

Волинський національний університет
імені Лесі Українки

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 3



Видавничий дім
«Гельветика»
2022

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Гуцул Іван Андрійович, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка;

Душний Андрій Іванович, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, член-кореспондент Міжнародної академії наук педагогічної освіти;

Єфіменко Аделіна Геліївна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії музики, Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка, Україна, Український вільний університет Мюнхена (Німеччина);

Зав'ялова Ольга Костянтинівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка;

Засць Віталій Миколайович, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри баяна та акордеона, заступник декана факультету народних інструментів, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського;

Карась Ганна Василівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри методики музичного виховання та диригування, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»;

Коменда Ольга Іванівна, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії, теорії мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки;

Охманюк Віталій Федорович, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музично-практичної та виконавської підготовки, декан факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки (головний редактор);

Петрук Роман Ігорович, заслужений діяч мистецтв України, доцент, доцент кафедри монументально-декоративного і сакрального мистецтва, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука;

Синкевич Наталя Тадеївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання і диригування, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка;

Trzęsiok Marcin, доктор хабілітований, професор (теорія музики), доцент кафедри композиції та теорії музики, Музична академія імені Карола Шимановського в Катовіцах (Республіка Польща);

Урсу Наталія Олексіївна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка;

Школьна Ольга Володимирівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, Київський університет імені Бориса Грінченка.

Журнал ухвалено до друку Вченою радою

Волинського національного університету імені Лесі Українки

28 червня 2022 р., протокол № 6

Науковий журнал «Fine Art and Culture Studies»

zareєстровано Міністерством юстиції України

(Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
серія КВ № 24807-14747Р від 27.04.2021)

«Fine Art and Culture Studies»

включено до Переліку наукових фахових видань України категорії Б

у галузі культури і мистецтва

відповідно до Наказу МОН України

від 30.11.2021 № 1290 (додаток 3).

Офіційний сайт видання: www.journals.vnu.volyn.ua/index.php/art

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення
StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.

ISSN 2786-5428 (Print)

ISSN 2786-5436 (Online)

© Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022

УДК 783:272

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-1>

Світлана ГУРАЛЬНА

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання, Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія імені Тараса Шевченка, пров. Лицейний, 1, м. Кременець, Тернопільська область, Україна, 47003
ORCID: 0000-0001-5056-1664

Бібліографічний опис статті: Гуральна, С. (2022). Історикокультурний аспект розвитку церковної музики римо-католиків у Галичині XIX – початку XX століть. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 3–12, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-1>

**ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ РОЗВИТКУ ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ
РИМО-КАТОЛИКІВ У ГАЛИЧИНІ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ**

Розглянуто історичні та соціокультурні умови культивування римо-католицької музики у духовному середовищі кінця XIX – початку XX століття. Вказано, що у зазначений період по всій Європі відбувалось відродження римо-католицької церковної музики в цециліанських традиціях, презентованих та популяризованих в Галичині передусім через освіту та видавничу справу. Узагальнено передумови оновлення римо-католицького обряду та його музичної складової частини.

Виявлено, що римо-католицьке духовенство під патронатом єпископів ініціювало забезпечення безперервної богослужбової освіти, а поряд з нею і виконавської практики. Зазначено діяльність провідних товариств у Львівській, Краківській, Тарнівській та Перемишльській єпархіях, у костелах та катедраліях, у яких здійснювалась виконавська практика римо-католицької музики. Зазначено, що після відновлення незалежності Польщі 1918 року Римо-Католицька Церква (РКЦ) у Галичині змінила поділ на Віленську, Львівську (входили Перемишльська, Луцька і Тарнівська єпархії), Варшавську, Гнезненську і Познанську та Краківську митрополії.

Новим для літургійного музикознавства стало знайомство із навчальними закладами, зокрема музичною бурсою при костелі св. Анни, державною школою органістів, органною школою при «Товаристві музичному» у Кракові, органною школою у Львові, школою для органістів та школою органістів при «Товаристві св. Войцеха» у Тарнові, школою органістів у Перемишлі. Зазначено імена та прізвища раніше невідомих музикантів та диригентів, які вплинули на розвії римо-католицької музики цілого краю.

Також подано критичні замітки щодо виконавського рівня хорів у костелах та катедраліях. Зафіксовано зміни, які проводили для покращення хорового звучання голосів, правового становища органістів тощо. Розглянуто навчально-практичну літературу та теоретичні праці, які були реалізовані в Галичині кінця XIX – початку XX століть. Підкреслено, що низка оновлень суттєво вплинула на музичне оформлення богослужінь римо-католицького обряду.

Ключові слова: Римо-католицизм, Галичина, єпископи, церковна музика, товариство, органна школа, хорове виконання, навчальнопрактична література.

Svitlana HURALNA

candidate of art studies (PhD in Art), senior lecturer of the department of art disciplines and methods of their education at the Kremenets Regional Humanitarian and Pedagogical Academy named after Taras Shevchenko, prov. Lyceiny, 1, Kremenets, Ternopil region, Ukraine, 47003
ORCID: 0000-0001-5056-1664

To cite this article: Huralna, S. (2022). Istoryko-kulturnyj aspekt rozvytku kostelnoi muzyki rymokatolykiv w Galychyni XIX–pochatku XX stolit. [Historical and cultural aspect of the development of church music of Roman Catholics in Galicia in the XIX – early XX centuries]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 3–12, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-1>

**HISTORICAL AND CULTURAL ASPECT OF THE DEVELOPMENT
OF CHURCH MUSIC OF ROMAN CATHOLICS IN GALICIA
IN THE XIX – EARLY XX CENTURIES**

The historical and sociocultural conditions of the cultivation of Roman Catholic music in the spiritual environment of the end of the 19th and beginning of the 20th centuries are considered. It is indicated that during the mentioned period, a revival of Roman Catholic church music in the Cecilian traditions, presented and popularized in Galicia, primarily through education and publishing, took place throughout Europe. The prerequisites for the renewal of the Roman Catholic rite and its musical component are summarized.

It was revealed that the Roman Catholic clergy, under the patronage of bishops, initiated the provision of continuous liturgical education, and along with it, executive practice. The activity of the leading societies in the Lviv,

Krakow, Tarniv and Przemyśl dioceses, in whose churches and cathedrals Roman Catholic music was performed, is indicated. It is noted that after the restoration of Poland's independence in 1918, the Roman Catholic Church (RCC) in Galicia changed the division into Vilnius, Lviv (including the dioceses of Peremyśl, Lutsk and Tarniv), Warsaw, Gniezno and Poznań, and Krakow.

New for liturgical musicology was getting to know educational institutions, in particular, the music bursa at the church of St. Anna, the state school of organists, the organ school at the "Musical Society" in Krakow, the organ school in Lviv, the school for organists and the school of organists at the

"Society of St. Wojciech" in Tarnov, the school of organists in Przemyśl. The names and surnames of previously unknown musicians and conductors who influenced the development of Roman Catholic music throughout the region are indicated.

Critical notes on the performance level of choirs in churches and cathedrals are also provided. The changes that were carried out to improve the choral sound of voices, the legal position of organists, etc. were recorded. The educational and practical literature and theoretical works that were implemented in Galicia at the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries were considered. It is emphasized that a number of updates had a significant impact on the musical design of Roman Catholic services.

Key words: Roman Catholicism, Galicia, bishops, church music, society, organ school, choral performance, educational and practical literature.

Актуальність проблеми. Галичина – своєрідний, самобутній полікультурний та поліконфесійний край, що наприкінці XIX – початку XX століть перебував у складі Австро-Угорщини, Польщі та Російської імперії. Попри реагування на постійні військово-політичні кризові ситуації, суспільство Галичини завжди прагнуло втілити свої особливі внутрішні запити у духовній площині, зокрема в особистісному прояві музично-естетичного наповнення та залученні до церковно-обрядової практики.

Культурно-просвітницький розвиток у містах та селах зазначеного періоду відбувався завдяки діяльності передусім церковних осередків, утворених духовними представниками трьох провідних різних конфесій (римо-католицької, греко-католицької та православної). Зважаючи на переважаючу кількість вірних певної конфесії, формувалися відповідні навчальні заклади, призначені для локального обслуговування потреб населення, в яких діти здобували освіту, вивчали теорію музики та спів.

Зберігання традицій цих конфесій впродовж століть зумовило глибоке дослідження витоків та джерел культивування обрядів, духовної освіти, провідних видань, хорового виконавства та інструментального супроводу (за наявності) в регіональному та національному контекстах їх існування та взаємозв'язків.

Аналіз публікацій. Відомі на сьогодні праці українських науковців переважно торкаються загальних проблем розвитку обрядово-літургійних традицій та музичного мистецтва в краї. Зокрема, вивченням поліконфесійного співжиття римо-католиків, греко-католиків і юдеїв в Галичині XIX–XX століть, причин двознач-

ного ставлення української громадськості до поляків та характеристикою дій влади, що часто мали негативний вплив на співіснування усіх етнічних спільнот, займався історик П. Чорній (Ставлення жителів Галичини міжвоєнного періоду (1919–1939 рр.) до твореного ними поліетнічного та мультикультурного простору, 2013, 19 с.). Проблематику суспільно-історичних умов розвитку музичного життя Галичини досліджувала мистецтвознавець Л. Кияновська (Галицька музична культура XIX–XX ст., 2007, 424 с.). Велику увагу вивченню полінаціональної системи освіти в Галичині приділив у своїй праці «Українська інтелігенція у Габсбурзькій Галичині: освічена верства й емансипація нації» історик С. Пахолків (Українська інтелігенція у Габсбурзькій Галичині: освічена верства й емансипація нації, 2014, 612 с.).

Функціонування освітніх навчальних закладів висвітлювала мистецтвознавець З. Валіхновська (Музично-церковна освіта Галичини австрійської доби (1772–1918), 2009, 15 с.).

Із боку літургійного музикознавства дотичними до питання розвитку духовної музики в Галичині XIX–XX століть стали праці з теорії та історії церковної музики Б. Кудрика (Огляд історії української церковної музики, 1995, 128 с.), Л. Пархоменко (Національне духовне відродження та українська церковна музика першої чверті XX ст., 1997, 7 с.), Ю. Ясіновського (Церковно-співочі ініціативи Василянських монастирів, 2019, 11 с.).

Окремі дослідження зі стильовим чи регіонально-хронологічним акцентом здійснювали О. Мануляк (Сакральна творчість львівських композиторів кінця XX – поч. XXI ст. у контексті

провідних тенденцій розвитку сучасної української релігійної музики, 2009, 20 с.), О. Зосім (Греко-католицькі духовні пісні у сучасному українському римо-католицькому репертуарі, 2006. 8 с.; Духовна пісенність і сучасна богослужбова музика Римо-католицької Церкви України і Росії: національне і конфесійне, 2011, 7 с.), О. Грабовська (Спільні ознаки духовного відродження: церква і розвиток музично-виконавської культури Львова кінця ХХ-початку ХХІ століття, 2005, 7 с.) та інші.

Проте, незважаючи на здійснені дослідження, конфесійно відокремлене культурне та мистецьке середовище в Галичині, на основі напрацювань зарубіжних вчених та іншомовних матеріалів закордонних бібліотек, досі не висвітлювалося. Тому цінну теоретичну базу для вивчення особливостей розвитку окремого конфесійно-обрядового напрямку літургійної музики в краї становлять польські матеріали, віднайдені у архіві Ченстоховської митрополічної курії в Ченстохові (Archiwum Kurii Metropolitalnej Częstochowskiej w Częstochowie), бібліотеці Варшавського музичного університету ім. Ф. Шопена та бібліотеці «Товариства приятелів науки імені Казимира Марії Осінського» в Перемишлі (“Towarzystwo Przyjaciół Nauk im. Kazimierza Marii Osieńskiego” w Przemyślu).

Мета статті – висвітлити історико-культурний аспект розвитку церковної музики римо-католиків на теренах Галичини кінця ХІХ – початку ХХ століть¹.

Виклад основного матеріалу. У ХІХ столітті по всій Європі відбувалось відродження римо-католицької церковної музики в цециліянських традиціях. На цей процес значною мірою вплинули соціально-політичні фактори, серед яких найважливішими варто вважати освіту та видавничу справу. Зокрема, освіта музикантів у Регенсбурзі, Римі, хорове оновлення в Солесмесі суттєво вплинули на музичне оформлення латинських відправ. Завдяки популярному у Польщі періодичному виданні «Tygodnik Kościelny» священників Є. Кайшевіца (Hieronima Kajsiwicza) і П. Семаненка (Piotra Semanenka) реформаторські тенденції у богослужіннях та потреба оновлення музики, перейняті із абацтва св. Петра в Солесмесі, поступово перенеслися до Галичини. Анало-

гічні позиції містилися на сторінках краківського журналу-часопису «Mysterium Christi», заснованого прихильником григоріанського хоралу о. Міхалом Корделем (Michał Kordel). Отці Стефан Светлицький (Stefan Świetlicki, 1889–1965) та о. Генрик Новацький (Henryk Nowacki, 1891–1967) наблизили до польського суспільства роботу «Рік літургійний» Проспера Герангера (Prospera Guerangera) (Ks. Robert Turęła, 2010, с. 53–62).

Важливу роль у відродженні літургійного життя в польській церкві в Галичині відіграли також і професори, викладачі Львівського університету Яна Казимира, такі як о. Герард Шмид (1885–1938), о. Казімеж Тулли (1885–1957), о. Зигмунд Білавський (1877–1939), о. Кароль Чешнак (1882–1944) та інші. Вони були спеціалістами у різних галузях теології та залучали молодь до участі у месі та пізнанні євхаристії.

Римо-католицьке духовенство, як правило, ініціювало забезпечення безперервної богослужбової освіти, а поряд із нею і виконавської практики.

Все це відбувалось під патронатом єпископів, зокрема Францішека Ксаверія Вержхлейського (Franciszek Ksawery Wierzchlejski, 1860–1884)², Северина Моравського (Seweryn Morawski, 1885–1900), Юзефа Білчевського (Józef Bilczewski, 1900–1923), Болеслава Твардовського (Bolesław Twardowski, 1923–1944³ у *Львівській архидієцезії*; Лукаша Солецького (Łukasz Solecki, 1882–1900), найвидатнішого реформатора церковної музики в єпископаті цього періоду Юзефа Себастьяна Пельчара (Józef Sebastian Pelczar, 190–1924), Анатоля Новака (Anatol Nowak, 1924–1933), Францішека Барди (Franciszek Barda, 1933–1964) у *Перемишльській єпархії*; Юзефа Алоїзі Пукальського (Józef Alojzi Pukalski, 1852–1885), Ігнація Лобоша (Ignacio Łobos, 1885–1900) та Леона Валенги (Leon Wałęga, 1901–1933) у *Тарнівській єпархії*, що належала Львівській митрополії; кардинала Альбіна Дунаєвського (Albin Dunajewski, 1879–1894), кард. Яна Пузина (Jan Puzyn,

² Францішек Ксаверій Вержхлейський (Franciszek Ksawery Wierzchlejski) освіту здобув у Тарнові,

Львові та Відні. 1846 року проголошений єпископом Перемишльським, а з 1860 року став львівським митрополитом.

