.
13. Brzeźniak M. Pejzaż klawesynowy. *Silesia prezentuje*. 2005. Kwiecień, nr 20.
14. Brzeźniak M. Українська класа клавесynu, to “polskie dziecko”. Rozmowa z prof. Switłaną Szabałtiną, kierownikiem klasu клавесynu w Akademii Muzycznej im. Piotra Czajkowskiego w Kijowie. *Silesia prezentuje*. 2008. Styczeń, nr 48. S. 4–5.
15. Malatyńska-Stankiewicz A. Zanim zagra orkiestra barokowa. Rozmowa z prof. Elżbietą Stefańską, клавесynistką, dyrektorem artystycznym Dni Bachowskich. *Dziennik Polski*. 2006. Nr 74 (18781).
16. Szabaltina S. Ogromna szansa. O wykonawstwie historycznym w Ukrainie. *Ruch muzyczny*, 2022, 14.06. URL: <https://ruchmuzyczny.pl/article/2231-ogromna-szansa-o-wykonawstwie-historycznym-w-ukrainie>
17. Woźniakowska A. Różnice i jedność. *Dziennik Polski*. 2006. 3 kwietnia. S. 11.

REFERENCES

1. Herasymova-Persydska, N. O. (2009). Sorok rokiv Musicae antiquae Ukraine. [Forty years of Musicae antiquae Ukraine]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikowskoho: nauk. zhurnal [Scientific Journal Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 1 (2). Kyiv, pp. 26–33 [in Ukrainian].
2. Zahaikevych, M. P. (2018). Polsko-ukrainski muzychni zviazky. [Polish-Ukrainian musical ties]. In: *Ukrainska muzychna entsyklopediia [Ukrainian musical encyclopedia]* / Ed. H. Skrypnyk. Vol. 5: Pavana – Polikarp. Kyiv. Vydavnytstvo IMFE, pp. 345–357 [in Ukrainian].
3. Ivaniushenko, H. (2023). Istorychno informovane vykonavstvo yak fenomen khudozhnoi kultury Ukrainy (na prykladi tvorchoi ta prosvitnytskoi diialnosti Orkestru barokovoi kapely Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka). [Historically Informed Performance as a Phenomenon of Artistic Culture of Ukraine: Creative and Educational Activities of the Orchestra of the Baroque Chapel at the Lviv Mykola Lysenko National Music Academy]. In: *Suchasne Mystetstvo: zb. nauk. prats [Collection of Research Paper Contemporary Art]*, Issue 19, pp. 153–160. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.19.2023.294894> [in Ukrainian].
4. Ivaniushenko, H. (2023). Mizhnarodnyi festyval davnoi muzyky u Lvovi: etapy stanovlennia. [Lviv Early Music Festival: Stages of Development]. In: *Khudozhnia kultura. Aktualni problem: nauk. zhurnal. [Scientific Journal Artistic Culture. Topical Issues]*. Issue 19 (1), pp. 40–51. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283119](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283119) [in Ukrainian].
5. Ihnatenko, Ye. V. (2006). Vid serednovichchia do suchasnykh rytmyv. [From the Middle Ages to modern rhythms]. In: *Den. [A Day]*. 19 October, No. 179.

6. Ihnatenko Ye. V. (2008). Nina Persydska (do dnia narodzhennia). [Nina Persydska (to her birthday)]. In: *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky. Mystetski obrii: zb. nauk. prats. [Actual problems of artistic practice and art science. Artistic horizons]*. Kyiv: Muzychna Ukraina. Issue 1 (10), pp. 32–34 [in Ukrainian].
7. Ihnatenko, Ye. V. (2016). Diialnist Onysii Shreier-Tkachenko u konteksti ukrainsko-polskykh kulturnykh zviazkiv (1960-ti – pochatok 1970-kh rokiv). [Onysiia Shreyer-Tkachenko's Activities in the Context of Ukrainian and Polish Cultural Relations (1960s and early 1970s)]. In: *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho: Kompozytory i muzykoznavtsi Kyivskoi konservatorii u 1941–2010-kh rokakh. [Scientific review of the P. I. Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine: coll. of science articles]*. Kyiv. Vol. 114, pp. 227–254 [in Ukrainian].
8. Ihnatenko Ye. V. (2016). Ukrainska starovynna muzyka na polskomu festyvali ta konhresi Musica Antiqua Europae Orientalis. [Ukrainian Early Music at the Festival and Congress Musica Antiqua Europae Orientalis in Poland]. In: *Kyivske muzykoznavstvo: Kulturolohiia ta mystetstvoznavstvo. [Kyiv musicology: Cultural and art studies: coll. of articles]*. Kyiv. Vol. 53, pp. 3–14 [in Ukrainian].
9. Ihnatenko Ye. V. (2017). Do istorii stanovlennia kyivskoi shkoly starovynnoi muzyky: ukraïno-polski muzychni zviazky (akademik N. O. Herasymova-Persydska). [On the History of the Formation of the Kyiv School of Early Music: Ukrainian-Polish Musical Communication]. In: *Suchasni problemy doslidzhennia, restavratsii ta zberezhennia kulturnoi spadshchyny. [Modern Problems of Research, Restoration and Preservation of Cultural Heritage]*. Kyiv. Vol. 12–13, pp. 73–78 [in Ukrainian].
10. Savchuk I. B. (2014). Lystuvannia Andzheia Shvalbe z Onysiieiu Shreier-Tkachenko v aspekti ukrainsko-polskykh kulturnykh zviazkiv 1960–1970-kh. [Correspondence between Andrzej Schwalbe and Onysia Schreier-Tkachenko in the Aspect of Ukrainian-Polish Cultural Relations in the 1960s–1970s]. In: *Khudozhnia kultura. Aktualni problem: nauk. zhurnal [Scientific Journal Artistic Culture. Topical Issues]*. Kyiv: Feniks. Issue 10, pp. 137–151 [in Ukrainian].
11. Andrzej Szwalbe i jego dziedzictwo. Zbiór studiów. T. 1: 2016; T. 2: 2016; T. 3: 2018; T. 4, 2020. Bydgoszcz [in Polish].
12. Brzeźniak, M. (2005). Bach i Bach. In: *Silesia prezentuje*. Marzec, nr 19 [in Polish].
13. Brzeźniak, M. (2005). Pejzaż klawesynowy. In: *Silesia prezentuje*. Kwiecień, nr 20 [in Polish].
14. Brzeźniak, M. (2008). Ukraińska klasa klawesynu, to “polskie dziecko”. Rozmowa z prof. Switłaną Szabaltiną, kierownikiem klasu klawesynu w Akademii Muzycznej im. Piotra Czajkowskiego w Kijowie. In: *Silesia prezentuje*. Styczeń, nr 48, s. 4–5 [in Polish].
15. Malatyńska-Stankiewicz, A. (2006). Zanim zagra orkiestra barokowa. Rozmowa z prof. Elżbietą Stefańską, klawesynistką, dyrektorem artystycznym Dni Bachowskich. In: *Dziennik Polski*. Nr 74 (18781) [in Polish].
16. Szabaltina, S. (2022). Ogromna szansa. O wykonawstwie historycznym w Ukrainie. In: *Ruch muzyczny*, 14.06.2022 [in Polish]. URL: <https://ruchmuzyczny.pl/article/2231-ogromna-szansa-o-wykonawstwie-historycznym-w-ukrainie>
17. Woźniakowska, A. (2006). Różnice i jedność. In: *Dziennik Polski*. 3 kwietnia, s. 11 [in Polish].

YEVGENIYA IGNATENKO

Ignatenko, Yevgeniya — Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor at the Theory Music Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8048-2991>

evgeniaopus31@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327892

POLISH-UKRAINIAN RELATIONS IN THE FIELD OF EARLY MUSIC

The relevance of the study. Jubilee 2025 – for the harpsichord class, which celebrates the 30th anniversary, and the department of early music, which celebrates the 25th anniversary – encourages reflections, memories in order to restore and comprehend the events that were important. The harpsichord class is “older” than the department for five years. Its appearance and first successes inspired the then rector of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Oleh Tymoshenko, to open a department of early music, headed by the famous researcher of Ukrainian music, Nina Herasymova-Persydska. The proposed jubilee reflections are selective as they focus on Polish-Ukrainian relations, which had a significant impact on the life and progress of the jubilarians.

The main objective of the study is to highlight the creative connections of the harpsichord class and the department of ancient music of the UNTAM with Polish musicians; to present the interaction of Polish and Ukrainian musicians within the framework of the international forum “Musica Antiqua Europae Orientalis” (Bydgoszcz, 1966–2006), the festivals “Ukraine and the Baroque World” (Kyiv, 1994), and “Bach’s Days” (Krakow, 2005, 2006), in the projects of the Bydgoszcz society “Heritage” (2013–2020). The study is based on the materials of interviews with musicians who developed Polish-Ukrainian relations in the field of early music (Nina Herasymova-Persydska, Svitlana Shabaltina, Elżbieta Stefańska). **The methodology** of the work is based on empirical and theoretical research methods (interviews, memories and observations, analysis and synthesis).

Results and conclusions. The Polish-Ukrainian scientific projects and concerts, which were important for the development of the Kyiv cell of researchers and performers of early music, are highlighted and presented. The Polish press’ coverage of Ukrainian musicians’ performances is examined. Polish-Ukrainian musical connections in the field of early music influenced the post-Soviet restructuring of Ukrainian educational and cultural institutions. The long-term collaboration between Kyiv harpsichord player Svitlana Shabaltina and Polish harpsichord player Elżbieta Stefańska contributed to the development of the harpsichord class, which in 2000 became part of the Department of Early Music founded at the National Ukrainian Academy of Music. The Kyiv harpsichord class became the first professional cell of historically informed performance in Ukraine. During the time of Ukraine’s independence, many Ukrainian musicians have joined the European movement for the revival of early music and historically informed performance. The study of their experiences can provide a promising direction for future research.

Keywords: Polish-Ukrainian relations, Kyiv harpsichord school, Department of Early Music of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Polish harpsichord player Elżbieta Stefańska, Ukrainian harpsichord player Svitlana Shabaltina, Ukrainian scholar Nina Herasymova-Persydska, historically informed performance in Ukraine.

Статтю підготовлено в рамках стипендіальної програми Центру діалогу імені Юліуша Мєрошевського.

УДК 78.071.2Сагайдачний:780.616.432(477)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327893

ОМЕЛЬЧЕНКО Т. А.