³ Болеслав Твардовський навчався у Львові та Римі. Був катехитом у Львові, префектом духовної скіфнарії. 1919 р. висвячений на єпископа-помічника та ректора семінарії. У 1923 р. призначений архієпископом-митрополитом Львівським. У 1930 р. провів єпархійний синод (Nitecki, 1992, с. 212).

¹ До складу Галичини на той час входили Львів, Краків, Тарнів, Перемишль та українські землі частин Поділля і Буковини (частина Тернопільської та Івано-Франківської областей).

1895–1911), кард. Адама Стефана Сапеги (Adam Stefan Sapieha, 1911–1951) *Краківської єпархії*, що з 1880 року безпосередньо підпорядковувалася апостольській столиці.

Негативно на реалізацію амбіцій просвітницької діяльності духовенства вплинув період приходу більшовиків на українські землі. Жорсткі випробування випали на долю Римо-католицької церкви (далі РКЦ), особливо на Житомирщині, Кам'янець-Подільську, Луцьку та в інших українських містах. У період більшовицького захоплення влади (1917–1923 роки) відбувалася низка спланований дій щодо переслідування духовенства, конфісковувались депозити католицької церкви, усе майно передавалося у власність держави. Навіть уряд Польщі конфліктував з радянськими органами влади розглядав як порушення статті VII Ризького договору від 18 березня 1921 року⁴ та опротестовував численні випадки вилучення цінностей з костелів, їхнє закриття, переслідування священиків, попереднє цензурування проповідей (Бистрицька, 2009, с. 191). У своїх листах 1922 року П. Красиков, як ліквідатор католицької церкви, звертав увагу, що з метою збереження предметів культу священики і віруючі імітували пограбування, переховували цінності, ключі і навіть чинили відкритий опір, що неодноразово призводило до судових процесів (Бистрицька, 2009, с. 192). Були випадки навіть розстрілу священика (як напр., К. Буткевича), обвинуваченого в антиурядовій кампанії, що нібито субсидювалася польським урядом. Репресії цього періоду завдали нищівного удару усій католицькій церкві. Відповідно до статистичних даних до середини 1937 року діяльність римо-католицької церкви в підконтрольних СРСР територіях була практично паралізована (Бистрицька, 2009, с. 193).

Після відновлення незалежності Польщі 1918 року змінилося підпорядкування костелів на її території, в тому числі і в Галичині. РКЦ ділиться на 5 митрополій: Віленська, Львівська, Варшавська, Гнезненська і Познанська, Краківська. З того часу до Львівської митрополії входили Перемишльська єпархія (з 1412), Луцька (з 1925) і Тарнівська (до 1925 р., потім відійшла до Краківської митрополії) єпархії.

⁴ Цей договір був укладений між Росією і Польщею. У ньому стверджувалося, що «рухоме і нерухоме майно костелу не може бути реквізоване, відчужене і обтяжене будь-якими податками...» (Бистрицька, 2009, с. 192).

Повсюдно в Галичині РКЦ залишалась вірною західно-європейській музиці та традиціям церковного виконання, яке базувалося на поєднанні хорового співу з інструментальним супроводом. Для цього створювалися органні школи та хорові колективи у церквах. Так, з 1817 року у *Кракові* організовано навчання *органістів* у музичній бурсі при костелі св. Анни в Кракові. Школа органістів перебувала під патронатом «Товариства приятелів музики».

У 1841 році Францішек Мірецький (Franciszek Mirecki, 1794–1862)⁵ заклав першу світську *державну школу для органістів* у *Кракові*, яка проіснувала до 1873 року.

Невдовзі, 1877 року, завдяки старанням Владислава Желенського (Władysław Żeleński), відкрита *органна школа* при «Товаристві музичному», яка після 1888 року стала називатись Музичною консерваторією у Кракові (Ks. Robert Turała, 2010, с. 120–121).

Упродовж 1910–1917 рр. у цій консерваторії Музичного товариства теоретичні предмети, а з 1930 по 1933 рр. композицію читав відомий композитор, диригент і педагог Болеслав Валлек-Валевський (Bolesław Wallek-Walewski, 1885–1944).

1887 року преподобним Юзефом Суржинським (Józef Surzyński) створено «Товариство святого Войцеха» в Кракові. Підтримували діяльність єпископ Альбін Дунаєвський (Albin Dunajewski), органіст Валентій Дек (Walentiej Dec)⁶ та члени катедральної капели.

1841 року стараннями о. Якуба (Францішека) Бема (Jakuba Franciszka Bema) у *Львові* було засновано *органну школу*, в якій 4–5 років навчали музичних предметів та відповідного ремесла, щоб органіст міг утримувати сім'ю. Був створений спеціальний матеріальний фонд, з якого утримували майбутніх фахівців та фінансували так званий підготовчий курс. Заклад перестав існувати 1871 року. Проте невдовзі капітула, згідно із заповітом Якуба Бема, відновила фонд і єпископ оголошував конкурси.

У часописі «Куренда» («Kurrentzie») 1878 року зазначено, що на посаду органістів

⁵ Францішек Мірецький (1791–1862) – був студентом Йоганна Хуммеля у Відні та Луїджі Керубіні у Парижі. Заснував школу співу у Кракові (Mizgalski, 1958, с. 304).

⁶ Валентій Дек помер у 1933 році. Був органістом у костелі св. Анни, згодом катедральним органістом та диригентом хору на Вавелі (Вавельський собор). У 1895–1928 рр. Працював викладачем органу, а в 1889–1928 рр. також викладачем теоретичних предметів у Консерваторії музичного товариства у Кракові (Mizgalski, 1958, с. 116).

і вчителів при парафіяльних школах оголошувався конкурс, який провадився при Катедральному костелі у Львові (Ks. Robert Turała, 2010, с. 100). Кандидати повинні були мати 14 років і більше, належати до римо-католицької конфесії, бути вихідцями з Галичини, закінчити середню школу з хорошим результатом, мати довідку про стан здоров'я, мати атестат про моральність, атестат вчителя музики, мати хороший слух та музикальність. Курс мав тривати 2 роки. Наприкінці XIX ст. школу було реорганізовано і перетворено у музичну консерваторію.

Діяло у Львові два товариства: з 1882 року «Галицьке товариство взаємодопомоги органістів» («Galicyskie Towarzystwo Wzajemnej Pomocy Organistów»), створене священиком Антонієм Станковським, і з 1883 року «Галицьке товариство св. Цецилії» («Galicyskie Towarzystwo Św. Cecylii»).

Їх метою було підвищити професійну освіту органістів та плекати музику у церковному стилі.

З 1882 року по 1910 рік у Тарнові діяло також «Товариство взаємодопомоги для органістів» («Towarzystwo Wzajemnej Pomocy Organistów»), яке збирало добровільні матеріальні пожертви на відродження та оновлення церковної музики. Головним посібником для навчання співу усіх охочих був «Співаник церковний» («Śpiewnik kościelny»), виданий самим товариством 1904 року. Обов'язки деканів виконували священики Ігнацій Гурський (Ignaceo Górskiej) та Адам Копицінський (Adam Koruciński). Завдяки діяльності товариства було видано гармонізацію на чотири голоси в опрацюванні Стефана Суржинського (Stefan Surzyński)⁷ та «Латинську вечірню для народу та органістів».

Однак головною заслугою «Товариства взаємодопомоги для органістів» стало заснування 17 вересня 1888 року *школи для органістів у Тарнові* (Ks. Robert Turała, 2010, с. 116). Окрім навчання майбутніх церковних музикантів, вона також організувала конференції та курси для тих, хто вже працює за професією органістів. Зокрема, у матеріалах Тарновського архіву зазначено, що з 8 по 20 березня 1897 року був

організований курс для органістів, який містив лекції з григоріанського хоралу, вивчення гри на органі, вправи для голосу, спів пісень з акомпанементом та молитовні зустрічі в церквах. Навіть повідомлялося про 17 учнів та їх результати навчання (оцінки) (Sprawozdanie, 1902, с. 83). Школа інтенсивно впливала на окремі парафії у єпархії, забезпечуючи аранжуваннями та творами органної музики.

1887 року за ініціативою Ігнація Лобоша (Ignacy Łobos) у Тарнові створено «Товариство св. Войцеха» («Towarzystwo ku Wspierania Muzyki Kościelnej pw. Św. Wojciecha»⁸, яке мало на меті лобювати музично-літературні видання про церковну музику, забезпечувати освітній процес поглибленим вивченням та освоєнням літургійного (богослужбового), народного та фігураційного співу згідно з положеннями католицької церкви. Статут товариства, завдяки діяльності керівництва, у 1888 р. здобув підтримку у Папи Римського Лева XIII. Керівником заснованої при товаристві *школи органістів* був преподобний Францішек Вальчинський (Franciszek Walczyński⁹. Він і контролював рівень церковного співу вихованців та виконавську майстерність гри на органі.

З 1907 року у школі органістів навіть працювала спеціальна комісія, яка займалася веденням реєстру органістів, врегулюванням їх відносин із парафіяльними священиками, проведенням екзаменів тощо. Періодично влаштовувалися конференції (1892, 1894, 1896), спрямовані на підвищення рівня органістів та духовенства у сфері церковної музики в Тарнівській єпархії. Наприклад, в одному з таких заходів, що відбувався 4–7 липня 1892 року, взяло участь 52 органісти та 27 священиків (Ks. Robert Turała, 2010, с. 113). Окрім цього, внески від благодійників та пожертвування, які здійснювалися на адресу цього товариства, використовувались як матеріальна допомога потребуючим органістам та їх сім'ям.

Ще з 1902 року у Тарнові систематично організовувалися *курси для органістів*, підтримані архиєпархією м. Львова. З 1913 року їх провадив Стефан Суржинський, який з 1913 по 1919 рік працював органістом у Львові.

⁷ Стефан Суржинський (1855–1919) – оходив з музичної сім'ї. З 1878 року працював органістом в Буку, а від 1880 року диригентом хору «Стелла». З 1888 року виконував функції музичного директора і органіста в катедрі. Був директором «Тарновського товариства музичного». Писав пісні на чоловічий і мішаний хор. Написав «Збірник пісень для органістів». Читав лекції у органістській школі, заснованій в Тарнові священиком Ф. Вальчинським. У 1913–1919 рр. був органістом собору у Львові (Przybylski, 2000, с. 326–325).

⁸ Налічувало 522 члени.

⁹ О. Францішек Вальчинський (1952–1937) – священик, катехит середньої школи в Тарнові, декан катедральної капітули, музикант і композитор. Зберглося близько 200 його творів та рукописи. Був призначений головою екзаменаційної комісії органістів 24 жовтня 1935 року. Заснував катедральний хор (диригент Мечислав Суржинський). Багаторічний директор школи органістів у Тарнові.

Вплив цециліянського руху був істотно помітний на оновленні церковної музики та сприяв створенню нових хорів. Так, *катедральний хор у Тарнові*, що був організований священиком Францішеком Вальчинським (1852–1937), став зразком для багатьох інших костелів Галичини. Органістом тут працював Стефан Суржинський. Отець Ф. Вальчинський ретельно стежив за репертуаром, віддаючи перевагу чотириголосим творам з органом та творам а capella виключно німецьких цециліянів. У період Адвенту та великого посту увагу зосереджували на виконанні григоріанських мес, а під час вечірні faux-bourdonów (штучно бурдонних) а capella.

1838 року завдяки єпископу Михайлу Корчинському (Michał Korczyński) була створена *школа органістів у Перемишлі*. Першим завідувачем школи був священик доктор Антоні Хлондовський (Antoni Chlondowski, 1884–1963). Був він музикантом і композитором, що отримав освіту у Регенсбурзі та Римі¹⁰. Наприкінці XIX століття реформуванням та оновленням школи займався Йозеф Себастьян Пельчар (Józef Sebastian Pelczar)¹¹ (Ks. Robert Turala, 2010, с. 105).

Згідно зі звітом 1913 року перемишльську школу для органістів відвідувало 16 учнів, а матеріальна підтримка надходила з архидієцезії «Bonus Pastor» (Turzyński, 1913, с. 343). Окрім професії органіста, тут вивчали садівництво та математичний рахунок. З початком Першої світової війни заклад припинив свою діяльність. 1916 року органістська школа в Перемишлі була реорганізована і під керівництвом Салезіанського товариства діяла до 1963 року, доки її не зруйнувала комуністична влада Польської народної республіки. Перемишльська школа органістів стала найважливішим закладом освіти майбутніх музикантів у Польщі.

1900 року у Краківській єпархії було створено «Товариство взаємодопомоги органістів»,

¹⁰ Антоні Хлонд (Хлондовський) у Григоріанському університеті здобував музичні знання під керівництвом о. Рафала Антолісея та інших (Ks. Robert Turala, 2010, с. 109). Невдовзі отримав ступінь доктора філософії. Під час педагогічної діяльності в Освенцимі (1903–1907) писав мелодрами, оркестрові п'єси, меси та польські пісні для латинських богослужінь в костелах. У вищій школі церковної музики у Регенсбурзі додатково займався по контрапункту у о. Грізбахера. Був професором церковної музики у салезіанських закладах Югославії та Польщі. Писав богослужбову музику для хору та органу. У його спадщині збереглося 1000 опублікованих творів. Один із найбільших діячів цециліянського руху.

¹¹ Юзеф Себастьян Пельчар (1842–1924) – ректор Ягеллонського університету, єпископ Перемишльський з 1900 року.

яке видало найбільший підручник на той час для вірних та органістів «Співаник церковний» («Śpiewnik kościelny»: 1 частина 1903 року, 2 частина – 1910 р., 3 частина – 1917 року). Ідея оновлення богослужбової музики тут відновилася із приходом до костелу св. Анни в Кракові органіста Казімежа Гарбусінського (Kazimierz Garbusiński) із Кельця.

Отож наприкінці XIX ст. усі вжиті різноманітні заходи у сфері оновлення церковної музики зрештою упорядкували процес навчання і виховання органістів у створених спеціальних школах, діяльність об'єднань органістів та хорів. Проте «менталітет» і мислення про церковну музику змінювалися дуже повільно, а подекуди й безуспішно.

Поряд із цим гальмувало процес оновлення музичної складової частини і саме духовенство, яке не провадило ніякої додаткової діяльності. Більше того, воно упереджено ставилося до церковного співу хлопцями на богослужіннях, вважаючи їх виконання несерйозним. Зокрема, гостру критику стану богослужбового співу подано на сторінках «Співу церковного» в 1897 році, де Станіслав Цибульський описав свої враження після відвідин церков у Галичині: «Випала мені нагода бути в Галичині у великому костелі в селі... Що там відбувалося під час меси, важко описати. Органіст вигравав те, що йому прийшло до голови; бути там фантазії, арії з опер, марші і т. д.. Деякі частини меси співали люди, переважно жінки, різними голосами. На початку кожної пісні органіст старався акомпанувати; якщо йому це не виходило, то він зовсім переставав грати» (Cybulski, 1897, с. 282).

Постійно надходили скарги на необізнаність органістів, більшість з яких не знали нотації. Середній репертуар загалом складався з вивчених танцювальних мелодій та найчастіше виконуваних пісень. Тому оновлення церковної музики часто розпочиналося з перевірки методики і виховання нових кадрів, з підвищення рівня хорів у костелах та підготовки диригентів.

Збереглися відомості, в яких зазначено, що з 1910 року не рекомендувалося приймати на роботу до костелу тих органістів, які не закінчили відповідної органної школи або не мають кваліфікаційного свідоцтва, виданого єпархіяльною екзаменаційною комісією

(Cybulski, 1897, с. 282). Відтак цього ж року вийшло розпорядження, підписане кардиналом Я. Пузином (J. Puzyn), щодо предметів, винесених на іспит перед комісією у Кракові. Зокрема, це була теорія музики (окрім вивчення нот, сюди входило знання гармонії, вміння прогармонізувати пісню на чотири голоси, знання модуляції та її використання), гра на органі (включала в себе гру написаної самостійно прелюдії, месових діалогів, імпровізацію, вміння зіграти церковну пісню за інтонацією), знання співу григоріанського (перевірка читки нот, виписаних на чотирьох лініях, вміння попадати в інтервали, читати хорову мелодію, вміння грати супровід на органі до григоріанського співу), відомості з літургії (демонструвати знання про церковний рік, облачення, церковне начиння, богослужбові книги та знання їх рубрик напам'ять). Кандидати, які претендували на міські парафії, мали продемонструвати організаторські здібності та диригувати хором. Окрім цього, кандидат мав пред'явити автобіографію, атестат про шкільну освіту та свідоцтво моральності від парафіяльної канцелярії. Іспит проводився двічі на рік: у травні та листопаді. Заявки потрібно було надсилати до Консисторії або безпосередньо до екзаменаційної комісії, головою якої був о. Ж. Вондольний (Czesław Wądolny).

Ідея оновлення церковної музики знаходила щораз більше прихильників. Організовувалися *концерти та урочисті літургії*, під час яких вірні переконувалися у необхідності нововведень. 1888 року відбулася меса у костелі св. Анни у Кракові, де хор під керівництвом В. Дека (Walenty Dec) виконав композиції Сінгенбергера (Singenbergera) та інших регенсбурців. Цього ж року «Товариство св. Адальберта» у власному залі зорганізувало концерт релігійної музики з шедеврів XVI–XVII століття. Програмою, яка виконувалась після меси, керував Х. Суржинський (X. Surzyński).

Відтак на початку XX століття у «Газеті церковній» («Gazeta kościelna») збереглися позитивні відгуки про успішний виступ перед Пасхою в 1910 році хору у костелі Львова під керівництвом музичного знавця та священника Рудольфа Нововейського (Rudolf Nowowiejski), який здобув церковно-музичну освіту у Регенсбурзі.

На початку XX ст. до хорового виконання богослужінь в костелах запроваджено звучання сформованих сильних чоловічих голосів у складі 8 осіб (подвійний квартет), а також дозволялося зоохочувати до співу усіх бажаючих (Ks. Robert Turęła, 2010, с. 118) (останнє поступово призведе до негативних наслідків – С. Г.).

Після 1918 року відбулися зміни в правовому та музично-виконавському контексті: в єпархіях з'явилися законодавчі норми щодо церковної музики, як от «Положення для органістів»; єпископи створювали комісії для органістів і костельної музики; діяли асоціації для підтримки органістів і розвитку церковної, в тому числі і хорової, музики.

Основною ціллю духовенства після війни стало виховати музикантів для церков на академічному рівні. З 1923 року в університеті Яна Казимира у Львові на теологічному відділі навіть запроваджено курс з вивчення церковної музики. Спочатку заняття з теорії, історії і практики григоріанського співу читав Адольф Хибінський (Adolf Chybiński, 1880–1952)¹², а потім о. Ієронім Фейхт (Hieronim Feicht).

Незважаючи на це, у періодиці Львова 1926 року ще можна знайти критику жалюгідного стану церковної музики. Відтак численні дописи, передусім у львівській «Куренді», спричинили заборону організовувати концерти в церквах без дозволу єпископа, зобов'язали покинути усі світські манери виконання у костелах, щоб музика служила літургії, а не була над нею (Ks. Robert Turęła, 2010, с. 178).

Важливою подією в розвитку церковного співу став Перший єпархіяльний синод у Львові 1930 року, на якому обговорювалося питання страхування органістів, оплата їх праці, гра на виключно дозволених інструментах та інше. Згодом, під тиском дискусій у періодиці, з 1937 року було дозволено співати польською мовою «месові пісні».

Впродовж кінця XIX – початку XX ст. навчання священників, органістів і хористів відбувалося за допомогою *навчально-практичної літератури*: підручників, збірників тощо. Наприклад, для обслуговування парафіяльних церков дописувачі журналу «Kurtendzi» заохочували купувати пісенник «Cantionale ecclesiasticum», виданий священником Л. Солець-

¹² Адольф Чибінський (Хибінський) – польський музикознавець. Навчався у Кракові та Мюнхені. Дослідник старовинної музики та польського фольклору.

ким (Leonard Solecki). 1872 року на парафіях Галичини пропонували користувалися співаником священника Мазуровського (Mazurowskiego) «Мелодія» («Melodie»). У дописах 1895 року священникам-катехитам рекомендували звернути увагу на «Церковний пісенник» Едманда Урбанка (Edmunda Urbanka). У 1888–1890 Товариство св. Войцеха в Тарнові видавало

«Співаник церковний на один і чотири голоси». У 1904 року «Товариство взаємодопомоги органістів» видало «Співаник церковний» («Śpiewnik kościelny»), який набув популярності серед вірних. З 1905 року світ побачив збірник пісень «Towarzystwo św. Wojciecha» у Тарнові, виданий священником Станіславом Вальчинським (Stanisław Walczyński).

Поряд із музичною літературою видавалися *теоретичні праці*. Зокрема,

1900 року стало відомо про публікацію роботи Ю. Серославського (J. Sierosławskiego) «Співримо-католицької Церкви» («Śpiew rzymskokatolickiego Kościoła»), в якому від початку до сучасності описувалася історія церковної музики, передусім літургійної (Ks. Robert Turęła, 2010, с. 103). З 1902 року у Львівській архієпархії в Стрию протягом кількох років виходив місячник «Голос органістів» («Głos organistów»), на сторінках якого обговорювалися найважливіші справи та проблеми органістів.

Висновки та перспективи. Отже, на основі опрацювання літератури Чехностовського архіву, бібліотек Варшавського музичного університету ім. Ф. Шопена та «Товариства приятелів науки імені Казимира Марії Осінського» в Перемишлі виявлено, що історико-культурний аспект розвитку церковної музики римо-католиків в Галичині кінця XIX – початку XX століття демонструє вплив західноєвропейських реформаторських тенденцій та соціально-політичних факторів на загальний стан римо-католицької духовно-музичної творчості.

Церковне органне та співоче виконавство в Галичині, яке на початку XIX століття відійшло від релігійної естетики, зазнало відродження давніх цециліанських традицій та оновлення музичної складової. Важливу роль у цьому процесі відіграли священники-ентузіасти, діяльність яких регулювалася «Motu proprio» папи Пія X та єпархіяльними положеннями.

У тісній співпраці з музикантами вони створювали школи для органістів, назви яких стали відкриттям для українського літургійного музикознавства. Також вони започаткували навчальний курс із вивчення церковної музики в університеті Яна Казимира, організували короткотривалі курси для органістів та створювали комісії для проведення екзаменів, у результаті яких органісти отримували спеціальні кваліфікаційні свідоцтва. Усе це сприяло виданню навчально-практичної та теоретичної літератури, а також організації концертів.

Священники охоче створювали хори в костелах, слідкували за виконуваним репертуаром, а для супроводу урочистих богослужінь залучали знаних органістів. У цьому контексті наукова новизна полягає у виявленні раніше невідомих персоналій духовного і мистецького середовища, які суттєво вплинули на розвиток та органно-хорової та монодійної церковної практики в Галичині.

Отож поступове покращення стану церковної музики в історико-культурному аспекті свідчить про усвідомлення значимості римо-католицької конфесії та її окремішності на теренах Галичини. Незважаючи на це, здійснене дослідження, через встановлені обмеження для публікацій, залишається недостатньо висвітленим, а тому проблематика церковної освіти та виконавства в регіональному та міжнародному аспектах вимагає подальших наукових розвідок.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бистрицька Елла. Особливості переслідувань католицької церкви радянською владою у 1917–1923 рр. в контексті міжнародних відносин. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Історія* / за заг. ред. проф. І.С. Зуляка. Тернопіль : В-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2009. Вип. 3. С. 190–194.
2. Валіхновська З.О. Музично-церковна освіта Галичини австрійської доби (1772–1918) : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознав : 26.00.01 Теорія та історія культури. Львів : Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. 2009. 15 с.
3. Грабовська О. Спільні ознаки духовного відродження: Церква і розвиток музично-виконавської культури Львова кінця XX – початку XXI століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2005 № 1 [19]. С. 67–74.

4. Зосім О. Греко-католицькі духовні пісні у сучасному українському римо-католицькому репертуарі. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Київ : Міленіум, 2006. Вип. 10. С. 11–19, 28.
5. Зосім О. Духовна пісенність і сучасна богослужбова музика Римо-католицької Церкви України і Росії: національне і конфесійне. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Київ : Міленіум, 2011. Вип. 19. С. 233–240.
6. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. : навч. посібник. Чернівці : Книги–XXI, 2007. 424 с.
7. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики (Серія: Історія української музики. Вип. 1. Дослідження). Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1995. 128 с.
8. Мануляк О. Сакральна творчість львівських композиторів кінця ХХпоч. ХХІ ст. у контексті провідних тенденцій розвитку сучасної української релігійної музики : автореф. дис. ... канд. мист. Львів : ЛНМА, 2009. 20 с.
9. Пархоменко Л. Національне духовне відродження та українська церковна музика першої чверті ХХ ст. *Український церковно-визвольний рух і утворення української автокефальної православної церкви* : матеріали наукової конференції 12 жовтня 1996 р. Київ : Логос, 1997. С. 140–147.
10. Пахолків С. Українська інтелігенція у Габсбурзькій Галичині: освічена верства й емансипація нації / пер. з нім. Христина Николин. Львів : ЛА «Піраміда», 2014. 612 с.
11. Чорній П. Ставлення жителів Галичини міжвоєнного періоду (1919–1939 рр.) до твореного ними поліетнічного та мультикультурного простору. *Польські студії: V конкурс ім. Єжи Гедройця*. 2012. Випуск (Часопис «Дух і Літера» № 25) № 5. С. 60–79.
12. Ясіновський Ю. Церковно-співочі ініціативи Василянських монастирів *Roczniki humanistyczne*. Lublin, 2019. Tom LXVII, zeszyt 12. С. 27–38.
13. Akta luźne, organaści 1900-1907. *Archiwum Kurii Metropolitanej Częstochowskiej w Częstochowie*. Nr. 171.
14. Cybulski S. Słów kilka o śpiewie kościelnym w Krakowie. *Śpiew kościelny*. Warszawa, 1897. Nr. 12. S. 282.
15. Ks. Robert Turała Cecylijański ruch odnowy muzyki kościelnej na ziemiach polskich do 1939 roku. Kraków : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie. 2010. 471 с.
16. Mizgalski G. Mirecki Franciszek. *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*. Red. G. Mizgalski. Poznań. 1958. S. 304.
17. Mizgalski G. Dec Walenty. *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*. Red. G. Mizgalski. Poznań. 1958. S. 116.
18. Nitecki P. Biskupi Kościoła w Polsce. *Słownik biograficzny*. Warszawa. 1992. S. 212.
19. Przybylski T. Twórczość organowa Stefana Surzyńskiego (1855–1919). *Organy i muzyka organowa XI*. Red. J. Krassowski. Gdańsk. 2000. S. 326–335.
20. Sprawozdanie dyecezalnej szkoły organistów za r. 1901–1902. *Currenda XII*. Tarnów, 1902. S. 82–83.
21. Turzyński L. Sprawozdanie zarządu szkoły organistów za rok 1912/1913. *Kronika Diecezji Przemyskiej*. Przemysł. XIII (1913), z. 12. S. 343.

REFERENCES:

1. Bystrytska Ella. (2009). *Features of the persecution of the Catholic Church by the Soviet authorities in 1917-1923 in the context of international relations*. [Osoblyvosti peresliduvan katolytskoi tserkvy radianskoioi vladoiu u 1917-1923 rr. v konteksti mizhnarodnykh vidnosyn]. In: *Naukovi zapysky TNPU im. V. Hnatiuka. Seriya: Istoriya [Scientific notes of TNPU named after V. Hnatiuk. Series: History]*. Za zah. red. prof. I. S. Zuliaka. Ternopil : V-vo TNPU im. V. Hnatiuka, 2009. Issue 3. Pp. 190–194. [in Ukrainian].
2. Valikhnovska Z. O. (2009). *Muzychno-tserkovna osvita Halychyny avstrijskoi doby (1772–1918) [Music and church education of Galicia of the Austrian era (1772–1918)]*. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 26.00.01 Theory and history of culture / Lviv. nat. music acad. them. M.B. Лисенка. Lviv, 15 p. [in Ukrainian].
3. Hrabovska O. (2005). *Spilni oznaky dukhovnoho vidrozhennia: Tserkva i rozvytok muzychno-vykonavskoi kultury Lvova kintsia XX-pochatku XXI stolittia*. In: *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka*. Ser. Mystetstvoznavstvo. Ternopil. № 1[19]. Pp. 67–74. [in Ukrainian].
4. Zosim O. (2006). *Hreko-katolytski dukhovni pisni u suchasnomu ukrainskomu rymo-katolytskomu repertuari*. In: *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats*. Kyiv : Milenium. Vyp. 10. Pp. 11–19. 28. [in Ukrainian].
5. Zosim O. (2011). *Duhovna pisennist i suchasna bohoshluzhbova muzyka Rymokatolytskoi Tserkvy Ukrainy i Rosii: natsionalne i konfesiine*. In: *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats*. Kyiv : Milenium, Vyp. 19. Pp. 233–240 [in Ukrainian].
6. Kyianovska L. (2007) *Halytska muzychna kultura XIX–XX st. [Galician musical culture of the XIX–XX centuries]*. Chernivtsi : Knyhy – XXI. 424 p. [in Ukrainian].
7. Kudryk B. (1995) *Ohliad istorii ukrainskoi tserkovnoi muzyky [Review of the history of Ukrainian church music]*. Lviv : Instytut ukrayinoznavstva im. I. Krypyakevycha, 128 p. [in Ukrainian].
8. Manuliak O. (2009). *Sakralna tvorchist lvivskykh kompozytoriv kintsia XX-poch. XXI st. u konteksti providnykh tendentsii rozvytku suchasnoi ukrainskoi relihiinoi muzyky*: avtoref. dys. ... kand. myst. Lviv : LNMA. 20 p. [in Ukrainian].