Омельченко Тетяна Андріївна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORSID ID: <https://orsid.org/0000-0001-6058-8414>

taira57x@gmail.com

© Омельченко Т. А., 2025

ВАЛЕРІЙ САГАЙДАЧНИЙ: НЕВІДОМІ СТОРІНКИ БІОГРАФІЇ

85-річний ювілей видатного українського піаніста, заслуженого артиста України, професора Київської консерваторії Валерія Михайловича Сагайдачного (1939–2009), що відзначався 25 травня 2024 року, актуалізував питання вивчення та уточнення деяких фактів творчої біографії митця — зокрема, не висвітленого в автобіографічних матеріалах періоду його початкової музичної освіти. На основі архівних документів з приватної колекції, спогадів друзів В. М. Сагайдачного вдалося реконструювати важливий у становленні музиканта хронологічний період та оприлюднити ім'я його першої вчительки — учениці Володимира Пухальського Ольги Скоропостижної. Віднайдені матеріали свідчать про прогресивність її методики навчання гри на фортепіано, орієнтованій на залучення дитини до занять музикою у ранньому дитячому віці. Рівень професійної компетентності дозволяв О. А. Скоропостижній підготувати учня до вступу в середні та вищі музичні навчальні заклади. Особистість першої вчительки В. Сагайдачного представлена в контексті її професійних та дружніх зв'язків з відомими представниками тогочасної мистецької еліти: А. Артоболевською, С. Ріхтером, Дм. Кабалевським, родиною художників та мистецтвознавців Прахових. Висловлюється припущення про те, що ім'я О. А. Скоропостижної В. М. Сайгадачний не оприлюднював через її чоловіка-священнослужителя — настоятеля Володимирського собору в Києві, викладача духовної семінарії: в радянські часи ідеологічних переслідувань церкви та віруючих тісне спілкування з сім'єю священника могло мати негативні наслідки. У статті формується цілісне уявлення щодо фундаментальності початкової та середньої музичної освіти Валерія Сагайдачного, корені якої тісно пов'язані з Київською фортепіанною школою та її засновником В. В. Пухальським.

Ключові слова: культурна пам'ять, діячі культури Києва 1950–1970-х років, біографія Валерія Сагайдачного, фортепіанна педагогіка, педагогічна діяльність Ольги Скоропостижної.

Ціла плеяда піаністів –
Сагайдачний, Скринченко,
Лотаков, Вітовський, Байков –
справжні інтелігенти Музики!
Світла пам'ять всім...
Геннадій Сасько

Вступ. Заслужений артист України, професор Валерій Сагайдачний (1939–2009) визнаний одним із видатних випускників Київської консерваторії, а надалі од-

ним із її провідних викладачів 1960–1990-х років. Виконавська манера музиканта була відзначена яскравим артистизмом, блискучою піаністичною майстерністю, глибокою концептуальністю інтерпретації. Його концертні програми охоплювали найскладніші твори різних епох та стилів, але особливою витонченістю й віртуозним блиском, за спогадами очевидців, відрізнялася інтерпретація творів Фредеріка Шопена. Концертні зали, у яких виступав Валерій Сагайдачний, незмінно були переповнені, йому аплодували захоплені слухачі як в Україні, так і в Європі (Іспанія, Німеччина, Польща, Греція) та США.

Учнями Валерія Михайловича Сагайдачного з гордістю називають себе визначні музиканти, які наразі живуть і працюють за кордоном — як Вадим Гладков (Іспанія), Милана Чернявська (Німеччина), Мігель Анхель Шебба (Аргентина), Марина Ломазова (США), Хорхе Еміліо Родрігес (США), а також ціла плеяда українських піаністів, викладачів і концертмейстерів, серед яких Хосе Альберто Ернадес Сід (Куба — Україна), Галина Булибенко, Сергій Баклан, Северина Жук-Жукова, Катерина Фадеєва, Ірина Гаврилук, Людмила Слободянюк, Тетяна Омельченко, Сергій Міжега, Наталія Чеснокова, Анжела Фандєєва, Світлана Смиковська, Олег Васильков, Олена Здоренко, Геннадій Домарацький, Інна Набитович та інші.

Враховуючи видатний внесок Валерія Михайловича Сагайдачного у розвиток виконавства і педагогіки в Україні та за її межами, а також у зв'язку з нещодавнім ювілеєм — 85-річчям від дня народження, — докладне вивчення біографії митця, визначення етапів формування його творчої особистості набуває особливої *актуальності*.

Аналіз публікацій. У низці публікацій, присвячених В. М. Сагайдачному, подається характеристика його педагогічної методики, наводяться основні факти біографії. Це статті Милани Чернявської «Провідник великої традиції» [Чернявська, 2013], Олега Василькова та Світлани Смиковської «Пам'яті Валерія Михайловича Сагайдачного» [Васильков, Смиковська, 2013], рецензія Ірини Дашак на концерт, присвячений 80-річчю від дня народження митця, в Українському інтернет-журналі «Музика» [Дашак, 2019].

Учнями і колегами Валерія Сагайдачного його методика викладання визнавалася унікальною. Наведемо декілька висловлювань його колишньої студентки, заслуженої артистки України, професорки класу фортепіано Університету музики та мистецтв міста Граца (Австрія), професорки Міжнародної музичної академії князівства Ліхтенштейн, доцентки Вищої школи музики й театру в Мюнхені (Німеччина) Милани Чернявської. Виключна гармонійність методу Валерія Михайловича полягала в тому, що пошуки звучання, «фортепіанного туше» він безпосередньо поєднував не лише з роботою над чисто фізичною свободою виконавця, але такою ж мірою з прагненням до свободи психологічної» [Чернявська, 2013, с. 588].

«В. М. Сагайдачний справедливо вважав, що будь-яке фізичне затиснення сковує одночасно також рухи душі, і навпаки, внутрішня психологічна скутість породжує невловимі м'язові напруження, котрі не дозволяють здійснити звуковий ідеал фортепіанного наспівного звуку» [Чернявська, 2013, с. 589].

«Висока вимогливість дивним чином сполучалася з внутрішньою свободою мудрої, справді інтелігентної людини, яка допускає і поважає чужу творчу позицію й точку зору, не прагнучи будь-якою ціною утвердити свій викладацький авторитет і творче “єго”» [там само].

«Його чисто людська привабливість, творча харизма спонукали студентів вірити йому і приймати його спрямовуючі творчі імпульси, не відчуваючи їх як насилля над своєю власною інтерпретацією» [там само].

Фото 1.



Валерій Сагайдачний. 1990-ті роки

Високо оцінюють особистість свого Вчителя Олег Васильков і Світлана Смиківська: «Він працював з нами і як піаніст, і як “батько”, і як артист-інтерпретатор, і як психолог. Саме тому його популярність у 80-ті роки була неймовірною! Прийти на урок до В. М. Сагайдачного — це майже як виступити у філармонії! Завжди повний клас людей: діти (учні десятирічки) та їхні батьки; студенти-іноземці; студенти з інших класів...; викладачі училищ та музично-педагогічних інститутів із регіонів (Донецьк, Харків, Дніпропетровськ, Дніпродзержинськ, Львів тощо), які приїжджали до нього на курси підвищення кваліфікації. Одним словом, урок зі спеціальності майже ніколи не проходив тет-а-тет із педагогом, завжди повний клас! А це показник неймовірної популярності. Особистість Валерія Михайловича була цікава людям» [Васильков, Смиківська, 2013, с. 592–593].

4 жовтня 2019 року, з нагоди 80-річчя митця, силами учнів Валерія Сагайдачного у Малій залі Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського було проведено концерт його пам'яті, який зібрав величезну аудиторію слухачів. У концерті взяли участь учні професора Сагайдачного «різних років випуску, які живуть, концертують і викладають в Україні, Європі, США. Згадуючи незабутні роки навчання в класі свого Учителя, вони були однакові в одному: Валерій Михайлович, з його унікальним педагогічним даром, відіграв вирішальну роль у формуванні та становленні кожного з них» [Дашак, 2019].

Метою статті є відновлення невідомої сторінки біографії Валерія Михайловича Сагайдачного — періоду початкової музичної освіти, що має пролити світло на основоположні засади його формування як музиканта та особистості.

Методи дослідження. Провідним при підготовці статті став *метод біографічної реконструкції*. Працюючи над матеріалами біографії В. М. Сагайдачного, довелося звернутися до його особової справи з Державного архіву міста Києва¹, завдяки чому вдалося відтворити основні віхи біографії митця.

Виклад основного матеріалу. Валерій Сагайдачний народився 25 травня 1939 року в місті Харкові, у сім'ї службовців. Його батько Михайло Ілліч Кара-Курчі — грек за національністю, інженер за фахом, — був учасником Другої світової війни. Після війни працював у Київському інституті народного господарства на посаді доцента. Мати — Клавдія Антонівна Сагайдачна — українка, архітектор за фахом. 1943 року сім'я переїхала до Києва, де у 1946 році Валерій пішов до першого класу середньої школи №147, а у 1952 році був прийнятий до сьомого класу Київської середньої спеціальної музичної школи імені М. В. Лисенка по класу фортепіано професора Євгена Михайловича Сливака.

З 1957 по 1963 роки Валерій Сагайдачний — студент Київської консерваторії, де він навчався у класі Володимира Володимировича Нільсена. У 1962 році стає дипломантом Українського республіканського конкурсу імені М. В. Лисенка. Після закінчення консерваторії, у 1963 році, вступає до асистентури-стажування (клас Олександра Олександровича Александрова), а з 1964 року починає працювати викладачем кафедри спеціального фортепіано та кафедри камерного ансамблю Київської консерваторії.

1966 року, у зв'язку з гострою потребою в кадрах донецької філії Харківського інституту мистецтв, Валерій Сагайдачний був рекомендований Міністерством культури УРСР на посаду старшого викладача Донецького музично-педагогічного інституту, де успішно працював протягом трьох років. Після повернення 1968 року до Києва продовжував викладати в консерваторії та вести активну концертну діяльність як соліст і ансамбліст — зокрема, виступав у дуетах з видатними скрипалями Юрієм Мазуркевичем та Олегом Кривошеї.

З вересня 1979 року Валерія Сагайдачного було призначено керівником групи радянських музикантів у Сирійській Арабській республіці, викладачем Дамаської консерваторії. З грудня 1982 року він відновив педагогічну роботу в Київській консерваторії, продовжуючи активно концертувати, здійснювати записи до фонду Українського радіо, займатися з учнями Київської музичної школи-десятирічки.

У 1990 році В. М. Сагайдачному було присвоєно почесне звання заслуженого артиста України. З грудня 1992 року його було призначено на посаду професора кафедри спеціального фортепіано № 2. Ситуація початку 1990-тих років змусила Валерія Михайловича прийняти рішення щодо еміграції до Греції, на історичну батьківщину його батька (це сталося у 1993 році). Сагайдачний оселяється з сім'єю в Афінах, де починає працювати на посаді професора Афінської консерваторії, веде активну концертну діяльність, виступає з оркестрами. Як відомого й авторитетного фахівця, В. М. Сагайдачного неодноразово запрошували членом журі багатьох конкурсів —

¹ Особова справа заслуженого артиста УРСР, доцента Сагайдачного Валерія Михайловича, звільненого у 1993 році. Державний архів м. Києва. Ф. № Р-810, оп. № 2 ос., сп. № 443.

зокрема, Першого міжнародного конкурсу молодих піаністів, що проводився на батьківщині Сергія Прокоф'єва в Донецьку (1999).

Важка хвороба серця, що переслідувала Валерія Михайловича протягом багатьох років, врешті остаточно підірвала його здоров'я: 6 серпня 2009 року на 71-му році життя митець відійшов у вічність.