9. Parhomenko L. (1997). *National spiritual revival and Ukrainian church music of the first quarter of the twentieth century* [Natsionalne dukhovne vidrozhennia ta ukrainska tserkovna muzyka pershoi chverti XX st.]. In: *Ukrainskyi tserkovno-vyzvolnyi rukh i utvorennia ukrainskoi avtokefalnoi pravoslavnoi tserkvy. Materialy naukovoï konferentsii 12 zhovtnia 1996 r. [Ukrainian church liberation movement and the formation of the Ukrainian autocephalous Orthodox Church. Proceedings of the scientific conference on October 12, 1996]*. Kyiv : Logos, 1997. Pp. 140–147. [in Ukrainian].
10. Pakholkiv S. (2014). *Ukrainska inteligentsiia u Habsburzkii Halychyni: osvichena verstva y emansypatsiia natsii / Z nimetskoi perekhlada Khrystyna Nykolyn*. Lviv : LA «Piramida». 612 p. [in Ukrainian].
11. Chornii P. (2012). *Stavlennia zhyteliv Halychyny mizhvoiennoho periodu (1919–1939 rr.) do tvorenoho nymy polietnichnoho ta multykulturnoho prostoru*. In: *Polski studii: V konkurs im. Yezhy Gedroitsia*. Vypusk (Chasopys «Dukh i Litera» № 25) № 5. S. 60–79. [in Ukrainian].
12. Yasinovskiy Iu. (2019). *Tserkovno-spivochi initsiiatyvy Vasyl'ianskykh monastyriiv*. In: *Roczniki humanistyczne*. Lublin, Tom LXVII, zeszyt 12. S. 27–38. [in Ukrainian].
13. Akta luźne, organaści 1900-1907. [Loose files, organists 1900–1907]. *Archiwum Kurii Metropolitanej Częstochowskiej w Częstochowie*. Nr. 171. [in Polish].
14. Cybulski S. (1897). Słów kilka o śpiewie kościelnym w Krakowie. In: *Śpiew kościelny*. Warszawa. Nr. 12. P. 282 [in Polish].
15. Fr. Robert Turala (2010). *Cecylianski movement for the renewal of church music in Poland until 1939*. Krakow : Scientific Publishing House of the Pontifical University of John Paul II in Krakow. 471 p. [in Polish].
16. Mizgalski G. (1958). Mirecki Franciszek. In: *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej. [A handy encyclopedia of church music]*. Poznan. P. 304. [in Polish].
17. Mizgalski G. (1958). Dec Walenty. In: *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej. [A handy encyclopedia of church music]*. Poznan. P. 116 [in Polish].
18. Nitecki P. (1992). Biskupi Kościoła w Polsce. [Bishops of the Church in Poland]. In: *Słownik biograficzny. [Biographical dictionary]*. Warsaw. P. 212 [in Polish].
19. Przybylski T. (2000). Twórczość organowa Stefana Surzyńskiego (1855-1919). [Organ music of Stefan Surzyński (1855-1919)]. In: *Organy i muzyka organowa XI. [Organ and organ music XI]*. Gdansk. Pp. 326–335 [in Polish].
20. W. a. (1902). Sprawozdanie dyecezalnej szkoły organistów za r. 1901–1902 [Report of the diocesan school of organists for 1901–1902]. In: *Currenda XII. [Currend XII]*. Tarnów. p. 82–83 [in Polish].
21. Turzyński L. Sprawozdanie zarządu szkoły organistów za rok 1912/1913. [Report of the board of the school of organists for 1912/1913]. In: *Kronika Diecezji Przemyskiej. [Chronicle of the Przemyska Diocese]*. Przemysł. XIII (1913), issue 12. P. 343 [in Polish].

УДК 78.082.4:780.646.1

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-2>

Олег ІВАНІЦЬКИЙ

аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства, Національна музична академія імені П. І. Чайковського, вулиця Архітектора Городецького 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001

ORCID: 0000-0003-0759-7404

Бібліографічний опис статті: Іваніцький, О. (2022). Г. Ф. Телеман Концерт для труби з оркестром Ре-мажор, розкриття композиторського задуму та його музичної ідеї. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 13–18, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-2>

Г. Ф. ТЕЛЕМАН КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ РЕ-МАЖОР, РОЗКРИТТЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ЗАДУМУ ТА ЙОГО МУЗИЧНОЇ ІДЕЇ

Статтю присвячено розкриттю композиторського задуму та музичної ідеї в концерті для труби з оркестром Ре – мажор Георга Філіпа Телемана. Унікальна постать цього композитора, його різноманітна та багатобічна діяльність наклали відбиток на його багату творчу спадщину. Позначено головні етапи розвитку жанру концерту для труби в музиці барокового періоду. Згідно з метою роботи – розглянути особливості художнього і технічного трактування жанру концерту з точки зору методико-педагогічної спрямованості – у роботі подається аналіз твору, у якому виявлено закономірності структурування, музично-драматичного розвитку та засоби музичної виразності в концерті для труби Георга Філіпа Телемана. Вперше у вітчизняному музикознавстві автор звернувся до розгляду концерту для труби, розкриття композиторського задуму та музичної ідеї композитора. Методологія дослідження полягає у використанні джерелознавчого методу (для вивчення періоджерел, що містять біографічну інформацію) та аналітичного методу (для розглядання музичного тексту концерту). У даній роботі з огляду на результат проведеного аналізу концертного жанру автором виявляються особливості використання виразальних і технічних можливостей сольного інструменту. Відзначено глибинне почуття природи інструменту, великий діапазон емоційних станів, що втілені в музичному матеріалі концерту, широка палітра технічних прийомів. При цьому концерт належить до такого типу твору, що є дуже зручним для розв'язання конкретних методико-педагогічних задач. У висновках відзначаються фактори, що вплинули на популярність вибраного концерту, виводиться низка закономірностей у використанні типів тематизму, гармонічного мислення, структурування, застосування засобів виконавської виразності.

Ключові слова: Г. Телеман, труба барокового періоду, концерт для труби, виразальні можливості труби, композиторський задум, музична ідея.

Oleg IVANITSKYI

Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Musical Performance of the Tchaikovsky National Academy of Music, 1-3 / 11 Arkhitektora Horodetskoho Street, Kyiv, 01001, Ukraine

ORCID: 0000-0003-0759-7404

To cite this article: Ivaniyskyi, O. (2022). H. F. Telemann Kontsert dlia truby z orkestrom Re-mazhor, rozkryttia kompozytorskoho zadumu ta yoho muzychnoi idei [G. Telemann Concerto for Trumpet in D Major, disclosure of the composer's idea and his musical idea]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 13–18, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-2>

G. TELEMANN CONCERTO FOR TRUMPET IN D MAJOR, DISCLOSURE OF THE COMPOSER'S IDEA AND HIS MUSICAL IDEA

The article is devoted to the disclosure of the composer's idea and musical idea in the concerto for trumpet and orchestra in D major by George Philip Telemann. The unique figure of this co-composer, his diverse and multifaceted activities have left an imprint on his rich creative heritage. The main stages of development of the concert genre for trumpet in the music of the Baroque period are marked. According to the purpose of the work – to consider the features of artistic and technical interpretation of the concert genre in terms of methodological and pedagogical orientation – the work presents an analysis of the work, which reveals patterns of structuring, musical and dramatic development and means of musical expression in the concerto for trumpet by Georg Philip Telemann. For the first time in domestic musicology, the author turned to the concert for trumpet, the disclosure of the composer's idea and musical idea of the composer. The research methodology is to use the source method (to study primary sources containing biographical information) and the analytical method

(to consider the musical text of the concert). In this work, given the result of the analysis of the concert genre, the author reveals the features of the use of expressive and technical capabilities of the solo instrument. There is a deep sense of the nature of the instrument, a wide range of emotional states embodied in the musical material of the concert, a wide range of techniques. The concert belongs to this type of work, which is very convenient for solving specific methodological and pedagogical problems. The conclusions note the factors that influenced the popularity of the chosen concert, a number of patterns in the use of types of themes, harmonious thinking, structuring, the use of means of performance.

Key words: G. Telemann, trumpet of the baroque period, concerto for trumpet, expressive possibilities of the trumpet, compositional idea, musical idea.

Актуальність проблеми дослідження.

Основною причиною зацікавлення *Концертом для труби, струнного оркестру та basso continuo Ре мажор Георга Філіпа Телемана* є його популярність. Це віртуозний твір, який дозволяє виконавцю продемонструвати свої можливості. Тому на багатьох конкурсах для духовиків він є обов'язковим (Maurice André trumpet Competition (Франція), Roger & Ella Jo Adams Concerto Competition (США), Prague Spring International Music Competition (Чеська Республіка) та багато інших). Також саме через це він є в репертуарі багатьох відомих трубачів-віртуозів із цілого світу, таких як Моріс Андре, Отто Заутер, Ніклас Еклюд (батько якого, Бенгт Еклюд, до речі, теж був славним трубачем), Ведран Коцелю та ін.

Обраний нами твір написаний справді видатною особистістю. Г. Ф. Телеман за все своє довге життя, а прожив він 86 років, написав стільки, скільки Бах і Гендель разом взяті. Писати музику йому давалось неймовірно легко і, що найголовніше, без втрати якості. Разом із тим він був виконавцем, вчителем, письменником, організатором, до того ж встигав цікавитися живописом, філологією та ботанікою. Доречною є приказка: «Якщо людина талановита, то вона талановита у всьому».

Поруч із Вівальді і Бахом Телеман був одним із творців сольного інструментального концерту – нового для того часу жанру. Тим цікавіший є концерт, що він вже серед щойно створеного жанру зумів виділитись своїм яскравим мелодичним планом першої частини, а це було рідкістю навіть тоді, коли до жанру сольного інструментального концерту вже всі звикли. Звідси – Телеман такий собі новатор «у квадраті». Концерт для труби Ре мажор написаний композитором на піку своєї творчості і яскраво демонструє високий рівень свого творця.

Зауважимо, що Концерт для труби, струнного оркестру і basso continuo німецького композитора Георга Філіпа Телемана (1681–1767) – яскравий зразок старовинного концертного

жанру. Як і на той час, так і сьогодні він вважається одним із найскладніших творів для труби. Твір відображає не тільки специфічні риси стилю автора, але й ряд особливостей жанру концерту, який знаходиться у стані формування.

Однією з рис жанру концерт є співставлення tutti та solo, які постійно змагаються у віртуозності соліста і оркестрових груп. Також Концерт вирізняється яскравою декоративністю, емоційною наповненістю, багатством музичних образів, вільною імпровізаційністю, експериментальним підходом до трактування музичних форм.

Говорячи про концерт, доцільним було би зауважити, що С. Проскурін у своїй статті «Натуральна труба і проблеми сучасного виконання» виділяє три етапи в еволюції виконання барокових творів для труби в після барочний період:

1. У 1830–1890 роках основною задачею було в принципі задовільно виконати високі, перш за все бахівські трубні партії.

2. У першій половині і в середині ХХ століття на першому плані було прагнення відтворити м'який ансамблевий звук натуральних інструментів. Ця мета досягалась шляхом конструювання удосконалених давніх довгих труб різної форми (Проскурін, 2005).

До початку 1970-х років через те, що збільшувався інтерес до давньої музики і була потреба і можливості спеціалізуватись в її виконанні, новим магістральним напрямком стало повернення до справжніх давніх інструментів і виготовлення за їх зразком сучасних труб. Так, у другій половині ХХ століття починає активно розвиватись виконавство на автентичних інструментах

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

У світовому мистецтвознавстві існує багато праць, статей, дисертацій, присвячених творчості Георга Філіппа Телеманна: Р. Ролан «Телеман – щасливий сучасник Баха» (1981), В. Робей «Георг Філіпп Телеман» (біографічний нарис 1974), С. Нікіфоров «Георог Фліпп

Телеман 1681–1761 творчість, стилістика, поетика» дисертація 2018, праця Menke W. Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann. 2 Bde. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1983, В. Понятовський інтерпретації концерту для альту з оркестром Г. Ф. Телемана // Питання музичної педагогіки 1976. Якщо розглянути розвиток трубного мистецтва барокового періоду, то в сучасному музикознавстві можна виділити такі праці: С. Проскурін «Натуральна труба і проблема сучасного виконавця», «Труба в епоху бароко» дисертація 2006, Ю. Усов «Труба» 1966, Laura Bloss «Natural trumpet music and the modern Performer» 2012, А. Roseborough дисертація «The modern pedagogical of the Baroque natural trumpet» 2010, А. Haas «The art of playing trumpet in the upper register» 2011, R. Hazen «Parisian cornet solos of the 1830s and 1840s» 1995.

Мета дослідження – розкрити композиторський задум та музичну ідею Г. Ф. Телемана в концерті для труби з оркестром Ре – мажор. Наукова новизна полягає у зверненні до твору, який раніше не розглядався в методичній і аналітичній літературі.

Виклад основного матеріалу.