...У біографії будь-якого музиканта фундаментом його подальшого зростання та формування є початковий етап занять. Саме цей період у біографічних документах В. Сагайдачного є, на жаль, «білою плямою». Зокрема, у своїй автобіографії Валерій Михайлович зазначав 1946 рік — рік вступу в семирічному віці до Київської загальноосвітньої школи №147, та 1952 рік — початок навчання у сьомому класі Київської десятирічки, ніде при цьому не вказуючи джерел своєї початкової музичної освіти — ні навчального закладу, ні імен перших вчителів. Розуміючи, що рівень вступника до класу професора Є. М. Сливака — видатного піаніста-педагога Київської консерваторії [Рощина, 2010], — мусив бути вельми високим, природно виникає запитання щодо навчання Валерія Сагайдачного до тринадцятилітнього віку. Хто заклав фундамент його музичної освіти та дав достойну підготовку для вступу до десятирічки? Чому ці важливі факти своєї професійної біографії Валерій Михайлович ніколи не афішував?

Відновити загублену ланку музичної біографії В. М. Сагайдачного вдалося завдяки спогадам його друзів: колишньої провідної редакторки музичної редакції Українського телебачення і радіо, музикознавиці, радіожурналістки, заслуженої працівниці культури УРСР Лариси Павлівни Лагутенко (1936–2021) та її сина, хормейстера, випускника Київської консерваторії 1980-х років Сергія Костянтиновича Котенка, які люб'язно надали інформацію та ретельно збережені архівні фотоматеріали. Важливі відомості надала також концертмейстер, викладачка Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Оксана Андріївна Большакова.

За спогадами Л. П. Лагутенко, свою початкову і середню музичну освіту в перші повоєнні роки вона як піаністка здобувала приватно. Протягом десяти років Лариса Лагутенко навчалася гри на фортепіано у Ольги Антонівни Скоропостижної — випускниці Київської консерваторії по класу видатного музично-громадського діяча, першого директора Київської консерваторії Володимира В'ячеславовича Пухальського. Викладачка займалася з учнями у себе вдома, на вулиці Липській. Разом з Ларисою у Ольги Антонівни в той час навчався і юний Валерій Сагайдачний (тоді ще Валерій Кара-Курчі), який був молодшим за неї лише на три роки (фото 2).

Пам'ять про свою першу вчительку та безкінечну вдячність їй за професійне володіння інструментом, за неоціненне загальне музично-культурне виховання Лариса Лагутенко свято берегла все життя. Під керівництвом Ольги Антонівни Скоропостижної вона пройшла весь курс початкової та середньої музичної освіти і готувалася до вступу до консерваторії. Професор Київської консерваторії, на той час завідуючий кафедрою спеціального фортепіано Костянтин Миколайович Михайлов, прослухавши підготовлену на високому фаховому рівні абітурієнтку, відразу погодився взяти її до свого класу. Однак прикра травма руки напередодні вступних іспитів завадила вступу на фортепіанний факультет. Так Лариса стала студенткою історико-теоретичного факультету консерваторії, але зв'язок з вчителькою, найтепліші стосунки з нею як з найближчою людиною вона зберігала до останніх днів життя Ольги Антонівни (початок 1980-х років).

За спогадами Л. П. Лагутенко, Валерій Сагайдачний, навіть ставши студентом, а потім і викладачем Київської консерваторії, ніколи не переривав контактів з Ольгою

Антонівною. Він постійно її відвідував, багато грав для неї, завжди високо цінував її думку, переймався життєвими проблемами своєї вчительки, опікувався побутовими складнощами тощо. Ольга Антонівна влаштовувала традиційні домашні концерти своїх учнів, де вони музикували, зокрема грали в чотири руки. Всі разом їздили до Бучі збирати яблука в розкішному саду Скоропостижних.

Фото 2.

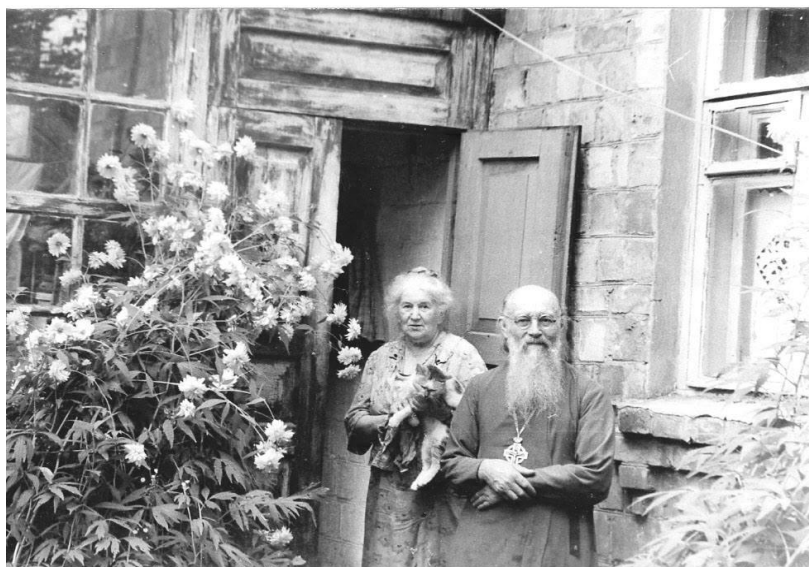


О. А. Скоропостижна з учнями (початок 1950-х років).

Третій ряд, перша зліва – Лариса Лагутенко, четвертий зліва – Валерій Сагайдачний (Кара-Курчі).

Чоловік Ольги Антонівни — Микола Іванович Скоропостижний (1890–1970) був священником: у різні періоди він мав приход у Бучі, також був настоятелем Іллінської церкви на Подолі, настоятелем Володимирського собору в Києві, викладачем Київської духовної семінарії (фото 3).

Фото 3.



М. І. та О. А. Скоропостижні на дачі в Бучі (1960-ті роки).

Коли у 1960-х роках розпочалися гоніння радянської влади на церкву, М. І. Скоропостижний втратив прихід у Бучанській церкві та будинок в Бучі, а потім і квартиру на Липській¹. За спогадами О. А. Большакової, яка мала щастя особисто спілкуватися з Ольгою Антонівною наприкінці 1970-х років, та розповідала про свого чоловіка з великою повагою і ніжністю як про людину високої культури, тактовності, душевності.

У такому контексті стає зрозумілим, чому Валерій Сагайдачний не міг в радянські атеїстичні часи оприлюднити свої зв'язки із сім'єю священника. Саме тому, на наше переконання, опис надзвичайно важливого в біографії кожного музиканта періоду перших кроків навчання залишався до цього часу в офіційних документах відсутнім, а ім'я Ольги Антонівни Скоропостижної могло піти в небуття...

Водночас постать О. А. Скоропостижної, знайомство з її оточенням дає можливість зрозуміти ту культурну атмосферу, в якій виховувався юний Валерій Сагайдачний та багато інших маленьких учнів, батьки яких прагнули навчати своїх дітей саме у неї й одержувати підготовку, з якою могли вступати до спеціальної музичної школи-десятирічки і навіть до консерваторії (фото 4).

Фото 4.



О. А. Скоропостижна з ученицями.

¹ Пізніше, у зв'язку з будівництвом готелю «Національ» на Печерську, О. А. Скоропостижна була відселена на вулицю Кудрявський узвіз.

Дім Скоропостижних у 1950–1970-х роках був центром культурного життя Києва. Відомо, що близькою подругою Ольги Антонівни, її колегою й однодумцем була Анна Данилівна Артоболевська (дівоче прізвище Карпека) — відомий фортепіанний педагог, теж учениця В. В. Пухальського, яка народилася і жила в Києві до 1924 року. О. А. Скоропостижна все життя підтримувала професійні та дружні контакти з А. Д. Артоболевською, обмінюючись педагогічним досвідом. Святослав Ріхтер, приїжджаючи на гастролі до Києва, обов'язково відвідував Ольгу Антонівну. Бував у неї і Дмитро Кабалевський, який цікавився доробком О. А. Скоропостижної з педагогіки. Саме Д. Б. Кабалевський передав до Російського державного архіву літератури і мистецтва методичну розробку Ольги Антонівни під назвою «Декілька слів про дошкільне навчання дітей фортепіанної гри»¹. На жаль, в Україні копія цієї праці не збереглася.

Колом спілкування сім'ї Скоропостижних у Києві і в Бучі була в 1950-х роках також сім'я талановитого мистецтвознавця і художника Миколи Адріановича Прахова (фото 5). Під наглядом його батька, відомого мистецтвознавця Адріана Вікторовича Прахова, відбувалося, зокрема, спорудження музичного училища в Києві як приміщення для майбутньої консерваторії [Національна музична академія, 2013, с. 21]. Як відомо, Емілія Львівна Прахова, мати Миколи Адріановича, за фахом піаністка, була моделлю Богородиці Врубеля у Кирилівській церкві в Києві. У кабінеті-архіві Національної музичної академії України зберігається оригінал запрошення Е. Л. Праховій від дирекції Київського відділення ІРМТ на урочисте відкриття 3 листопада 1913 року Київської консерваторії [там само, с. 34–35].

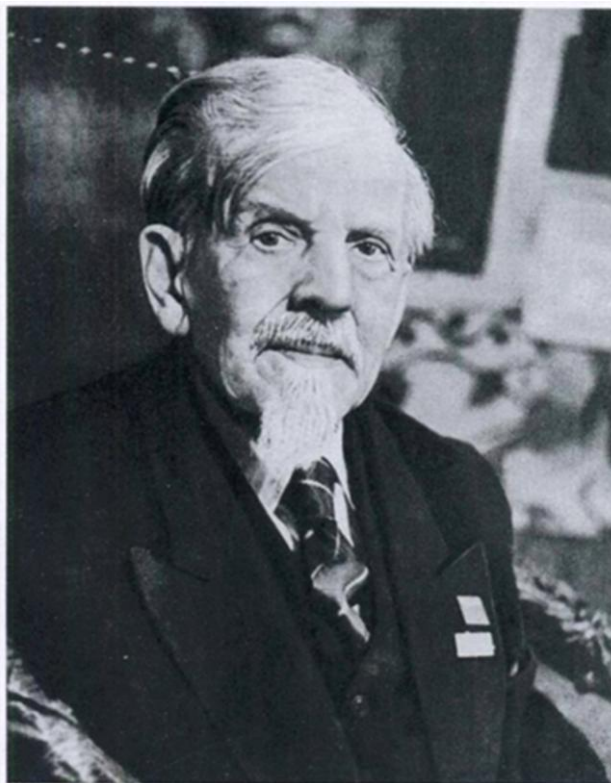
Книга М. А. Прахова «Сторінки минулого. Нариси-спогади про художників» для багатьох науковців, краєзнавців, шанувальників мистецтва стала настільною. Мемуари містять цінну інформацію з історії мистецького життя Києва кінця ХІХ століття, дають можливість поглибленого вивчення та розуміння місця та значення в тогочасному суспільстві творчої інтелігенції.