Композиторський задум твору. Під ним розуміється те, що про цю музику говорив сам композитор. І хоча навряд чи він якось коментував задум саме цього Концерту, можна зрозуміти, що він пов'язаний зі спробами тембрових пошуків у межах абсолютно нового (для тогочасного періоду) жанру. До того ж зазначимо, що труба у бароковій музиці досить часто використовувалась для сольних партій. Тож **задум твору пов'язаний із бажанням максимальної реалізації тембрових та конструктивних можливостей труби як сольного-концертного інструменту,**

Зауважимо, що у першій половині XVIII століття (і навіть трохи раніше) жанр концерту інтенсивно розвивався саме через можливість сольних змагань – concertanto. Відповідно, даний Концерт також є таким змаганням, яке відбувається за певними канонами, що, на той час, уже пройшли етап становлення та кристалізації. Отже, **композиторський задум твору пов'язаний із реалізацією ідеї змагань між солістом-трубачем, струнною групою та basso-continuo як гармонічної основи.**

Зауважимо, що Концерт є одним із класичних зразків моделі гомофонно-гармонічної фактури, яка є однією зі складових частин вже класичного музичного стилю. До того ж, композитор використовує тональність D-dur і характерний для неї функціонально-гармонічний ряд. Відповідно, можемо казати, що **задум твору може бути пов'язаний зі спробами композитора реалізувати деякі засади тональної форми та тональної техніки композиції, а також драматургії тонально-гармонічних співвідношень.**

Загальна драматургія циклу побудована за принципом побудови великих французьких увертюр – однієї з найулюбленіших форм Телемана. Концерт наповнений широким кругом образів – від урочистих, святкових до ліричних, м'яких, суб'єктивних. Концертний стиль епохи відобразився у творі не лише у стилі виконання, але й у співставленні поліфонічних та гомофонних принципів формоутворення і розвитку. Такий тип взаємодії музичних принципів організації свідчить про нестійкість стилістичної традиції, яка типова для тогочасної епохи, але водночас дозволяє вільно трактувати форму в середині кожної частини.

Концерт вражає своєю виразністю і технічною складовою частиною, в якій закладено глибокий художній зміст. Весь концерт був написаний для труби кларіно. Перша частина концерту вимагає від виконавця виняткового володіння кантиленою, потрібна злитість і м'якість переходів між звуками. Партія труби в цій частині написана без пауз, тому виконавець повинен мати сильний і витривалий губний апарат. З перших кроків своєї кар'єри Телеман заявляє про себе як про митця, для якого головним виразовим засобом служить мелодія – проста і зрозуміла. У повній відповідності з власною творчою практикою композитор проголошує принцип співучості і мелодійності у вокальній та інструментальній музиці.

Спроба коротко охарактеризувати мелодійний стиль Телемана неминуче підводить нас до порівняння з Бахом. Це і зрозуміло. Обоє майстрів ріднить не тільки приналежність до однієї і тієї ж історичної епохи і національної культури, а й спільність конкретних стильових рис, видима, так би мовити, неозброєним оком (Р. Ролан 1981).

Перша частина – тричастинна форма. При загальному пісенному характері тематизму

використовує пунктирні ритмоформули, розмірений рух, кварто-квінтові ходи, які створюють образ урочисто-святкового дійства.

Частина складається із трьох розділів. Перший – експозиційний – має два речення повторної побудови неквадратної структури. Він модулює із основної тональності – Ре мажор в тональність домінанти – Ля мажор. Початкове речення за особливостями інтонаційної структури нагадує двочастинну тему фуги, де є основне інтонаційне зерно, яскраве за інтонаційним змістом, його розвиток побудований на загальних формах руху. Особливістю періоду є накладення закінчення першого речення на початок другого.

Друга частина написана у тричастинній формі, де середина побудована на основному тематичному матеріалі. Тематизм проникає в майже усі шари фактури. Розвиток побудований на діалогічному співставленні соло та двох скрипок. Тема частини будується на інтонаціях декількох типів: перша – активна, енергійна низхідна квартова інтонація, яка надає імпульс для подальшого розвитку, а в подальшому викладанні трансформується у низхідну терцію. Наступна інтонація – висхідний гамоподібний рух, який також надає темі пружності та активності. Наступний елемент будується на двох інтонаціях. Тема викладається у партії двох скрипок, мелодія продубльована в терцію. Слід сказати, що для музики Бароко є типовим виклад мелодії двома однорідними інструментами в терцію (наприклад, двома скрипками, або кларнетом та флейтою та ін.). За музичною символікою того часу такий тип тематизму був символом вічності, Божого початку. Соліст продовжує розвиток музичної думки, в його партії тема не звучить повністю, його партія ніби вплітається в загальну фактурну тканину. Цей факт підкреслений тим, що при звучанні теми у соліста тема пропадає із оркестру.

Загальний розвиток побудований на ладогармонічному та мотивному розвитку теми. Тональний план частини: D – A – h – e – A – D – h – D. Таким чином, ми бачимо, що композитор не виходить в тональному розвитку за межі тональностей першого ступеню спорідненості. Такий тональний план підкреслює загальну цілісність частини, єдність усіх її розділів. Єдності також сприяє майже повна відсутність цезур між розділами. За поліфонічним

принципом цезури та межі розділів майже не помітні, завжди є голос, який подовжує думку, не дає музиці зупинитися. Також, як і в першій частині, часто застосовується засіб накладання закінчення однієї побудови та початку іншої (наприклад, в тактах 5, 9, 13, 16, та ін.). Діалогічність труби – скрипки подекуди підкреслюється за допомогою використання канонічних імітацій (тт. 23-25). Застосовуються також й інші поліфонічні засоби, наприклад, подвійний вертикально-подвижний контрапункт (тт. 6, 9-10, 38-39).

Таким чином, усіма засобами підкреслюється активність теми, її активний, вольовий характер. Цьому сприяє насамперед тенденція до з'єднання розділів в частині, яка додає динаміки розвитку.

Третя частина – фінал, який виконує функції завершення та об'єднання циклу. Він побудований на інтонаціях, що наближені до інтонацій другої частини, і таким чином відбувається інтонаційне барочне з'єднання циклу. Так, можливо виділити три інтонації, типові для теми фіналу: остинатне повторення звуку, мотив з ритмом (споріднений одному з мотивів другої частини), низхідний квартовий стрибок V–I (також типовий для теми другої частини). Тема за своєю структурою наближена до типових структур тем фуг, бо складається з двох розділів: інтонаційно яскравого зерна та узагальнюючих хвилеподібних форм руху. Але ж, як і в другій частині, композитор обирає мотивний та ладогармонійний тип розвитку.

Частина складається з трьох розділів, кожен з яких починається повним проведенням теми в партії соліста в різних тональностях (D-dur – A-dur – D-dur), мотивного розвитку теми (сиквенції, або канонічної імітації) та каденції. Каденції між розділами непомітні за рахунок безперервного мелодичного руху, мелодія поміщена на перший план музичної фактури, інші голоси виконують функцію супроводу. Тому обидві інтерпретації виконуються ніби на єдиному диханні, від початку до кінця.

Стверджуючи першорядне значення мелодії, Телеман ставить своїм завданням всебічний розвиток, оновлення і збагачення всіх художніх засобів. В одному з листів до Грауна сімдесятирічний композитор скаржить на виснаження свого мелодійного дару й робить висновки: «Якщо не можна знайти нічого нового

в мелодії, то треба шукати його в гармонії» (В. Рабей 1974). У міру досягнення повної художницької зрілості гармонія як виразний засіб набуває в його музиці все більшу питому вагу.

Другу частину і фінал композитор пише у віртуозному характері, з дуже швидкими переходами і пасажним швидким розвитком. Артист, який грає концерт, повинен володіти не тільки блискучою технікою подвійної атаки та володіти амбушуром, а й вміти досягати нот верхнього діапазону 23 натурального тону (мі третьої октави). Навіть у наші дні, маючи різновиди труб пікколо із сучасним помповим і вентиляним механізмиами, виконання концерту викликає великі труднощі у зв'язку з високим розташуванням мелодії. Концерт для труби Телемана багато в чому перегукується із творами попередніх композиторів. Але в ньому відчуваються риси нового творчого напрямку в музиці, сформованого у другій половині XVIII століття.

Таким чином, керуючись аналізом, можемо сформувати композиційно-драматургічну ідею твору.

Композиційно-драматургічна ідея пов'язана з інтенсивною мелодичною роботою в межах соліста, що підпорядкована тричастинній формі (як на загальному, так і на локальному), рівнями цілісності та, частково, наскрізним розвитком тем другої частини у фіналі, також ідея пов'язана з реалізацією урочистого релігійно-піднесеного образу, що втілено в мелодичному домінуванні, заснованому на розвитку мотивно-тематичного ядра з першої частини, а також у засадах тональної семантики D-dur, що, знову ж таки, пов'язана з прославлінням та урочистостями.

Загальна схема побудови циклу така:

Перша частина	Друга частина	Третя частина	Четверта частина
Повільна	Швидка	Повільна	Швидка
Функція вступу	Експозиція загального кола образів	Ліричний відступ	Фінал, узагальнення
Соло і оркестр	Соло і оркестр	Оркестр	Соло і оркестр

Уже перший період ставить перед виконавцем ряд завдань: вибір темпу виконання, штрихів та динамічного рівня.

Початковий період дуже деталізований, виконавець повинен приділяти увагу найменшим інтонаційним побудовам, намагатися відокремити кожен інтонаційний елемент, виділити її та визначити її зміст. Так, він підкреслює початковий тривучий мотив штрихом *legato*, чим підсилює його ліричну сутність. Наступна низхідна інтонація, навпаки, виконується *marcato*, що надає їй впевненості та сили й протиставляє ліричному початку. Навіть фрагменти, де домінує загальний мелодичний рух, потрібно намагатися індивідуалізувати, нібито проспівати кожен інтонаційний елемент не лише за рахунок плавного та м'якого звуковидобування, але й завдяки використанню майже мовних інтонацій. Загальне звучання оркестрової фактури дуже цікаве. Домінуючим є тембр труби – м'який та матовий. Але він протиставлений дещо відривчастому звучанню струнної групи та чембало. Тому загальний колорит досить різноманітний за звучанням використаних інструментів.

Також багата та різноманітна техніка штрихів яка дозволяє гнучко та непримусовано інтонувати мелодії Телемана. Як і в першій частині, деталізація інтонацій відбувається за допомогою різноманітної палітри штрихів. Так, відповідно до традиції, відбувається штрихове співставлення вісімок та шістнадцятих. Вісімки майже усюди виконуються *non legato*, окремо, шістнадцяті об'єднуються короткими лігами, найчастіше – попарно. Лігами також підкреслюється ямбічна (затактова) структура мотивів.

Висновки

Таким чином, спираючись на зроблений аналіз, можливо зробити деякі висновки. Драмматургія Концерту досить типова для музики Бароко. Головний принцип, який застосовує композитор, – принцип контрасту на різних рівнях музичного матеріалу.

На рівні динаміки композитор використовує терасоподібну динаміку. Телеман використовує співставлення на рівні повторення окремих мотивів, тому динаміка контрастна.

На рівні темпових співставлень можливо побачити зближення темпів, яке сприяє об'єднанню циклу та темпове протиставлення.

Бачимо контраст між твердими (тематичними) та м'якими (загальний рух) частинами форми. Він розподіляє їх за допомогою великої палітри штрихів. Тонка штрихова нюансировка не тільки підкреслює мотивну багаточисельність

музики, але й свідчить про глибоку осмисленість загального драматургічного задуму.

Узагальнення на рівні штрихів приводить до того, що зникає внутрішня амбівалентність, багатозначність, складність, притаманна музиці Бароко. Співставлення особистість – суспільство, яке виражене на рівні співставлення інди-

відуалізованих інтонацій та загальних форм руху. Натомість з'являється занурення у єдиний стан, в цілісну емоцію. Творчість композитора проявлена саме у створенні концепції, яка б відобразила внутрішній стан людини епохи Бароко як цілісної, гармонійної людини, який не відомі внутрішні суперечки.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации. Київ : Муз. Україна, 1994. 156 с.
2. Понятовский В. К интерпретации концерта для альты с оркестром Г. Ф. Телемана. Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 8. Москва : Музыка, 1976. 162 с.
3. Проскурин С. Натуральная труба и проблемы современного исполнителя. 2005. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/naturalnaya-truba-i-problemy-sovremennogo-ispolnitelya>.
4. Рабей В. Георг Филипп Телеман (биографический очерк). Москва : Музыка, 1974. 64 с.
5. Ролан Р. Телеман – счастливый современник Баха : музыкально-историческое наследие. Москва : Музыка, 1981. С. 321–332.
6. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва : Музыка, 1978. 198 с.
7. Усов Ю. Труба. Москва : Музыка, 1966. 64 с.
8. Menke W. Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann : Vittorio Klostermann: Frankfurt, 1983. 126 p.
9. Laura Bloss «Natural trumpet music and the modern Performer». The Graduate Faculty of The University of Akron, 2012. 81 p.
10. August Haas «The art of playing trumpet in the upper register». Submitted to the Faculty of the University of Miami, 2011. 147 p.
11. J. Roseborough «The modern pedagogical of the Baroque natural trumpet». Submitted to the Faculty of the University of Miami, 2010. 90 p.

REFERENCES:

1. Moskalenko, V. (1994) Creative aspect of musical interpretation. [Tvorcheskiy aspekt muzykal'noy interpretatsii] Kiev: Music. Ukraine, 156 p. [in Russian].
2. Poniatowski, V. (1976) To the interpretation of the concerto for viola and orchestra by G. F. Telemann [K interpretatsii kontserta dlya al'ta s orkestrom G. F. Telemana] Questions of musical pedagogy. Issue. 8. Moscow : Music, 162 p. [in Russian].
3. Proskurin, S. (2005) Natural trumpet and problems of the modern performer. [Natural'naya truba i problemy sovremennogo ispolnitelya] URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/naturalnaya-truba-i-problemy-sovremennogo-ispolnitelya>. [in Russian].
4. Rabei, V. (1974) Georg Philipp Telemann (biographical sketch) [Georg Filipp Telemann (biograficheskiy ocherk)] Moscow: Muzyka, 64 p [in Russian].
5. Roland, R. (1981) Telemann – a happy contemporary of Bach // musical and historical heritage. [Teleman – schastlivyy sovremennik Bakha // muzykal'no-istoricheskoye naslediyе] Moscow : Muzyka, pp. 321–332. [in Russian]
6. Usov, Y. (1978) History of foreign performance on wind instruments [Istoriya zarubezhnogo ispolnitel'stva na dukhovyykh instrumentakh]. Moscow: Muzyka, 198 p. [in Russian].
7. Usov, Y. Trumpet [Truba]. Moscow: Muzyka, 1966. 64 p. [in Russian].
8. Menke, W. (1983) Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann : Vittorio Klostermann. Frankfurt. 126 p. [in English].
9. Laura Bloss (2012) «Natural trumpet music and the modern Performer». The Graduate Faculty of The University of Akron, 81 p. [in English].
10. August Haas (2011) «The art of playing trumpet in the upper register». Submitted to the Faculty of the University of Miami, 147 p. [in English].
11. Roseborough, A. J. (2010) «The modern pedagogical of the Baroque natural trumpet». Submitted to the Faculty of the University of Miami, 2010. 90 p. [in English].

УДК 791.62(477)(314.743)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-3>

Ганна КАРАСЬ

доктор мистецтвознавства, професор, заслужений працівник культури України, професор кафедри методики музичного виховання та диригування, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76018
ORCID: 0000-0003-1440-7461

Бібліографічний опис статті: Карась, Г. (2022). 100-літній ювілей Миколи Лисенка як фактор збереження української національної ідентичності в умовах Другої світової війни в Україні і еміграції. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 19–29, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-3>

**100-ЛІТНІЙ ЮВІЛЕЙ МИКОЛИ ЛИСЕНКА ЯК ФАКТОР ЗБЕРЕЖЕННЯ
УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ
В УМОВАХ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ В УКРАЇНІ І ЕМІГРАЦІЇ**

Актуальність дослідження 100-літнього ювілею корифея української музики Миколи Лисенка (1842–1912), який припав на 1942 рік, зумовлена роллю святкувань видатних діячів української музичної культури у маніфестації незламності духу нашого народу. Метою нашої статті є об'єктивне висвітлення цієї події як фактору збереження української національної ідентичності в умовах Другої світової війни в Україні і діаспорі. Методологія дослідження базується на поєднанні загальнонаукових та спеціальних мистецтвознавчих методів, зокрема історико-культурологічного та феноменологічного. Зазначений методологічний підхід дозволяє розглянути конкретну подію (святкування ювілею М. Лисенка) як результату зусиль представників різних сфер музичного мистецтва (виконавців-солістів, хорових колективів, музикознавців, критиків, організаторів, видавців), створення культурно-музичної практика в умовах війни як феноменального явища.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному висвітленні вшанування 100-літнього ювілею Миколи Лисенка в окупованій Україні та діаспорі як фактору збереження української національної ідентичності в умовах Другої світової війни. Висновки. Святкування українцями 100-літнього ювілею класика національної музики Миколи Лисенка в умовах війни було фактором збереження їхньої національної і культурної ідентичностей, маніфестацією незламності духу нашого народу, який боровся за незалежність і свободу. В умовах сьогоденної російсько-української війни, активна фаза якої розпочалася 24 лютого цього року, святкування в 1942 році слугує прикладом для вшанування 180-річчя від дня народження М. Лисенка, яке припало на березень 2022 року. Життєтворчість основоположника української академічної музики, який завжди був прикладом відданості й самопосягати українству, сьогодні надихає митців на творчість і боротьбу.

Ключові слова: святкування, ювілей Миколи Лисенка, Друга світова війна, діаспора, культурна і національні ідентичність.

Нанна KARAS

Doctor of Arts, Professor, Honored Worker of Culture of Ukraine, Professor of Department of Music Education and Conducting Methods, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 57 Shevchenko Str., Ivano-Frankivsk, Ukraine 76018
ORCID: 0000-0003-1440-7461

To cite this article: Karas, H. (2022). 100-litnii yuvilei Mykoly Lysenka yak faktor zberezhenia ukrainskoi natsionalnoi identychnosti v umovakh Druhoi svitovoi viiny v Ukraini i emihratsii [Mykola Lysenko's 100th Anniversary as a Factor of Preserving Ukrainian National Identity in the conditions of the Second World War in Ukraine and Emigration]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 19–29, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-3>

**MYKOLA LYSENKO'S 100TH ANNIVERSARY AS A FACTOR
OF PRESERVING UKRAINIAN NATIONAL IDENTITY IN THE CONDITIONS
OF THE SECOND WORLD WAR IN UKRAINE AND EMIGRATION**

The urgency of the study of the 100th anniversary of the luminary of Ukrainian music Mykola Lysenko (1842–1912), which fell on 1942, due to the role of celebrations of prominent figures of Ukrainian musical

culture in the manifestation of the fragility of the spirit of our people. The aim of our article is to objectively cover this event as a factor in preserving the Ukrainian national identity in the conditions of the Second World War in Ukraine and the diaspora. The research methodology is based on a combination of general scientific and special art methods, in particular historical-cultural and phenomenological. This methodological approach allows us to consider a specific event (celebration of the anniversary of M. Lysenko) as a result of efforts of representatives of various fields of music (soloists, choirs, musicologists, critics, organizers, publishers), the creation of cultural and musical practice during the war as a phenomenal phenomenon. The scientific novelty of the study lies in the comprehensive coverage of the celebration of the 100th anniversary of M. Lysenko in occupied Ukraine and the diaspora as a factor in preserving the Ukrainian national identity in the Second World War.

Conclusions. The celebration of the 100th anniversary of the classic of national music M. Lysenko by Ukrainians during the war was a factor in preserving their national and cultural identities, a manifestation of the fragility of the spirit of our people, who fought for independence and freedom. In today's Russian-Ukrainian war, the active phase of which began on February 24 this year, the celebration in 1942 serves as an example to commemorate the 180th anniversary of the birth of M. Lysenko, which fell in March 2022. The life-giving work of the founder of Ukrainian academic music, who has always been an example of devotion and dedication to Ukrainians, today inspires artists to work and fight.

Key words: *celebration, anniversary of Mykola Lysenko, World War II, diaspora, cultural and national identity.*

Актуальність проблеми. Життєтворчість корифея української національної музичної культури Миколи Лисенка (1842–1912) є не тільки її наріжним каменем та прикладом відданості й самопосвяти українству, а й фактором формування та збереження національної та культурної ідентичностей від кінця ХІХ – до наших днів. Сьогодні видається неймовірною паралель – 100-річчя від дня народження Миколи Віталійовича Лисенка припало на час Другої світової війни, а його 180-річчя – на початок сучасної російсько-української війни, яка має всі ознаки Третьої світової. Видається, що в такий час не до святкувань, однак для збереження української національної ідентичності цей ювілей мав і має вагоме значення. Тож *актуальність* дослідження цієї події зумовлена роллю святкувань видатних діячів української музичної культури у маніфестації незламності духу нашого народу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Всебічному висвітленню ювілейних святкувань видатного українського композитора у 1942 року у Львові присвячена публікація Якіма Горак (Горак, 2009). Автор на основі дослідження архівних матеріалів подає широку панораму цієї події, однак не повністю висвітлює питання видання музичних творів М. Лисенка. Тому бібліографічний довідник Л. Головатаї (Головата, 2010) та стаття О. Осадці (Осадця, 1993) слугували джерельним матеріалом для узагальнення цього аспекту. Відчути атмосферу підготовки до святкування та власне саме свят-

кування допомагають спогади його учасників – М. Колесси (Кияновська, 2002), В. Витвицького (Витвицький, 1965). Оскільки святкування ювілею М. Лисенка в діаспорі досі не досліджувалося, то вивчення періодичних діаспорних видань (газети «Свобода», “The Ukrainian Weekly”, журнал «Сучасність») та архівних документів із фондів Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України дозволило комплексно висвітлити його.

Мета дослідження – об’єктивне висвітлення 100-літнього ювілею Миколи Лисенка як фактору збереження української національної ідентичності в умовах Другої світової війни в Україні і еміграції.

Виклад основного матеріалу дослідження. Видатний композитор і диригент Микола Колесса згадував: «...дуже важливою подією того часу стало для нас святкування 100-річчя від дня народження нашого видатного класика, Миколи Віталійовича Лисенка у 1942 році. Це теж може видатися на відстані часу чимось майже неймовірним – докола йде війна, всюди голод, нужда, а ми вперлись, що ювілей найвидатнішого українського композитора таки мусімо відзначити» (Кияновська, 2003, с. 156).

На основі вивчення документів СУПрМу Я. Горак виявив, що підготовка до святкування розпочалася у 1938 році. Однак ідею про святкування висловив Ф. Стешко у статті, яка була опублікована в «Українській музиці» у 1937р. (Стешко, 1937). Згодом при Українському

Центральному Комітеті було створено ювілейний комітет, який очолив Василь Барвінський (Горак, 2009, с. 48).

Програма святкувань у Галичині передбачала найрізноманітніші акції у Львові та різних містах та містечках Галичини: Станиславові, Коломиї, Стрию, Самборі, Холмі та багатьох інших. 24 і 26 квітня 1942 року на урочистій академії у Львівському оперному театрі прозвучали твори М. Лисенка: симфонічні (увертюра до опери «Різдвяна ніч» у виконанні симфонічного оркестру Львівського оперного театру під керівництвом Лева Туркевича), хорові мініатюри (чоловічий хор «Сурма» під керівництвом Омеляна Плешкевича), кантата «Радуйся, ниво неполитая», солоспіви (Дометій Йоха, Марія Сабат-Свірська) у супроводі фортепіано В. Барвінського, фортепіанні твори у виконанні його вихованця Р. Савицького. Промову виголосив В. Витвицький. Участь у святкуванні брала дочка композитора, піаністка Мар'яна Лисенко та онук М. Шило.

Було зреалізовано низку монографічних програм із його творів.

Наймасштабніший «Краєвий конкурс українських хорів у Галичині» зібрав під свою егіду 163 хори і заманіфестував «... гордий тріумф українського духа, що всупереч супротивним силам, ішов і йде в переможному своєму поході на осяйні вершини свого вияву і свого безсмертного буття» (Альманах, 1943, с. 8).

Альманах про цей конкурс, матеріали до якого зібрав Є. Цегельський, а художнє оформлення здійснив Святослав Гординський, та тогочасна преса передають атмосферу цього незабутнього святкування (Альманах, 1943; Конкурс, 1942; Краєвий конкурс, 1942; Барвінський, 1942). Впродовж двох днів (31 липня – 1 серпня 1942 року) у фінальній частині конкурсу у Львівському оперному театрі звучали твори М. Лисенка у виконанні переможців, а на закінчення об'єднаний хор із 1200 учасників зворушив усіх присутніх виконанням українських народних пісень в обробці М. Лисенка.

Серед переможців хорова культура Станиславівщини була представлена репрезентативними (великоміськими) хорами «Думка» (диригент М. Колесса, він же відзначений як кращий диригент конкурсу першою нагородою) та Станиславівським «Бояном» (диригент Г. Андрієшин), містечковим хором з Косова

(кер. А. Когут), сільськими із Печеніжина (дир. В. Якуб'як, він же відзначений як кращий диригент сільського хору) та Радчі (кер. В. Шиптур).

У Літературно-Мистецькому Клубі у Львові провели спеціальний «Музичний вечір» (З. Т., 1942), у приміщенні «Спілки мистців-плястиків» відкрили виставку (Отава, 1942; Календар, 1942), спілка Образотворчих мистецтв у Львові випустила «медаліони Лисенка» (Медаліони, 1942), на Львівському радіо прозвучав цикл передач, присвячених різним ділянкам творчості композитора (Примова, 1942).

Співorganizаторами ювілейної виставки про творчість М. Лисенка були донька композитора, піаністка і педагогиня Мар'яна Лисенко, композитор, піаніст і диригент Василь Барвінський, композитор і музикознавець Василь Витвицький. Експозиція розміщувалася у трьох залах Львівської консерваторії. Серед експонатів були представлені автографи оперних партитур, фотопортрети і групові фотографії родичів та колег митця, грамофонні платівки тощо. Серед оперних партитур були ноти до шедеврів українського національного оперного мистецтва – опер М. Лисенка «Різдвяна ніч», «Наталка Полтавка», «Тарас Бульба», «Енеїда». У творчій спадщині композитора важливе місце посідають твори на тексти класика української літератури Тараса Шевченка, які стали основою подальшого розвитку українського академічного музичного мистецтва та утвердження його самобутності. На світлинах з виставки, які зберігаються в ЦДАВО, можна побачити аркуші цих творів (Шлях до державності, 2022).

Я. Горак відзначає участь у цих святкуваннях української церкви того часу, зокрема, Митрополита Андрея Шептицького, а також таку знакову подію, як відновлення діяльності Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка під назвою «Державна музична школа з українською мовою навчання» (Горак, 2009, с. 53–54). Ця подія була символічною, оскільки заснування інституту пов'язане з ювілеєм М. Лисенка 1903 року. Варто відзначити, що Митрополитом у 1937 році було викуплено рукописи і авторське право на 350 творів М. Лисенка у Владислава Ідзіковського за 30 тисяч польських злотих.

У роки Другої світової війни найбільшим видавничим осередком було «Українське видавництво» у Кракові–Львові (1939–1945). Авторка бібліографічного довідника Л. Головата

наголошує, що воно «... стало організаційним ґрунтом для українського суспільного та культурного процесу, кожен бік якого – літературний або мистецький, освітній або науковий тощо – більшою або меншою мірою матеріалізовано в різноплановій продукції видавництва» (Головата, 2010, с. 5). У розділі «Книжки в галузі культури і мистецтва», які пов'язані з ювілеєм М. Лисенка, у 1942 році світ побачили два видання – «Микола Лисенко. В соту річницю народження. 1842–1942» Віктора Андрієвського (Андрієвський, 1942) та «Взаємини М. Лисенка з І. Франком» Василя Витвицького (Витвицький, 1942).

Я. Горак наголошує, що автор першої – Віктор Андрієвський – полтавчанин родом, був особисто знайомий з М. Лисенком, гостем львівських святкувань, членом полтавської громади, громадським діячем, педагогом, публіцистом, а книжка видана коштом і за дорученням ювілейного комітету та за допомогою В. Барвінського (Горак, 2009, с. 51). Автор вступного слова до цього видання В. Витвицький у спогадах так розповідає про проходження книжки через цензуру відділу пропаганди: «Досить рано виявилось, якого типу і рівня люди керують справами культури в Генеральному Губернаторстві. Один з референтів видавничих справ був з професії стрижем. Пам'ять моя зберегла одне речення, що його написав я у вступі до популярної книжечки про Лисенка. Воно було приблизно таке: «Микола Лисенко мав велике значення не тільки для музичного, алей для всього тогочасного культурно-національного життя України». Німецький цензор це речення викреслив. Коли ж я запитав про причину, його відповідь була буквально така: – Про національні справи вирішуватиме фюрер після закінчення війни» (Витвицький, 1965, с. 30).

У контексті сьогоденних подій особливу увагу привертає увагу розділ VIII «Як ставилося російське громадянство до М. Лисенка», в якому чітко простежується не тільки зверхнє, а відверто вороже ставлення російських політичних кіл до його «українофільства», «...в яким вони справедливо вбачали усі ознаки не тільки духового, але й національно-політичного сепаратизму» (Андрієвський, 1942, с. 43). Монографічна праця В. Витвицького про взаємини М. Лисенка і І. Франка була і є символом єдності Наддніпрянської України та Галичини, вона зберегла свою вартість і в наші дні.

Відомо, що був задум щодо інших наукових видань, однак його здійснити не вдалося.