Відомо, що протягом багатьох років між М. А. Праховим та О. А. Скоропостижною відбувалося листування, однак частина цього епістолярію (що охоплює період з 27 січня 1953 року до 28 травня 1956 року) зберігається у російському державному архіві літератури і мистецтва, тож наразі є недоступною. Однак з листів М. А. Прахова до доньки М. І. Мурашка Олени Язевої середини та кінця 1950-х років, які збереглися і були опубліковані київською дослідницею біографії, художньої, літературної та епістолярної спадщини М. А. Прахова Оленою Сторчай [Сторчай, 2015], можемо уявити атмосферу спілкування дописувачів, відчутти ауру культурного середовища, що об'єднувала авторів листів.

Наведемо фрагмент листа Миколи Прахова до Олени Язевої від 25 березня 1955 року, надісланого з Києва до Москви (цитуємо мовою оригіналу): «А ведь в доме у нас собирались не только сильно надоевшие вам художники, но и музыканты. По вечерам, иногда, играли на рояле: В. В. Пухальский, Н. В. Лысенко, братья Станислав и Феликс Блуменфельды, а также наша мама. Она кончила Петербургскую Консерваторию под руководством профессора Дрейшока, когда приняла предложение моего Отца соединить с ним свою судьбу. Несмотря на маленькие руки, ее готовили к артистической карьере, и только мы — дети — своей “музыкой” испортили ее» [Сторчай, 2015, с. 92].

¹ Скоропостижная О. А. Несколько слов о дошкольном обучении детей фортепианной игре. Российский государственный архив литературы и искусства. Материалы, собранные Д. Б. Кабалевским. Ед. хранения 1044. Крайние даты: 1 апреля 1957. Количество листов: 10.

Фото 5.



М. А. Прахов

Тісні дружні стосунки пов'язували О. А. Скоропостижну з дружиною М. А. Прахова, відомою художницею Ганною Крюгер-Праховою, рідною сестрою Маргарити Мурашко. Як бачимо, коло спілкування Ольги Антонівни з видатними діячами мистецтва було достатньо широким, що свідчить про високий рівень її освіченості та культури, про яскравість і непересічність її особистості.

Викладачка і концертмейстер Національної музичної академії України Оксана Андріївна Большакова наприкінці 1970-х років мала нагоду як студентка спілкуватися з О. А. Скоропостижною з питань педагогічної практики. За її спогадами, Ольга Антонівна, яка була вже на той час у досить поважному віці, на запрошення керівника школи-студії з педагогічної практики при Київській консерваторії Жанни Іванівни Аністратенко-Хурсіної¹ представляла своїх маленьких учнів-дошкільнят у Малій залі консерваторії, супроводжуючи їх виступи коментарями. Презентувала Ольга Антонівна також власну методику навчання гри на фортепіано дітей дошкільного віку, демонструючи на прикладах своїх маленьких учнів перспективність методу раннього музичного розвитку дитини. Своєрідний майстер-клас з початкової музичної освіти, як і світла особистість видатної викладачки, запам'яталися присутнім назавжди.

О. А. Скоропостижна (фото 6) похована поряд з чоловіком на Звіриньцькому кладовищі на Печерську в Києві.

¹ Жанна Іванівна Аністратенко (1937–1996) — піаністка, педагог, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри спеціального фортепіано Київської консерваторії імені П. І. Чайковського, наступниця Б. О. Милича на посаді керівника сектору педагогічної практики фортепіанного факультету у 1970–1990-х роках.

Фото 6.



О. А. Скоропостижна

Висновки. Висвітлена у статті досі невідома сторінка творчої біографії Валерія Сагайдачного є яскравою й без сумніву, доленосною сторінкою його життя. Водночас це є свідченням епохи ідеологічних утисків служителів церкви, діячів культури та освіти з боку тоталітарної радянської системи.

Наразі можна з упевненістю стверджувати, що саме Ольга Антонівна Скоропостижна відіграла доленосну роль у професійному формуванні Валерія Михайловича Сагайдачного, адже зрозуміло, якими важливими і навіть вирішальними у подальшій артистичній кар'єрі музиканта є перші кроки його становлення. Масштаб культурної особистості О. А. Скоропостижної протягом довгих років їх спілкування безумовно мав вирішальний вплив на формування внутрішнього аристократизму, інтелігентності, високого музичного смаку її учнів. Завдяки заповненню прогалини у професійній біографії Валерія Сагайдачного формується цілісне уявлення про фундаментальність його початкової і середньої музичної освіти, корені якої тісно пов'язані з Київською фортепіанною школою та її засновником Володимиром Пухальським.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Васильков О., Смыковская С. Памяти Валерия Михайловича Сагайдачного. *Київська фортепіанна школа: імена та часи. До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. С. 591–593.

2. Дашак І. Пам'яті Валерія Сагайдачного. *Український інтернет-журнал «Музика»*. 2019. 23 жовтня. URL: <http://mus.art.co.ua/pamiati-valeriia-sahaydachnoho/> (дата звернення 06.12.2024).
3. Митці України: Енциклопедичний довідник. Упоряд.: М. Г. Лабінський, В. С. Мурза, ред. А. В. Кудрицького. Київ. 1992. 848 с.
4. Національний музичній академії України ім. П. І. Чайковського 100 років/ Авт.-упоряд. В. Рожок. Київ : Муз.Україна, 2013. 512 с.
5. Рощина Т. Творчий шлях видатного українського педагога-піаніста Євгена Сливака (до 110-річчя від дня народження) *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2010. Вип. 17. С. 261–266.
6. Сторчай О. До історії епістолярію Миколи Прахова. *Студії мистецтвознавчі*. 2015. № 2. С. 90–110.
7. Чернявская М. Проводник великой традиции. *Київська фортепіанна школа. Імена та часи. До 100-річчя НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2013. С. 587–591.

REFERENCES

1. Vasil'kov O., Smykovskaya S. (2013). Pamyati Valeriya Mikhaylovicha Sagaydachnogo [In memory of Valery Mykhailovych Sahaidachny]. In: *Kyyivs'ka fortepianna shkola: imena ta chasy. Do 100-richchya NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho* [Kyiv piano school: names and times. To the 100th anniversary of P. I. Tchaikovsky]. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, pp. 591–593 [in Russian].
2. Dashak I. (2019). Pam"yati Valeriya Sahaydachnoho [In memory of Valery Sahaidachny]. In: *Ukrayins'kyi internet-zhurnal «Muzyka»* [Ukrainian online magazine “Music”]. October, 23. URL: <http://mus.art.co.ua/pamiati-valeriia-sahaydachnoho/> (accessed: 06.12.2024) [in Ukrainian].
3. Myttsi Ukrayiny: Entsyklopedychnyy dovidnyk [Artists of Ukraine: Encyclopedic Directory] (1992). Uporyad.: M. H. Labins'kyi, V. S. Murza, red. A. V. Kudryts'koho. Kyiv, 848p. [in Ukrainian].
4. Natsional'niy muzychniy akademiyi Ukrayiny im. P. I. Chaykovs'koho 100 rokiv [«Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Musicis 100 years old»] (2013). Avt.-uporyad. V. Rozhok. Kyiv, Musical Ukraine, 512 p. [in Ukrainian].
5. Roshchyna T. (2010). Tvorchyy shlyakh vydatnoho ukrayins'koho pedahoha-pianista Yevhena Slyvaka (do 110-richchya vid dnya narodzhennya) [The creative path of the outstanding Ukrainian teacher-pianist Yevhen Slyvak (to the 110th anniversary of his birth)]. In: *Mystetstvoznachchi zapysky: zb. nauk. prats'*. [Art-scientific notes: collection of scientific works]. Kyiv, Millennium, Issue 17, pp.261–266.
6. Storchay O. (2015). Do istoriyi epistolyariyu Mykoly Prakhova [To the history of Mykola Prahov's epistolary]. In: *Studiyi mystetstvovnavchi* [Art studies studios]. No. 2, pp. 90–110 [in Ukrainian].
7. Chernyavskaya M. (2013). Provodnik velikoy traditsii [Conductor of a great tradition]. In: *Kyyivs'ka fortepianna shkola: imena ta chasy. Do 100-richchya NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho* [Kyiv piano school: names and times. To the 100th anniversary of P. I. Tchaikovsky]. Kyiv, pp. 587–591[in Russian].

TETYANA OMELCHENKO

Omelchenko, Tetyana — Doctor of Philosophy in Art Criticism, Associate Professor, Acting Professor of the Department of the General and Specialized piano, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6058-8414>

taira57x@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327893

VALERIY SAGAYDACHNY: UNKNOWN PAGES OF BIOGRAPHY

The relevance of the study. The 85th anniversary of the birth of the outstanding Ukrainian pianist, Honored Artist of Ukraine, Professor of the Kyiv Conservatory Valery Mikhailovich Sahaidachny (1939–2009) has brought to the fore the issue of studying and clarifying some facts of his creative biography. The name of the Ukrainian pianist Valeriy Sahaidachny is rightfully included in the book “2000 Outstanding Musicians of the 20th Century”. He was a bright performer, a subtle and thoughtful musician, who possessed a strong artistic temperament, an outstanding level of pianistic skill. During his creative life, he successfully performed in Ukraine, Spain, Germany, Poland, Greece, the USA, Canada. He included the most complex works of a wide stylistic range in his solo programs, but he especially skillfully performed and interpreted the works of Chopin. Valeriy Sahaidachny raised a whole galaxy of bright students, many of whom are the pride of the Ukrainian piano school.

The main objective of the study is to find out the circumstances of Sahaidachny's life and education, in particular, the period of the artist's initial musical education, which had not previously been covered in autobiographical materials.

The methodology includes *the method of biographical reconstruction*. Based on archival documents from a private collection and the memoirs of Sahaidachny's friends, it was possible to reconstruct this important chronological period in the formation of the musician, and for the first time to publish the name of his first teacher. It was Olga Antonivna Skoropostyzhna, student of Volodymyr Puhalsky. The memoirs of contemporaries and archival documents are presented, which testify to the progressiveness of her methodology for teaching piano, focused on involving the child in music lessons in early childhood. The level of her professional competence allowed to prepare the student for admission to secondary and higher musical educational institutions. The personality of Olga Skoropostyzhna is presented in the context of her friendly and professional ties with famous representatives of the national artistic elite: A. Artobolevska, S. Richter, D. Kabalevsky, the family of artists and art historians Prakhov.

Results and conclusions. It is assumed that the name of Olga Skoropostyzhna was not made public by Valery Sahaidachny because of her husband, a priest — the rector of the Volodymyr Cathedral in Kyiv, the teacher at the Kyiv Theological Seminary: in the Soviet era of ideological persecution of the church and believers, such close communication with the priest's family could have negative consequences for the person. Thus, a holistic idea is formed about the fundamental nature of Valery Sahaidachny's primary and secondary musical education, the roots of which are closely connected with the Kyiv Piano School and its founder — Volodymyr Puhalsky.

Keywords: cultural memory, cultural figures of Kyiv in the 1950s–1970s, biography of Valery Sahaidachny, piano pedagogy, pedagogical activity of Olga Skoropostyzhna.