У календарі «За народ» на 1943 рік вміщено допис Б. Мелянського «Свято української пісні: Краєвий конкурс хорів у сторіччя народин Миколи Лисенка з фотографією учасників Заліщицького хору та Гуцульського хору «Трембіта» з Косова під проводом А. Когут, а також проф. Якуб'яка, диригента хору в с. Печеніжин (Головата, 2010, с. 180).

У виданнях для початкового навчання (співанниках, збірниках пісень) автори-упорядники використали українські народні пісні у записах і обробках М. Лисенка. Так, у збірнику «Китиця цвіток для чемних діток» (упорядник Б. Данилович [Б. Гошовський]) знаходимо пісні «Ой вийтеся огірочки», «Лисичка» (Я лисичка, я сестричка): танок-забава для дітей, «Ой задумав комарик» (Китиця цвіток, 1941).

Нотні видання та співаники. У співанику для шкіл «Хай пісня лунає» вміщено пісні в опрацюванні М. Лисенка: «Я лисичка, я сестричка», «Добрий вечір, лисонько!..» з опери «Коза-дереза», «Ой, сніг, діти» та оригінальний твір «Боже великий, єдиний» (сл. О. Коницького) у двоголосому укладі (Хай пісня лунає, 1941).

О. Осадця у нотографічному покажчику музичних творів М. Лисенка, виданих у Західній Україні, подає вісім видань обробок українських народних пісень для мішаного, чоловічого та жіночого хору (Осадця, 1993). Два з них видруковано «Українським видавництвом» у Кракові (Гарбуз білий, 1942; Та туман, 1942), інші шість – Інститутом народної творчості у Львові в серії «Бібліотека інституту народної творчості, серія 4. М. Лисенко. Народні пісні» (Козак від'їжджає, 1942; Навгороді, 1942; Ой, бре море, 1942; Ой пушу я, 1942; Ой, гай мати, 1942; Пряля, 1942). Нами виявлено ще одне видання в цій серії із чотирьох обробок для чоловічого хору без супроводу (По той бік гора, 1942). Зручний формат, мала кількість творів (один – чотири) і, припускаємо, великий наклад, робили ці видання доступними для значної кількості диригентів та хорових колективів.

Серед *образотворчих видань* у 1940 році було випущено листівку «Микола Лисенко» розміром 14X9 у серії «Портрети українських діячів», що являла собою репродукцію останньої фотографії композитора (Головата, 2010, с. 225).

Публікації у пресі В. Барвінського, С. Людкевича, Є. Цегельського, В. Дорошенка, І. Зілинського, Г. Левицької, В. Витвицького, В. Андрієвського, Б. Кудрика збагачують лисенкіану неповторними спогадами і матеріалами¹.

Промову «Микола Лисенко» Філарета Колесси (1871–1947), проголошену на ювілейному святі в курортному містечку Криниця 21 червня 1942 року, теж можна віднести до наукового осмислення постаті композитора (Колесса, 2013). Публікацію цього реферату, рукопис якого зберігається в Приватному архіві Ф. Колесси, здійснила І. Довгалюк у журналі «Етномузика». У передмові до публікації вчена підкреслювала, що до 1946 року значну частину мешканців Криниці складала українці. У рамках святкування ювілею композитора в неділю 21 червня в Криниці відбувся концерт (Колесса, 2013, с. 82). У дописі в газеті «Краківські вісті» писалося: «У виповненій вщерть українським громадянством, молоддю та німецькими гостями салі» (М. О., 1942, с. 5) прозвучали твори М. Лисенка у виконанні хорів «Криницький Боян» та учительської семінарії. Здійснюючи загальну характеристику промови Ф. Колесси, І. Довгалюк писала: «Будучи чи не найвизначнішим у Галичині послідовником М. Лисенка, він зробив загальний огляд творчості мистця, підсумував його значення для подальшого розвитку української музичної культури, а також спинився на взаєминах М. Лисенка із галицькою культурною елітою. Виступ Ф. Колесси, до певної міри, став реферативним викладом його раніше опублікованих лисенкознавчих напрацювань» (Колесса, 2013, с. 81–82).

Двох великих музикантів поєднувала багаторічна дружба. Ф. Колесса під впливом Лисенка почав komponувати й надсилати йому свої твори. Листи від Миколи Віталійовича «..стали «заочною школою», з якої Ф. Колесса черпав практичні поради, розширював свій мистецький світогляд, діставав стимули не лише до збирання фольклору, а й до поглиблених етнологічних досліджень» (Кузнецова, 2019, с. 197). Ф. Колесса написав ґрунтовну статтю «Микола Лисенко» (1903), яка була першою науковою розвідкою в галицькому лисенкознавстві. Вона містила класифікацію і аналіз основних жанрів творчості композитора за 35-літній період. Саме Ф. Колесі належить узагальнююче визначення

стильових засад композитора, який став «першим репрезентантом музичного романтизму і творцем української національної музики» (Колесса, 1970, с. 491). Цей важливий висновок пронизує промову Ф. Колесси 1942 року: «Переїнятий романтичним напрямком та захоплений красою й оригінальністю української народної пісні, Лисенко забажав дати почин до створення українського музичного стилю, української національної музики. <...> Він перший заявив світові українські народні пісні у їх природній одежі, зберігаючи старанно стильові прикмети української народної музики» (Колесса, 2013, с. 85, 86). Ф. Колесса відзначав тісний взаємозв'язок М. Лисенка з галицькою інтелігенцією, який живо цікавився музичним життям у Галичині, листувався Ф. Колессою, Н. Вахнянином, Ол. Барвінським, В. Шухевичем, О. Нижанковським.

Роздумуючи над щирим і глибоким культом М. Лисенка на всіх українських землях, Ф. Колесса писав: «Переїнявши духом української народної музики та спираючи свою творчість на народній пісні, Лисенко дав найвірніший і найсильніший вислів почуванням українського народу і його розумінню краси у музичній сфері; він убрав у музичну форму те, що відчувають мільйони, а що висловити уміє тільки геніяльна одиниця. Отим-то Лисенкова музика заторкує таємні струни нашої духовості, у ній відчуває кожен із нас щось свого і рідного, віднаходить наче частину власної душі, власних почувань, – і тому Лисенко нам такий близький, такий рідний і дорогий. До того ж музична творчість Лисенка тісно в'яжеться з поезією Шевченка: Шевченко й Лисенко – ці два великі й дорогі для кожного українця імена стали синонімом українського відродження, синонімом культурного об'єднання всіх українців, розділених штучними кордонами» (Колесса, 2013, с. 90).

Як в часи М. Лисенка, коли дві частини України були розділені між двома імперіями, так і під час Другої світової війни, коли наша земля були розділена німцями відмінними адміністративними одиницями, святкування ювілею композитора було символом єднання українського народу, актом соборності, сприяло зміненню національної і культурної ідентичностей. Підсумовуючи роль святкування ювілею М. Лисенка в Галичині

¹ Перелік див.: Горак, 2009. С. 52, 54–56.

в умовах німецької окупації, Я. Горак називає його чинником, який «...зумів об'єднати українську музичну культуру Сходу і Заходу України в потужну маніфестацію національного мистецтва», ним було продовжену традицію святкувань 1903 року, «що сприяло підсиленню єдності національної культури» (Горак, 2009, с. 54).

Святкування ювілею М. Лисенка мало велике значення і для українців **діаспори**.

Проведений нами контент-аналіз діаспорної преси у США (газет «Свобода» (268 номерів) та “The Ukrainian Weekly” (49 номерів)) за 1942 рік засвідчує, що в обидвох вміщено по 6 публікацій, пов'язаних із вшануванням столітнього ювілею М. Лисенка. У газеті «Свобода» дві публікації стосуються святкувань ювілею у США, три – статті Ф. Колесси, В. Сімовича та О. Іваха про постать М. Лисенка та його творчість, одна – уривки з листа композитора до О. Нижанківського. У газеті “The Ukrainian Weekly” – дві оглядові статті, а чотири присвячені святкуванням ювілею М. Лисенка.

Публікація «Лисенка вшанували українці Вінніпегу та Торонто» у газеті “The Ukrainian Weekly” за 27 червня 1942 року подає розгорнений репортаж про святкування під назвою «Батько сучасної української музики» у двох найбільших містах Канади, які були організовані Комітетом Українців Канади (Lysenko Commemorated, 1942).

За ініціативою О. Кошиця та П. Маценка ще в 1941 році було розпочато підготовку до відзначення 100-річчя від дня народження М. Лисенка. 19 червня 1942 року з цієї нагоди відбувається святковий концерт у Вінніпегу в муніципальній аудиторії за участю об'єднаного хору під керівництвом О. Кошиця, віолончелістки Д. Гресько, струнного секстету проф. Д. Ватергауза, дитячого хору під керівництвом О. Мушії. Святкування відбувалося під патронатом мера міста, представників влади країни, організатором виступав Комітет Українців Канади (КУК). У першій частині програми було виконано: Фінал з «Хорової Різдвяної сюїти», створеної на основі мелодій, які аранжував М. Лисенко, «Щедрівка», «Різдвяна псалма», «Ясне сонце в небі сіяє», «Пісня про військо Ігоря» (епічна пісня з XII століття); у другій – пісні в аранжуванні М. Лисенка: «Шумить, гуде дїбровонька», «У містечку Богуславку» (пісня

з XVII століття), «Ох, і закувала сива зозуленька», «По опеньки ходила». 20 червня в концерті у «Massey Hall» в Торонто взяли участь мішаний хор із 200 учасників під керуванням доктора Я. Козарука, видатного українського співака М. Голинського. В цьому репортажі згадано про інтерв'ю, яке дав О. Кошиць газеті «Winnipeg Tribune». В ньому видатний диригент називає М. Лисенка «...найбільшим національним музикантом України», а Т. Шевченка – «... найбільшим національним поетом».

10 липня 1942 року КУК у Вінніпегу організував великий концерт, присвячений 100-річчю від дня народження М. Лисенка (Велике признание, 1942). Участь у концерті брав спільний мішаний хор із хористів і хористок майже всіх українських національних і церковних товариств Вінніпегу під керівництвом ушанованого диригента О. Кошиця, дитячий хор (диригент О. Мушій), молода талановита скрипалька Д. Гресько та струнний секстет (проф. Д. Ватергауз), які вшанували батька української музики. З цього приводу канадський музичний критик у статті “Rich Ukrainian melody marks massed choirs’ performance” (“The Winnipeg Free Press”, 20. VI.1942) не тільки написав про програму концерту, під час якого було виконано чотири різножанрові українські народні пісні в обробці М. Лисенка та Різдвяна сюїта на основі народних мелодій і аранжувань М. Лисенка, але й підкреслював багатство українських мелодій, а хористів називав людьми з музикою в крові². Інший критик із “The Winnipeg Tribune” у статті “Koshetz proves genius with Ukrainians choir” наводить кількість учасників об'єднаного хору (131), підкреслює талановитість О. Кошиця, який вміє добути дивовижно-містичний звук свого хору (Там само).

Влітку того ж року під час проведення Третіх диригентсько-вчительських курсів у Вінніпегу О. Кошиць укладає програму для хору та навчання із творів М. Лисенка, здійснює серію доповідей про українську музику і творчість композитора у різних містах Канади (Монреаль, Торонто, Седбері, Форт Вілліан). 5 вересня 1942 року концертом завершилися диригентські курси у Вінніпезі під проводом О. Кошиця (Concert ends Koshetz', 1942). У його

² Цит. за: [Б. а.]. Велике признание для хору під проводом проф. О. Кошиця. *Свобода*. 1942. 14 липня, ч. 148; [Б. а.]. Winnipeg Critics Praise Lysenko Concert. *The Ukrainian Weekly*. 1942. 18 July. No. 26.

програмі були твори М. Лисенка. У статті підкреслюється схвальна оцінка канадських критиків цього концерту та лекції О. Кошиця про М. Лисенка для слухачів курсів та всіх любителів української музики.

4 жовтня 1942 року у залі Інтернаціонального інституту у Нью-Йорку заходами Молодіжного хору із Нью-Йорку та Нью-Джерзі (кер. С. Марусевич) відбувся вечір пам'яті М. Лисенка. Його програма була побудована виключно із творів композитора. У промові про творчість М. Лисенка редактор "The Ukrainian Weekly" С. Шумейко наголошував, що вона збагачує американську духовну спадщину в особливий важкий воєнний час, адже в залі були воїни американської армії – колишні учасники хору, а для тих, які були на фронті, були зібрані кошти (С. Г., 1942). Про підготовку цього концерту, який також присвячувався п'ятиріччю хору, "The Ukrainian Weekly" писала ще 11 липня (N.Y.-N.J. Chorus plans, 1942). У ній наголошувалося, що 12 військовослужбовців у збройних силах США – колишні співаки хору.

Концерт, присвячений 100-річчю від дня народження М. Лисенка провів Український мішаний хор під керівництвом О. Приходька у 1942 р. у Празі.

Щодо оперних постановок, то 21 квітня 1940 р. в Нью-Йоркському центральному міському театрі вперше у США було поставлено оперу М. Лисенка «Тарас Бульба». Велику місію пропагандиста української музичної культури, зокрема творчості М. Лисенка, взяв на себе відомий диригент і композитор Михайло Фівейський (учень М. Римського-Корсакова). Коли у Нью-Йорку був створений Український оперний комітет, саме він рекомендував поставити цю оперу М. Лисенка, що й було реалізовано під його керівництвом. Опера з успіхом була показана у Нью-Йорку, Філадельфії, Чикаго, Детройті (США) та Торонто, Вінніпезі (Канада) та ін. Її виконували українською мовою, хоч серед співаків були такі, що нею не володіли (Булат, 2009, с. 197).

Публікації статей, промов та епістолярію в газетах США небагаточисельні, однак вагомі для усвідомлення ролі М. Лисенка у розвитку української музичної культури.

12 березня 1942 року газета «Свобода» опублікувала промову професора Василя Сімовича, яка була виголошена у 15-ліття смерті

М. Лисенка у 1928 році на Лисенковому святі, що його провів Високий український педагогічний інститут ім. М. Драгоманова у Празі (Сімович, 1942). Насамперед вчений високо оцінив внесок композитора щодо обробки народної пісні, назвавши це епохою не тільки в історії нашої культури, але й «... в історії нашого національного відродження». Щодо оригінальних творів композитора, то В. Сімович виокремлює музину Шевченкіану, підкреслюючи, що «...Лисенко й досі незрівняний, найкращий інтерпретатор у музиці великого Тараса. Обидва вони генії, обидва найкращі знавці душі народньої, творять чудову сполуку». Вчений не оминає кола інших поетів, до творчості яких звертався М. Лисенко, ставить композитора-романтика поряд із великими композиторами інших народів – Б. Сметаною, С. Монюшом, Е. Грігом. Звертаючись до фортепіанної спадщини композитора, В. Сімович висновує, що «...він творець національної музики». Це ґрунтовно буде доведено музикознавцями у ХХ столітті, зокрема О. Козаренком (Козаренко, 2000).