УДК 378.6:78:78.036(450)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327895

ПОНОМАРЕНКО О. Ю.

Пономаренко Олена Юріївна — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: 0000-0002-3726-489X
ponomarenkoolena1970@gmail.com
© Пономаренко О. Ю., 2025

ІТАЛІЙСЬКА КОНСЕРВАТОРІЯ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ

Розглянуто діяльність італійської консерваторії як багатофункціонального інституту. Зазначено, що в сучасній консерваторії поєднані інновації і традиції, класичні методики з новітніми. Проаналізовано структуру сектору Міністерства університетів і досліджень, який контролює вищу мистецьку освіту в італійській університетській системі. Охарактеризовано організацію навчального процесу за європейським зразком. Розглянуто три рівні вищої освіти. Визначено, що випускники магістратури можуть навчатися за програмою післядипломної освіти, спрямованою на практичну підготовку, і здобути рівень майстра. Наголошено, що консерваторія діє не тільки як навчальний заклад — як соціокультурний інститут вона налагоджує розгалужені творчі зв'язки, здійснює музичні й культурно-мистецькі проекти спільно з оперним театром, музеєм, музичним фестивалем. Розкрито різні форми і види цих заходів, що розраховані не лише на професійну публіку, а й на широку аудиторію шанувальників мистецтва, туристів. Зазначено, що їх головна мета — популяризувати культуру міст і музичне життя сучасної Італії. Розглянуто україно-італійські освітні й культурні зв'язки, які мають тривалу історію і розвиваються сьогодні. Підкреслено, що діяльність італійської консерваторії спрямована на збереження та розвиток мистецьких традицій, а також на оновлення сучасного навчального процесу на основі інноваційних наукових і освітніх проектів, відкриття нових спеціальностей і спеціалізацій, розвитку культурних зв'язків. Доведено, що її досвід зацікавить і українських музикантів, особливо щодо підготовки і втілення музичних та культурно-мистецьких проектів. Це сприятиме популяризації творчості як окремих митців, виконавських колективів, так наукових і мистецьких шкіл.

Ключові слова: італійська консерваторія, музичне життя сучасної Італії, соціокультурний інститут, оперний театр, музей, музичний фестиваль, композиторська творчість, вокальне виконавство, тромбонне виконавство.

Вступ. Італійська консерваторія завжди була і сьогодні є центром музичного життя країни, вона приваблює музикантів з усього світу і забезпечує завдяки цьому високий рівень музичної освіти. Інновації поєднуються тут із традиційними методами навчання, класичні методики з новітніми, що й визначає сучасний рівень її діяльності. Консерваторія — не тільки навчальний заклад, а й соціокультурний інститут, який налагоджує розгалужені суспільні зв'язки, активно запроваджує сучасні методи роботи, відкриває актуальні наукові й освітні напрями, оновлює спеціальності й спе-

ціалізації, а також розвиває культурні зв'язки, розробляючи і втілюючи різні музичні проекти і культурно-мистецькі події. Цьому сприяє інтенсивний розвиток співробітництва та взаємодії з різними соціокультурними інститутами — оперним театром, музеєм, музичним фестивалем, що значною мірою впливає на просування міст і регіонів за допомогою спеціальних подій (концертів, фестивалів, культурно-мистецьких заходів), розрахованих не тільки на професійну публіку, а й на широку аудиторію шанувальників мистецтва.

Аналіз публікацій. Серед публікацій з досліджуваної теми варто назвати передусім праці сучасних італійських науковців, зокрема Томмассіні Боччіа (Tommassina Boccia) «Історичний архів консерваторії Сан П'єтро а Майєлла існує!» [Boccia, 2020]. Автор розглядає найдорожчий скарб Консерваторії — історичний архів і музей, описує рукописи, документи, листи, друковані видання, старовинні інструменти, розкриває їхнє значення для міста і навчального закладу як одного із провідних в історії Неаполя. У дослідженні соціолога Клементіни Казула (Clementina Casula) «Стати музикантом. Соціологічне опитування у музичних консерваторіях Італії» [Casula, 2018] розглянуто специфіку роботи сучасного музиканта і наголошено: для того щоб оволодіти професією музиканта, потрібно мати не просто природний талант, а значно більше. Авторка розкриває історію розвитку музичної освіти в Італії, функціонування сучасних інституцій, організацію доакадемічної музичної підготовки й особливості навчального процесу в сучасних консерваторіях. Крім того, зазначено, що сьогодні, щоб досягнути успіху, музиканту потрібно не лише засвоїти певний комплекс знань і навичок («gamma di competenza»). Він не обмежується базовою фаховою підготовкою — опанування техніки музичної гри, вивчення академічних курсів з теорії та історії музики тощо. У статті наведене інтерв'ю з сучасними музикантами, які намагаються відповісти на головне запитання — що означає сьогодні бути музикантом.

Українські музикознавці досліджують різні аспекти європейської музичної освіти. Ольга Шуміліна, наукова діяльність якої пов'язана з дослідженням творів українських композиторів доби класицизму (М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Рачинського), характеризує музичну освіту в тогочасних європейських навчальних закладах і відзначає, що українські митці другої половини XVIII століття здобували знання і практичні навички з мистецтва контрапункту в неаполітанських консерваторіях у досвідчених і авторитетних італійських композиторів. Заняття з контрапункту були найвищим рівнем здобуття фахової освіти і формування композиторської майстерності [Шуміліна, 2025]. Олена Корчова розглядає постать італійського музикознавця Фаусто Торрефранка (Fausto Torrefranca), автора першої і єдиної прижиттєвої монографії про творця «Богеми», «Тоски» і «Мадам Баттерфляй» [Корчова, 2024]. Алла Шейко досліджує загальну й освітню діяльність Гофредо Петрассі (Goffredo Petrassi), італійського композитора другої половини XX століття [Шейко, 2016]. Ольга Перейма аналізує провідні тенденції розвитку італійської опери після Другої світової війни [Перейма, 2006]. Оксана Рудика описує етапи становлення французької музичної освіти наприкінці XVIII століття та передумови створення Паризької консерваторії як музичного навчального закладу, який з часом став зразком для багатьох європейських країн [Рудика, 2020].

Мета статті — розкрити діяльність італійської консерваторії як багатофункціонального інституту, зокрема охарактеризувати модель інтеграції мистецтва й освіти як основу її розвитку в сучасних умовах.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в українському мистецтвознавстві вперше розглянуто систему вищої музичної освіти в сучасній Італії. Аналіз специфіки функціонування сучасної консерваторії сприятиме поширенню італійського досвіду в Україні.

Методологічне підґрунтя дослідження. Оскільки італійська консерваторія розглядається у статті не лише як заклад освіти, науковий інтерес представляє специфіка її функціонування у соціокультурному зрізі: концертно-освітня діяльність, організація музичних проєктів. Такий концептуальний підхід передбачає застосування комплексу наукових методів: історичного, аналітичного, емпіричного, соціокультурного, індуктивного, дедуктивного, системного, узагальнення.

Результати дослідження. Процес формування музичної освіти в Італії тривав протягом кількох століть. Особливий його етап — друга половина XX століття, коли вся система мистецьких навчальних закладів зазнала кардинальної реорганізації.

Привертає увагу те, що до утвердження фашистського режиму Беніто Муссоліні (Benito Amilcare Andrea Mussolini) професійна підготовка в італійських консерваторіях, академіях образотворчого мистецтва, академіях танцю не відрізнялася від університетів, а дипломи про здобуття вищої освіти відповідали еквівалентним кваліфікаціям. За режиму Муссоліні мистецькі навчальні заклади втратили університетський статус, були зведені до рівня освітніх установ і перебували у відомстві Міністерства освіти. Студенти, згідно із законом, не могли отримати дипломи вищого освітнього рівня, закінчивши мистецькі навчальні заклади.

1992 року, з відкриттям європейського ринку праці, невідповідність кваліфікації італійських та іноземних фахівців (хоч вони й вивчали однакові навчальні дисципліни, що відповідали університетському статусу) потребувала юридичного узгодження для відновлення дипломів університетського типу, виданих мистецькими навчальними закладами. Така невідповідність викликала масові студентські протести проти італійської бюрократичної системи. Усе це вимагало кардинальної перебудови системи вищої освіти в Італії. На початку 1990-х років консерваторії та академії мистецтв прагнули відновити цінність своїх дипломів, вимагаючи їхньої еквівалентності університетським.

Дослідники відзначають, що в Італії, порівняно з іншими європейськими країнами, процес формування музичної професійної освіти виявився історично не завершеним, тому вона не набула суспільного визнання, особливо серед молоді, і тривалий час її ототожнювали переважно зі сферою розваг. Соціологи Фредеріксон і Руні (Frederickson J., Rooney J. F.) зазначають, що професія музиканта в сучасному світі є «напівпрофесією», адже «вона засновує свій культурний авторитет на естетичних цінностях, які втратили свою достовірність в індустріальну епоху» [Casula, 2018, с. 37].

Ерос Роселлі (Eros Roselli) — італійський гітарист, доцент кафедри гітари, протягом 2010–2013 років директор консерваторії «Лучіо Кампіані» в місті Мантова (Conservatorio Statale di Musica «Lucio Campiani» di Mantova), зазначає: «Саме музична освіта тривалий час була обмежена в Італії. Італійські музиканти, на відміну від своїх зарубіжних колег, нарікають, що їх часто запитують, навіть якщо вони вже досягли певного професійного рівня, в чому полягає їхня справжня робота? Як можна пояснити відсутність суспільного визнання музичної професії у країні, в якій національна музична традиція історично має високу репутацію і славу, а національна ідентичність, якої досягли відомі італійські музиканти, викликає гордість і повагу?» [Roselli, 2015, с. 24].

У зв'язку з цим реорганізація системи музичної освіти здійснювалася, починаючи від шкіл до професійної підготовки кадрів. Ґрунтуючись на сучасних підходах, реформа стала важливою не тільки для освіти, а й для розвитку професійного ринку. За твердженням соціолога Лучіано Галліно (Liciano Gallino): «Професія — висококваліфікована трудова діяльність, визнана соціально корисною, якщо виконується особами, які набули спеціальних навичок, пройшовши тривалий курс навчання, спеціально орієнтований на цю мету» [Gallino, 1978].

Вища музична освіта в Італії зазнала суттєвих структурних змін відповідно до закону № 508 від 21 грудня 1999 року, згідно з яким академії мистецтв та консерваторії були зрівняні з університетами і передані у відомство Міністерства університетів і досліджень (Ministero dell'Università e della Ricerca), у якому було створено новий відділ AFAM (Alta formazione artistica, musicale e coreutica). Сфера його впливу — вища художня, музична й танцювальна освіта в університетській системі Італії, — навчальні заклади мистецтва країни, більшість з яких — державні, один — регіональний, а інші приватні, юридично визнані¹.

У системі італійської вищої художньої, музичної та танцювальної освіти AFAM протягом 2024–2025 навчального року діють:

– 25 академій образотворчого мистецтва (Accademie di Belle Arti (ABA));

Національна академія драматичного мистецтва (Accademia nazionale d'arte drammatica) (Рим)²;

Національна академія танцю (Accademia nazionale di danza) (Рим)³;

73 державні музичні консерваторії [Alta Formazione...];

– п'ять вищих інститутів художньої промисловості, зокрема декоративно-прикладного мистецтва і дизайну (Istituti Superiori per le Industrie Artistiche (ISIA)) (Фаєнца, Флоренція, Пескара, Рим, Урбіно)⁴.

Серед 105 державних навчальних закладів мистецтв найбільше музичних консерваторій, їх 73: 70 державних музичних консерваторій, Вищий державний інститут музики і танцю в місті Терамо (Istituto statale superiore di studi musicali e coreutici di Teramo), Музичний інститут Валле-д'Аоста / Консерваторія Валле-д'Аосте (Istituto musicale pareggiato della Valle d'Aosta / Conservatoire de la Vallée d'Aoste) і музична секція Державної політехніки мистецтв в місті Бергамо «ґаетано Доніцетті — Джакомо Каррара» (sezione musicale del Politecnico delle Arti statale di Bergamo «Gaetano

¹ Реорганізація європейської вищої освіти розпочалася 19 червня 1999 року підписанням Болонської конвенції про стандартизацію організації навчального процесу у вищій школі.

² Національну академію драматичного мистецтва заснував 1936 року вчений і театральний критик Сільвіо ді Аміко (Silvio d'Amico). Це єдиний державний заклад з підготовки акторів і режисерів за кваліфікацією університетського рівня після реформи 1999 року.

³ Національна академія танцю, заснована в 1940-х роках, — єдиний державний заклад вищої художньої танцювальної освіти. Після реформи 1999 року, як і в інших навчальних закладах AFAM, Академія танцю, як і університети, здійснює підготовку за відповідними кваліфікаціями. Навчальний процес охоплює: перший трирічний цикл, дворічний курс магістратури та, можливо, третій трирічний дослідницький докторський цикл (за можливості, спільно з іншими інститутами). В Академії танцю діють школи: класичного танцю, сучасного танцю, хореографії та дидактики.

⁴ Державні вищі інститути художніх індустрій (ISIA) були засновані в 1970-х роках на основі досвіду, набутого протягом попереднього десятиліття, для підготовки фахівців з дизайну. Після реформи 1999 року вони, як і університети, здійснюють навчальний процес за циклами: перший трирічний цикл, далі — дворічний цикл магістра і третій трирічний цикл доктора (може здійснюватися спільно з іншими інститутами).

Donizetti — Giacomo Carrara»), утворена в результаті об'єднання Консерваторії та Академії образотворчих мистецтв.

Музична освіта в цих консерваторіях, як і в інших мистецьких навчальних закладах, що належать до AFAM, здійснюється за європейською системою: три рівні, цикли вищої освіти, аналогічної до університетів¹. Навчальний процес охоплює початковий трирічний цикл — бакалаврат (*Triennio 1 livello*), дворічний магістерський цикл (*Biennio 2 livello*). Після кожного циклу студенти складають державні іспити, одержують диплом і ступінь.

Зміст початкового трирічного циклу навчання — оволодіння переважно інструментальним виконанням та загальною музичною культурою. Здобуваючи ступінь магістра, студент орієнтований на майбутню практичну діяльність у відповідній професійній сфері або на подальше навчання в докторантурі, щоб надалі здійснювати науково-дослідницьку діяльність і здобути третій, найвищий ступінь освіти — доктора наук (*PhD / Dottorato di Ricerca*).

Випускники магістратури можуть навчатися за програмою післядипломної освіти, найчастіше спрямованою на практичну підготовку, і здобути рівень майстра (*Master*). Зазвичай навчання триває один рік, але є й довгострокові програми, у яких передбачено багато майстер-класів, навчальних поїздок, підготовка творчих проєктів тощо. Як правило, в консерваторії програми майстра обирають студенти, які прагнуть удосконалити спеціальні практичні навички.

В італійських консерваторіях можна здобути різні спеціалізації майстра: в консерваторії Санта Чечілія в Римі (*Conservatorio di Musica Santa Cecilia*) — «Музика у відеоіграх», «Кіномузика», «Інтерпретація сучасної музики», майстер володіння технікою хореографічно-музичної імпровізації, майстер звукової та розважальної інженерії, «Мистецьке дослідження в музиці» («*Artistic research in music*»); у консерваторії Сан П'єтро а Майелла в Неаполі — спеціалізацію «майстер старовинної музики».

Італійське музикознавство, починаючи з 1970-х років, зосереджене переважно в університетах. На жаль, італійські музикознавці захищають свої наукові дослідження і отримують ступінь доктора наук (*Dottorato di Ricerca*) переважно у франко-, англо-, німецькомовних країнах, де ця дисципліна має більш тривалу академічну традицію. Отже, в сучасній консерваторії третій рівень освіти, слухачі якого готуються до науково-дослідної діяльності, ще потребує реорганізації. Провідні італійські музикознавці — Гвідо Сальветті (*Guido Salvetti*), Антоніо Кароччіа (*Antonio Carocchia*), Фабріціо Делла Сета (*Fabrizio Della Seta*) — постійно порушують питання про нестачу

¹ Для вимірювання обсягу навчального навантаження студента AFAM запроваджено систему освітніх кредитів CFA — кредит академічної підготовки (CFA — *Crediti Formativi Accademici*) відповідно до Болонського процесу. У результаті створено дві різні системи, які належать різним, але еквівалентним секторам вищої освіти в Італії: кредити університетського навчання CFU (*Crediti Formativi Universitari*) для університетських закладів; кредити академічного навчання для вищих мистецьких навчальних закладів (AFAM). Обидві системи еквівалентні ЄКТС — Європейській кредитно-трансферно-накопичувальній системі (ECTS — *Sistema europeo di trasferimento e accumulo dei crediti*), міжнародній системі кредитів на навчання, яка забезпечує єдину міждержавну й міжуніверситетську процедуру оцінювання навчання, мобільність переходу з одного факультету на інший чи з одного університету до іншого. Немає жодної відмінності між CFU та CFA, обидва становлять 25 год. роботи студента, включаючи індивідуальне навчання і фронтальні уроки для кожного курсу. Середній обсяг навчальної роботи протягом року для студентів денної форми навчання, становить 60 кредитів [Qual è la differenza...].

професійних кадрів, доступних державних ресурсів та інвестицій для розвитку і збереження культурної спадщини в музеях та архівах консерваторій (рукописи, старовинні й сучасні друковані партитури, музичні трактати, старовинні інструменти).

Окреме питання в діяльності консерваторій — активізація дослідницьких програм (грантів) з музикознавства: «Науково-дослідна підготовка не може бути якісною, здійснюючись лише на лекціях і семінарах у межах кафедри. Потрібна практична робота, в якій набуваються навички музикознавця» [Caroccia, 2017].

Музичні й культурно-мистецькі проєкти в італійській консерваторії створюються спільно з іншими мистецькими інституціями — оперним театром, музеем, музичним фестивалем. Різні форми і види цих заходів розраховані не тільки на професійну публіку, а й на широку аудиторію шанувальників мистецтва, туристів, їх головна мета — популяризувати культуру міст та музичне життя сучасної Італії. З цього погляду цікавою є взаємодія і творча співпраця консерваторії і музею. До речі, близька й етимологія назв «консерваторія» і «музей»: «conservatorio» походить від латинського «conservare» — зберігати, «museion» з грецької — «храм муз». Сучасна консерваторія часто виконує функції музею, оскільки накопичує, зберігає матеріальні й духовні цінності, популяризує їх. У музеї постійно демонструються експозиції, відбуваються виставки, концерти, культурно-мистецькі проєкти. На сучасному етапі особливо актуально зацікавити суспільство культурно-історичним минулим, відроджувати національну культуру в сучасному житті, коли зростає значення «місця пам'яті» (термін П. Нора).

Консерваторія Сан П'єтро а Майелла в Неаполі (Conservatorio di San Pietro a Majella) утворена в липні 1807 року як результат об'єднання музичних коледжів. За указом Наполеона Бонапарта, вона була визнана Королівською, а з 1826 року утвердилась її назва: Королівська консерваторія музики Сан П'єтро а Майелла (Regio Conservatorio di Musica di San Pietro a Majella). Це пов'язано з місцем її розташування — в монастирі XIV століття Сан П'єтро а Майелла в центрі Неаполя. Головна мета сучасної консерваторії як навчального закладу — зберігати історичний досвід, який згодом визначив спадкоємність музичної традиції регіону, відомої як неаполітанська школа. Бібліотека консерваторії має науковий відділ, історичний архів і музей. Сьогодні в її фонді понал сорок тисяч рукописів і чотириста тисяч друкованих видань. У музеї зберігається безцінна колекція документів, рідкісних нотних естампів, оперних буклетів, партитур з автографами композиторів, їхні особисті речі, а також унікальна колекція старовинних інструментів, зокрема арфа Антоніо Страдіварі (Antonio Stradivari) Кремона (1681), що належала співачці Аміні Боскетті (Amina Boschetti). Інструмент подарував музею колишній директор цієї бібліотеки Франческо Флорімо (Francesco Florimo)¹. Кожен зал бібліотеки названий ім'ям композитора, а зібрані тут реліквії розповідають про Антоніо Страдіварі, Джованні Перголезі, Джованні Паїзієлло, Доменіко Чімарозу, Джоаккіно Россіні, Гаетано Доніцетті, Вінченцо Белліні, Алессандро і Доменіко Скарлатті, Джузеппе Верді, творче життя яких пов'язане з Неаполем, з Театром Сан Карло (Teatro San Carlo) та з Консерваторією.

¹ Франческо Флорімо (Сан Джорджіо Моргето (San Giorgio Morgeto) (12 жовтня 1800 – 18 грудня 1888) — композитор, музикознавець, бібліотекар, організатор культурного життя в місті. 1826 року був призначений архіваріусом, потім регентом, а 1851 року — директором бібліотеки Консерваторії Сан П'єтро а Майелла. Під його керівництвом Консерваторія придбала дорогоцінну колекцію музикознавчих праць і рукописів неаполітанських майстрів, а також унікальні музичні інструменти.

Проект «Неаполь, Неаполь. Лава, порцеляна й музика» («Napoli, Napoli. Di lava, porcellana e musica») Консерваторія Сан П'єтро а Майелла здійснила спільно з Театром Сан Карло та Національним музеєм Каподімонте (Museo Nazionale di Capodimonte). Він тривав протягом двох років (2019–2021), крім перерви через пандемію. Його лейтмотив — порцеляна і музика. Організатори проєкту-виставки: Національний музей Каподімонте на чолі з директором Сільваном Белленгером (Sylvain Bellenger), Театр Сан Карло, некомерційна культурна асоціація «Друзі Каподімонте» («Amici di Capodimonte»), а також видавництво художньої та ілюстрованої літератури Електа (Electa), яке здійснює й оформлення виставок. У вісімнадцяти залах колишнього Королівського палацу (сьогодні це Музей Каподімонте), у цікавій сценографії французького скульптора і дизайнера Хуберта Ле Галла (Hubert Le Gall), експонувалися композиції з життя Неаполя XVIII–XIX століть, столиці Королівства Південної Італії від часів Карла Бурбона до Фердинанда II. Серед них — порцелянові фігурки в тогочасних костюмах, які демонструють моду і надзвичайною вишукані естетичні уподобання Неаполітанського королівства. Музичне оформлення виставки, яке здійснила Ельза Євангеліста (Elsa Evangelista) — композитор, колишня директорка Консерваторії Сан П'єтро а Майелла, — передбачало звучання музики композиторів, творчість яких пов'язана з Неаполем і Театром Сан Карло: Джованні Перголезі, Джованні Паїзієлло, Доменіко Чімарози, Джованні Пачіно. Твори виконувалися відповідно до художньої тематики та відтінків часу, різнохарактерних композицій кожного з вісімнадцяти залів: єгиптоманія, китайська серія, духовна і світська музика, влада і спадкоємність династій, Гранд-тур, Везувій, Пульчінела, іронія перук XVIII століття тощо. Відповідно були дібрані й коментарі до експонатів, які підготував музичний критик Алессандро Де Сімонє (Alessandro De Simone). На виставці було представлено понад 1000 художніх зразків: 600 статуеток (300 з яких виготовлені з порцеляни найвідоміших королівських фабрик Каподімонте і Неаполя), 150 костюмів Театру Сан Карло з автографами французького кутюр'є Емануеля Унгаро (Emanuel Ungaro) і володарки італійської премії кінематографії «Давид ді Донателло» (David Di Donatello) за найкращий костюм — художниці з костюмів Одетт Ніколетті (Odette Nicoletti). Усі костюми дібрав директор швейного виробництва Сан Карло Джузі Джустіно (Giusi Giustino).

На виставці експонувалися й старовинні музичні інструменти, що зберігаються в музеї консерваторії Сан П'єтро а Майелла, картини, меблі, а також таксидермічні тварини Зоологічного музею Неаполя, що є структурним підрозділом Музейного центру природних і фізичних наук Неаполітанського університету Федеріко II. Та головним героєм став фарфор італійських майстрів, який створював фантастичну атмосферу свята, надав можливість розкрити історію Неаполя, міста вулканічної лави, порцеляни й музики.

Музичний фестиваль «Різдвяні колядки» («Christmas Carol») цього року відбувся з 8 грудня по 4 січня у Великому залі Галереї Італії (Gallerie d'Italia - Napoli), розташованій на вулиці Толедо в Неаполі. У ньому брали участь викладачі й студенти Консерваторії Сан П'єтро а Майелла, яка з 2021 року спільно з Галереєю мистецтв організовує концерти-подарунки до Різдва для мешканців і туристів міста. У програмі — 20 концертів фортепіанної, духової, камерно-інструментальної, камерно-вокальної й хорової музики. 8 грудня італійці відзначали одне з головних свят Римокатолицької церкви — Immacolata Concezione — Непорочного зачаття Діви Марії. Не випадково, що перший концерт «Фанфари тромбонів» був присвячений «священному інструменту» — тромбону. Адже тромбон італійською — це велика труба. Саме з

трубою зображується Архангел Гавриїл, який приніс Благовіщення Діві Марії, а також світ і добро, пов'язані з Різдвом. Immacolata Concezione — важливе свято для італійців, тому, якщо хтось не зможе бути зі своїми близькими в Різдво, то обов'язково намагається приїхати саме цього дня. Скрізь прикрашені ялинки, вулиці, у соборах і будинках італійців виставлені фігурки Різдвяного вертепу (Presepe). За два тижні починається переддень свята: концерти, вистави, виставки, зустрічі з друзями. Казкова атмосфера очікування Різдва панувала й на концерті «Фанфари тромбона». Афішупостер червоного кольору, як червону квітку пуансетію — головний символ Різдва для європейців, символ удачі, — розмістили на великому екрані в центрі зали. Вечір відкрив директор Консерваторії Сан П'єтро а Майелла маестро Гаetano Панарієлло (Gaetano Panariello), зазначивши, що тромбон не дуже популярний інструмент в Італії. Клас тромбона відкрито лише в одному музичному ліцеї Неаполя. Можливо, це ще одна причина, щоб відкрити проєкт саме концертом тромбонів і привернути увагу молоді до цього інструмента. У виконанні студентів класу тромбона маестро Нікола Ферро (Nicola Ferro) прозвучали твори зарубіжних композиторів — Джона Вільямса (John Williams), Макса Стайнера (Max Steiner), Стівена Вейхелста (Steven Verhelst), а також італійських — Ennio Morricone (Ennio Morricone) і Нікола Ферро (Nicola Ferro). Незабутній тембр ліричного тромбона в композиції Макс Стайнера — Родні Міллера (Max Steiner – Rodney Miller) «Тема Тарі» («Tara's Theme»), присвяченій богині чистоти і мудрості Тарі, нагадував про одвічні цінності, які знецінюються в сучасному житті. Солював маестро Козімо Паніко (Cosimo Panico). Потужність і краса звуку тромбона, а також виконання юних музикантів, коли оркестр під керівництвом Нікола Ферро звучав злагоджено й красиво, справляли особливе враження.

Україно-італійські освітні й культурні зв'язки мають тривалу історію. Українські композитори доби класицизму здобували музичну освіту в італійських консерваторіях. О. Шуміліна зазначає: «Система спеціальної музичної освіти на територіях, населених українським етносом, була спрямована на підготовку співаків і не передбачала фахових занять з композиції. <...> Для komponування музики цієї освіти було явно недостатньо, тому українські митці другої половини XVIII століття здобували необхідні знання і практичні навички за межами України, шляхом приватних занять з досвідченими й авторитетними італійськими композиторами, які викладали мистецтво контрапункту. <...> Виходячи з досвіду навчання в тогочасних неаполітанських консерваторіях, заняття з контрапункту були найвищим щаблем здобуття фахової освіти і формування засад композиторської майстерності» [Шуміліна, 2025, с. 12].

Україно-італійські культурні відносини тривають і сьогодні. Студенти Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського навчаються в італійських консерваторіях за програмою Erasmus: у Консерваторії імені Ніно Рота в Монополі (Conservatorio di Musica «Nino Rota» di Monopoli), Консерваторії імені Нікколо Піччіні в Барі (Conservatorio di Musica «Niccolò Piccinni» di Bari), Консерваторії імені Джузеппе Тартіні в Трієсті (Conservatorio di Musica «Giuseppe Tartini» di Trieste).

В оперних stagione Театру Сан Карло 2024 року брала участь Ксенія Ніколаєва, випускниця НМАУ, мецо-сопрано (клас професора, народного артиста України Олександра Дяченка). Вона виконала партію La Cieca (Сліпа) з опери «Джоконда» Амількаре Понк'єллі (Amilcare Ponchielli), працювала разом із зірками світової сцени Йонасом Кауфманом (Jonas Kaufmann), Людовіком Тезье (Ludovic Tézier), режисером Романом Гілбертом (Romain Gilbert), диригентом Пінхасом Штайнбергом (Pinchas Steinberg), учнем Артуро Тосканіні (Arturo Toscanini). Для українських

молодих виконавців це корисний професійний досвід, коли завжди вихід на сцену — це урок, а кожна мить — насолода.

У перші місяці російсько-української війни італійські музиканти допомогли українським колегам продовжити професійну діяльність. Рікардо Муті (Riccardo Muti) — диригент, багаторічний художній керівник Театру Ла Скала (Teatro alla Scala), музичний директор Флорентійського музичного травня (Maggio Musicale Fiorentino), засновник оперної академії «Riccardo Muti Italian Opera Academy», Почесний професор НМАУ імені П. І. Чайковського, і Христина Муті (Cristina Mazzavillani Muti) — засновниця Ravenna Festival (Равенна Фестиваль), запросили оркестр, хор і артистів балету Національної опери України в місто Равенну. Вони брали участь в концертах і заходах фестивалю 2022 року, виконували твори світової й української класики на сцені Театру Аліг'єрі (Teatro Alighieri), виступали з концертами в різних містах. Відбулося 56 концертів у регіоні Емілія Романія (Emilia Romagna).

У спільному проєкті Консерваторії Сан П'єтро а Майелла і Галереї мистецтв «Різдвяні колядки» 10 грудня 2024 року відбувся концерт вокальної музики студентів класу професора Валерії Баяно (Valeria Baiano), концертмейстер Лівіо Де Лука (Livio De Luca). У програмі звучали кращі вокальні твори Джакомо Пуччіні, Антоніна Дворжака, Шарля Гуно, Йохана Каспара Мерца (Johan Kaspar Mertz), Ріхарда Штрауса, Йогана Штрауса, Луїджі Ардіті (Luigi Arditi). Справжньою перлиною вечора став «Солов'їний романс» Анатолія Кос-Анатольського у виконанні магістрантки Юліани Пилип'юк. Цю композицію автор створив 1960 року для колоратурного сопрано і сам написав поетичний текст. О. Козаренко справедливо зазначає: «Зануреність у галицьку музичну традицію дозволила Кос-Анатольському <...> проявляти оригінальність і природність вислову, актуалізувати забуті пласти міської побутової музики, незадіяні стереотипи музичного професіоналізму, що виникли на цій основі, і тим самим розширити обсяг національної своєрідності» [Козаренко, 2001, с. 127]. У назві та образно-тематичному змісті твору образ соловейка символізує мрії про кохання і щастя, співочу українську душу, біль розлуки тощо. Того вечора ця тема сприймалася особливо драматично як згадка про долю батьківщини, як мрія кожного українця повернутись на свою землю: «Та мрію я, що колись поміж буками / Ще защебечуть соловейки знов, / Що вернеться ще час отой весняний, / І солов'їна пісня про любов, / І солов'їна пісня про любов».

Висновки і перспективи дослідження. Отже, діяльність італійської консерваторії як багатофункціонального інституту спрямована на збереження й розвиток мистецьких традицій, а також на оновлення сучасного навчального процесу шляхом розробки інноваційних наукових і освітніх проєктів, відкриття нових спеціальностей та спеціалізацій. Її досвід зацікавить і українських музикантів, особливо щодо взаємодії з різними соціокультурними інститутами у підготовці та втіленні культурно-мистецьких, музичних проєктів спільно з оперним театром, музеєм, музичним фестивалем. Це сприятиме популяризації творчості як окремих митців, виконавських колективів, наукових і мистецьких шкіл, так і просуванню міст та регіонів країни, з якими пов'язана їхня творча діяльність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Козаренко О. Творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю. *Питання стилю і форми в музиці : зб. статей*. Львів : Каменяр, 2001. С. 123–131.

2. Корчова О. Парадокс Пуччіні як наслідок національно-політичних спекуляцій в Італії напередодні Першої світової війни. *Мистецтво в обороні: колективна монографія / НАМ України; Ін-т пробл. сучас. мистец. НАМ України; Ін-т культурології НАМ України*. Упоряд.: О. Клековкін, І. Кузнєцова, М. Черкашина-Губаренко. Київ : Фенікс, 2024. С. 431–447.
3. Перейма О. Італійська опера після Другої світової війни. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 2006. Вип. 3. С. 590–601.
4. Рудика О. Створення Паризької консерваторії як визначальний фактор формування нової музично-освітньої системи. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наук. праць молодих вчених*. Дрогобич, 2020. Вип. 34. Том. 4. С. 37–43.
5. Шейко А. Гофредо Петрассі: відлуння Ренесансу. Київ : Муз. Україна, 2016. 192 с.
6. Шуміліна О. Система музичної освіти другої половини XVIII століття і творчість українських композиторів доби класицизму. *Слобожанські мистецькі студії : журнал Сумського держ. педагогічного університету імені А. С. Макаренка*. Суми : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 1. С. 149–152.
7. Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica (AFAM). URL: <https://www.mur.gov.it/it/aree-tematiche/afam/gli-istituti/conservatori-di-musica-pubblici> (дата звернення: 14.01.2025).
8. Boccia T. L'Archivio Storico del San Pietro a Majella di Napoli esiste! *I Quaderni del San Pietro a Majella, Antonio Carocchia e Paologiovanni Maione (a cura di)*. Issue I. Napoli : Edizioni San Pietro a Majella, 2020, P. 187–218.
9. Carocchia A. La ricerca musicologica in Italia: stato e prospettive. *Musicologia e musica. Verso il terzo livello*. URL: https://www.academia.edu/36310820/LA_RICERCA_MUSICALE_Verso_il_III_livello_nei_Conservatori_MUSICA_n_49_2017?sm=b&rhid=31958316992 (дата звернення: 24.09.2024).
10. Casula C. Diventare musicista. Indagine sociologica sui Conservatori di musica in Italia. Mantova : Universitas Studiorum, 2018. 346 p.
11. Gallino L. Sociologia delle Professioni. Dizionario di Sociologia. Torino : UTET, 1978.
12. Legge 21 dicembre 1999, n. 508 (come modificata dalla legge n. 268 del 22/11/2002 di conversione del D.L. 212/02) (G.U. n. 2 del 4.1.2000). URL: <https://www.consbo.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/431> (дата звернення: 14.12.2024).
13. Qual è la differenza tra CFA e CFU? *UniCusano Napoli*. URL: <https://www.riconoscimentocfu.it/qual-e-la-differenza-tra-cfa-e-cfu/> (дата звернення: 4.11.2024).
14. Roselli E. Uscire dal ghetto. Riflessioni sulla riforma dei Conservatori di musica a 15 anni dall'approvazione della legge 508. Roma : Armando editore, 2015. 186 p.

REFERENCES

1. Kozarenko, O. (2001). Tvorchist A. Kos-Anatolskoho v konteksti stanovlennia natsionalnoho muzychnoho styliu [The works of A. Kos-Anatolsky in the context of the formation of a national musical style]. In: *Pytannia styliu i formy v muzytsi: zb. statei [Questions of style and form in music]*. Lviv, Kameniar, pp. 123–131 [in Ukrainian].
2. Korchova, O. (2024). Paradoxs Puchchini yak naslidok natsionalno-politychnykh spekuliiatsii v Italii naperedodni Pershoi svitovoi viiny [The Puccini paradox as a consequence of national-political speculations in Italy on the eve of the First World War]. In: *Mystetstvo v oboroni: kolektyvna monohrafiia / NAM Ukrainy; In-t probl. suchas. mystets. NAM Ukrainy; In-t kulturolohii NAM Ukrainy*. Uporiad.: O. Klekovkin, I. Kuznietsova, M. Cherkashyna-Hubarenko [Art in Defense: Collective Monograph / NAA of Ukraine; Modern Art Research Institute of the

- NAA of Ukraine; Institute for Cultural Research of the NAA of Ukraine. Compiled by: O. Klekovkin, I. Kuznetsova, M. Cherkashyna-Gubarenko]. Kyiv, Feniks, pp. 431–447 [in Ukrainian].
3. Pereyma, O. (2006). Italiiska opera pislia Druhoi svitovoi viiny [Italian Opera after World War II]. In: *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy [Artistic Culture. Current Issues]*. Issue 3, pp. 590–601 [in Ukrainian].
 4. Rudyka, O. (2020). Stvorennia Paryzkoï konservatorii yak vyznachalnyy faktor formuvannia novoi muzychno-osvitnoi systemy [The creation of the Paris Conservatory as a determining factor in the formation of a new musical educational system]. In: *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk nauk. prats molodykh vchenykh [Current issues in the humanities]*. Issue 34. Vol. 4. Drohobych, pp. 37–43 [in Ukrainian].
 5. Sheiko, A. (2016). Goffredo Petrassi: vidlunnia Renesansu [Goffredo Petrassi: Echoes of the Renaissance]. Kyiv, Muzychna Ukraina, 192 p. [in Ukrainian].
 6. Shumilina, O. (2025). Systema muzychnoi osvity druhoi polovyny XVIII stolittia i tvorchist ukrainskykh kompozytoriv doby klasysyzmu [The system of musical education of the second half of the 18th century and the work of Ukrainian composers of the classicism era]. In: *Slobozhanski mystetski studii : zhurnal Sumskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni A. S. Makarenka [Sloboda Art Studies]*. Issue 1. Sumy, pp. 149–152 [in Ukrainian].
 7. Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica (AFAM). URL: <https://www.mur.gov.it/it/aree-tematiche/afam/gli-istituti/conservatori-di-musica-pubblici> (accessed: 14.01.2025) [in Italian].
 8. Boccia, T. (2020). L'Archivio Storico del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli esiste! In: *I Quaderni del San Pietro a Majella, Antonio Carocchia e Paologiovanni Maione (a cura di)*. Issue I. Napoli: Edizioni San Pietro a Majella, pp. 187–218 [in Italian].
 9. Carocchia A. La ricerca musicologica in Italia: stato e prospettive. In: *Musicologia e musica. Verso il terzo livello*. URL: https://www.academia.edu/36310820/LA_RICERCA_MUSICALE_Verso_il_III_livello_nei_Conservatori_MUSICA_n_49_2017?sm=b&rhid=31958316992 (accessed: 24.09.2024) [in Italian].
 10. Casula, C. (2018). Diventare musicista, Indagine sociologica sui Conservatori di musica in Italia. Mantova, Universitas Studiorum, 346 p. [in Italian].
 11. Gallino, L. (1978). Sociologia delle Professioni. In: *Dizionario di Sociologia*, Torino: UTET [in Italian].
 12. Legge 21 dicembre 1999, n. 508 (come modificata dalla legge n. 268 del 22/11/2002 di conversione del D.L. 212/02) (G.U. n. 2 del 4.1.2000). URL: <https://www.consbo.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/431> (accessed: 14.12.2024) [in Italian].
 13. Qual è la differenza tra CFA e CFU? In: *UniCusano Napoli*. URL: <https://www.riconoscimentocfu.it/qual-e-la-differenza-tra-cfa-e-cfu/> (accessed: 4.11.2024) [in Italian].
 14. Roselli, E. (2015). Uscire dal ghetto. Riflessioni sulla riforma dei Conservatori di musica a 15 anni dall'approvazione della legge 508. Roma: Armando editore, 186 p. [in Italian].

OLENA PONOMARENKO

Ponomarenko, Olena — Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Associate Professor at the Department of History of World Music at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3726-489X>
 ponomarenkoolena1970@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327895

ITALIAN CONSERVATORY IN THE CONTEXT OF MODERN MUSICAL LIFE

Relevance of the study. The Italian Conservatory has always been the center of the musical life in the country, it attracts musicians from all over the world and thus ensures a high level of musical education. Innovations are combined here with traditional teaching methods, classical methods with the latest ones, which determines the modern level of its activities. The conservatory in modern Italy is not only an educational institution, but also a sociocultural institution that establishes extensive social connections, actively implements modern methods of work, opens up relevant scientific and educational areas, updates specialties and specializations, and also develops cultural ties, developing and implementing various musical projects. This is facilitated by the intensive development of cooperation and interaction with various socio-cultural institutions — the opera house, the museum, the music festival, which significantly affects the promotion of cities and regions with the help of special events (concerts, festivals, cultural events).

Main objective. The goal of the study is to reveal the activities of the Italian Conservatory as a multifunctional institution, in particular to characterize the model of integration of art and education as the basis for its development in modern conditions.

Methodology of the study. Since the Italian Conservatory is considered in the article not only as an educational institution, the specifics of its functioning in the socio-cultural context are of scientific interest: concert and educational activities, organization of musical projects. Such a conceptual approach implies the use of a complex of scientific methods: historical, analytical, empirical, socio-cultural, inductive, deductive, systemic, generalization.

Results and conclusions. The activities of the Italian Conservatory as a multifunctional institution are aimed at preserving and developing artistic traditions, as well as updating the modern educational process by developing innovative scientific and educational projects, opening new specialties and specializations. Its experience will also be of interest to Ukrainian musicians, especially in terms of interaction with various sociocultural institutions in the preparation and implementation of cultural, artistic, musical projects together with the opera house, museum, and music festivals. This will lead to the popularization of the creativity of individual artists, performing groups, scientific and artistic schools, as well as the promotion of cities and regions of the country with which their creative activity is associated.

Keywords: italian conservatory, musical life of modern Italy, sociocultural institute, opera house, museum, music festival, composer's work, vocal performance, trombone performance.

Наукове видання
Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

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

2025. Випуск 142

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. 16,5

Папір офсетний. Друк офсетний

Гарнітура «Georgia», «Times»

Наклад 300 примірників

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, 01001

Адреса web-сторінки збірника: <http://naukvisnyknmau.com>

Телефон (044) 279-07-92. Факс (044) 279-35-30

Пошта cancelyariya@knmau.com.ua

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

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців,
виговлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції:

серія ДК № 2776 від 26.02.2007 р.

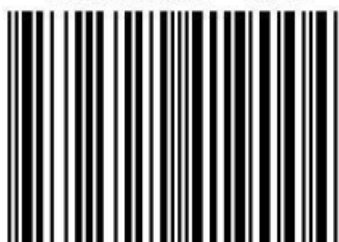
Naukovij visnik Nacional'noї muzičnoї akademії Ukraїni imeni P.І. Čajkovs'kogo.

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 Strategic Communications of Ukraine
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

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

**2025. Issue 142
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 16,5
Offset paper. Offset printing
Typeface “Georgia”, “Times”
300 copies

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
01001, Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3, 01001
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
E-mail: cancelyariya@knmau.com.ua

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
Certificate of registration in the State Register of Publishers,
Manufacturers and Distributors of Publishing Products issued,
series DK № 2776 dated February 26, 2007

Naukovij visnik Nacional'noï muzičnoï akademii Ukraïni imeni P.ĭ. Čajkovs'kogo.
Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
Scientific herald Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

ISSN 2522-4190 (print). ISSN 2522-4204 (online)