У цьому ж номері вміщено уривок із листа М. Лисенка (жовтень 1886 р.) до молодого тоді композитора Остапа Нижанківського (1863–1919) з приводу музичної творчості (Яким шляхом, 1942). У ньому він дає таку пораду: «Пізнайте хто Ви є, себто пізнайте нарід Ваш; простудіюйте його ґрунтовно, освітіть його скарби в публічних виданнях, в обрядових (найважніше), історичних, побутових піснях, зумійте перейнятися усім тим матеріалом як своїм власним, рідним; сполучіть те все і візьміть, що лишень треба, з європейської науки і надбаного Вашого досвіду, та тоді й виявляйте свою музикальну і індивідуальність в утворах». Такі настанови М. Лисенка допомогли О. Нижанківському не тільки інтенсифікувати, а й поглибити свою фольклористичну діяльність.

О. Івах, виходячи із думки, що «генія найглибше розуміє геній», писав у статті «Шевченко й Лисенко»: «Лисенко так глибоко розумів твори Шевченка і духа української музики-співу, що його музика до слів Шевченка прямо злилася в щось одне та нероздільне з думками Шевченка. Можна сказати, що Лисенко дав музичний голос «Кобзареві» Шевченка» (Івах, 1942). Секрет цієї органіки автор бачить

у закоріненості поета в мову і ритміку української народної пісні, а природність музики – у прямо органічному зв'язку з духом і змістом вірша.

У статті Ф. Колесси наголошено: «Микола Лисенко є беззаперечно найзнаменитішим українським музиком-композитором; йому належить почесне місце між першорядними талантами світової слави. Геніальні твори Лисенка приносять честь українському народові перед іншими освіченими народами; вони мають значіння для всього образованого світу, збагачуючи скарбницю людського духа вицвітами типової української національної музики» (Колесса, 1942). І далі підкреслює: «Лисенко перший зрозумів духа української народної музики та підмітив і оцінив її своєрідні признаки, перший приложив до українських народних пісень відповідну їх складові гармонізацію. Своїм талантом і невсипущою працею Лисенко підніс українську народню пісню до висоти артистизму і вітхненого творення; розкриваючи перед світом багатство народнього пісенного скарбу» (Колесса, 1942). Ф. Колесса висновує, що твори М. Лисенка «... викликають одушевлення, піднімають у гору народнього духа та скріпляють у нас віру в невмирущу силу народу, що видає з себе таких знаменитих речників, таких великанів духа, як Микола Лисенко. Лисенкова музика, так як поезія Шевченка, лучить в одну могутню цілість усі верстви

суспільні і всі части українського народа» (Колесса, 1942).

Редакційна стаття про сторічний ювілей М. Лисенка у “The Ukrainian Weekly” від 16 березня подає загальну характеристику творчості митця, її значення для української музичної культури та місце в американській культурі (Mykola Lysenko Centenary, 1942).

Стаття «Наша музична спадщина» в газеті “The Ukrainian Weekly” за 1 серпня 1942 року, змальовуючи історію української музики, завершує її підрозділом «М. Лисенко і його послідовники», в якій підкреслює вагому роль композитора у розвитку української академічної музики ХХ століття (Our Musical Heritage, 1942).

Музиколог Ф. Шешко з Чехословаччини три статті присвятив М. Лисенку (Шешко, 1932; Шешко, 1937; ЦДАВО України. Ф. 4465), в яких на багатій джерельній базі розкриває мало висвітлені сторінки лисенкознавства (М. Лисенко – музичний публіцист, критик; М. Лисенко і громадськість).

Висновки. Святкування українцями 100-літнього ювілею класика національної музики М. Лисенка в умовах війни було фактором збереження їхньої національної і культурної ідентичностей, маніфестацією незламності духу нашого народу, який боровся за незалежність і свободу. Життєтворчість основоположника української академічної музики, який завжди був прикладом відданості й самопосягати українству, сьогодні надихає митців на творчість і боротьбу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Альманах першого Краєвого конкурсу хорів у Галичині. У сторіччя народин Миколи Лисенка. Львів, 1943. 63 с.
2. Андрієвський В. Микола Лисенко. В соту річницю народження. 1842–1942 / видано заходами Ювілейного Комітету для вшанування сотої річниці народження М. Лисенка. Львів : Укр. вид-во, 1942. 61 с.
3. Барвінський В. З віддалі часу. *Наші дні*. 1942. Ч. 10. С. 8–9.
4. Барвінський В. Краєвий конкурс хорів і фестиваль української пісні. *Краківські вісті*. 1942. Ч. 175. 9 серпня, С. 3.
5. Булат Т., Філенко Т. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України ХІХ – початку ХХ століття. Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США; Київ : Майстерня книги, 2009. 408 с.
6. [Б. а.]. Велике призначення для хору під проводом проф. О. Кошиця. *Свобода*. 1942. 14 липня, ч. 148.
7. Витвицький В. Василь Барвінський у моїх спогадах. *Сучасність*. 1965. Листопад. С. 5–35.
8. Витвицький В. Взаємини М. Лисенка з І. Франком. Краків ; Львів : Укр. вид-во, 1942. 40 с.
9. Головата Л. «Українське видавництво» у Кракові–Львові 1939–1945: бібліогр. довідник. Т. 1 : Книжки й аркушеві видання. Київ : Критика, 2010. 328 с.
10. Горак Я. Львівські святкування столітнього ювілею Миколи Лисенка 1942 року. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія Мистецтвознавство*. 2009. № 1(20). С. 47–56.
11. З. Т. З музичного життя у Львові. *Львівські вісті*. 1942, 7 червня. Ч. 121. С. 4.
12. Івах О. Шевченко й Лисенко. *Свобода*. 1942. 10 квітня, ч. 80.
13. Календар. *Краківські вісті*. 1942, 26 квітня. Ч. 86. С. 3.

14. Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку. Львів, 2003. 293 с.
15. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. 285 с.
16. Колесса Ф. Микола Лисенко. *Свобода*. 1942. 13 березня, ч. 57.
17. Колесса Ф. Микола Лисенко (промова в 100-літній ювілей від дня його народження, виголошена на ювілейному святі в Криниці д. 21. VI. 1942). *Етномузика*. 2013. № 9. С. 80–92.
18. Колесса Ф. Народний напрям у творчості М. Лисенка. *Музично-фольклористичні та музикознавчі праці Ф. М. Колесси / упоряд. С. Й. Грица*. Київ: Наук. думка, 1970. С. 484–492.
19. Конкурс українських хорів. *Львівські вісті*. 1942, 24 березня. Ч. 64. С. 3.
20. Краєвий конкурс українських хорів. *Краківські вісті*. 1942, 14 травня. Ч. 101. С. 4.
21. Кузнецова О.О. Микола Лисенко і Стрийщина: вектори контактів. *Література та культура Полісся*. № 97. Серія «Історичні науки». Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. Гоголя. 2019. № 12. С. 192–203.
22. [М. О.] Криниця в століття народин М. Лисенка. *Краківські вісті*. 1942, 27 червня. Ч. 138. С. 5
23. Медальйони Лисенка. *Краківські вісті*. 1942, 2 травня. Ч. 91. С. 4.
24. Осадця О. Видання музичних творів Миколи Лисенка в Західній Україні. *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. Т. ССХХVI. Праці Музикознавчої комісії*. Львів, 1993. С. 463–471.
25. Отава У. Життя мистця і людини. *Наші дні*. Львів, 1942. Ч. 7. С. 10.
26. Примова І. Святочна академія. *Краківські вісті*. 1942. Ч. 88. С. 3.
27. С. Г. Музикальний вечорок. *Свобода*. 1942. 9 жовтня, ч. 212.
28. Сімович В. Слава рідному співцеві (В столітні роковини уродин Миколи Лисенка). *Свобода*. 1942. 12 березня, ч. 56.
29. Стешко Ф. Микола Лисенко і українське громадянство. (Два моменти: ювілей і похорон). *Українська музика*. Львів-Стрий, 1937. № 9-10. С. 149–156.
30. Стешко Ф.М. Лисенко – співробітник болгарського музичного часопису (До 20-ї річниці з дня смерті «батька» української музики). *Тризуб*. Париж, 1932. Ч. 46.
31. ЦДАВО України. Ф. 4465, оп. 1, спр. 1028: Рукопис доповіді Ф. Стешка «Микола Лисенко – творець сучасної української музики (3 нагоди 100-літнього ювілею дня народження)».
32. Шлях до Державності: архівні хроніки української еміграції. *ЦДАВО України*. Фонд 4465 «Документи і матеріали українських емігрантських установ, організацій та різних осіб (колекція)». 21.03.2022. URL: <https://tsdavo.gov.ua/novyny/shlyah-do-derzhavnosti-arhivni-hroniky-ukrayinskoji-emigracziyi/> (доступ 20.03. 2022).
33. Яким шляхом? [Із листа М. Лисенка до О. Нижанківського]. *Свобода*. 1942. 12 березня, ч. 56.
34. [Б. а.]. Concert ends Koshetz' choral conducting course in Winnipeg. *The Ukrainian Weekly*. 1942. 19 september. No. 35.
35. [Б. а.]. Lysenko Commemorated By Winnipeg and Toronto Ukrainians. *The Ukrainian Weekly*. 1942. 27 june, No. 24.
36. [Б. а.]. Mykola Lysenko Centenary. *The Ukrainian Weekly*. 1942. 16 march, No. 11.
37. [Б. а.]. N. Y.-N. J. Chorus plans Lysenko concert. Concert to mark fifth anniversary of chorus. 12 members in U.S. Armed Forces. *The Ukrainian Weekly*. 1942. 12 july. No. 25.
38. [Б. а.]. Our Musical Heritage. *The Ukrainian Weekly*. 1942. 1 august. No. 28.
39. [Б. а.]. Winnipeg Critics Praise Lysenko Concert. *The Ukrainian Weekly*. 1942. 18 july. No. 26.

НОТОГРАФІЯ

40. ГАРБУЗ БІЛИЙ КАЧАЄТЬСЯ : Народна пісня: Для мішаного хору в супр. фп. Краків : Укр. вид-во, 1942. Вип. 2. 4 с. (Твори М. Лисенка. 1842–1942).
41. КИТИЦЯ ЦВІТОК ДЛЯ ЧЕМНИХ ДІТОК: збірник пісень, забав і віршів для користування в дошкіллях та на I-му році шк. навчання / зладив Богдан Данилович [Б. Гошовський]. Краків: Укр. вид-во, 1941. 136 с. : іл., нот. (Педагогічно-освітня бібліотека ; ч. 8).
42. КОЗАК ВІД'ЇДЖАС; Ой, ізйду я на могилу; Час додому, час; Народні пісні: Для мішаного хору без супр. Партит. Львів : Ін-т народної творчості, 1942, 4 с. (Б-ка Ін-ту нар. творчості, серія 4. М. Лисенко. Народні пісні).
43. НАВГОРОДІ КАЛИНОНЬКА; Стелися, барвінку: Для мішаного хору без супр. Львів: Інститут народної творчості, 1942.4 с. (Б-ка Ін-ту нар. творчості, серія № 4. М. Лисенко. Народні пісні).
44. ОЙ, БРЕ МОРЕ, БРЕ; Ой, що ж бо то за ворон: Народні пісні: Для чоловічого хору без супр. Партит. Львів : Ін-т народної творчості, 1942. 4 с. (Б-ка Ін-ту нар. творчості, серія 4. М. Лисенко. Народні пісні).
45. ОЙ, ГАЙ МАТИ; Та нема гірш нікому; Кучерява Катерина: Народні пісні: Для мішаного хору без супр. Партит. Львів : Ін-т нар. творчості, 1942. 4 с. (Б-ка Ін-ту нар. творчості, серія 4. М. Лисенко. Народні пісні).

46. ОЙ, ПУЩУ Я КОНИЧЕНЬКА; Гей, не дивуйтесь: Народні пісні: Для чоловічого хору без супр. Парти. Львів : Ін-т нар. творчості, 1942. 4 с. (Б-ка Ін-ту нар. творчості, серія 4. М. Лисенко. Народні пісні).
47. ПО ТОЙ БІК ГОРА; Ой летіла горлиця; Ой не цвіти буйним цвітом; Ой із-за гори. Народні пісні: Для чоловічого хору без супр. Парти. Львів : Ін-т нар. творчості, 1942. 4 с. (Б-ка Ін-ту нар. творчості, серія 4. М. Лисенко. Народні пісні).
48. ПРЯЛЯ: Дуєт або жіночий хор в супр. фп. Львів : Ін-т нар. творчості, 1942. 4 с. (Б-ка Ін-ту нар. творчості, серія 5. Жіночі хори).
49. ТА ТУМАН ЯРОМ КОТИТЬСЯ; МАКСИМ КОЗАК ЗАЛІЗНЯК: Народні пісні: Для чоловічого хору в супр. фп. Краків : Укр. вид-во, 1942, Вип. 1. 4 с.
50. Хай пісня лунає: співаник для шкіл і товариств у двох частинах (85 пісень з нотами й текстами та методичним вступом). Краків : Укр. вид-во, 1941. 60, 4 с. : ноти. (Музична бібліотека; ч. 3).

REFERENCES:

1. *Almanakh pershoho Kraievoho konkursu khoriv u Halychyni. U storichchia narodyn Mykoly Lysenka (1943) [Almanac of the first Regional Choir Competition in Galicia. In the centenary of the birth of Mykola Lysenko]*. Lviv [in Ukrainian].
2. Andriievskiy, V. (1942). *Mykola Lysenko. V sotu richnytsiu narodzhennia. 1842–1942 [Mykola Lysenko. On the hundredth anniversary of his birth. 1842–1942]*. Lviv : Ukr. vyd-vo [in Ukrainian].
3. Barvinskyi, V. (1942a) *Z viddali chasu [From a distance]*. *Nashi dni – Our days*, 10, 8–9 [in Ukrainian].
4. Barvinskyi, V. (1942b). *Kraievi konkurs khoriv i festyval ukrainskoi pisni [Regional choir competition and Ukrainian song festival]*. *Krakovski visti – Krakow News*, 175, 3 [in Ukrainian].
5. Bulat T., & Filenko, T. (2009). *Svit Mykoly Lysenka. Natsionalna identychnist, muzyka i polityka Ukrainy XIX – pochatku XX stolittia [The world of Mykola Lysenko. National identity, music and politics of Ukraine in the XIX – early XX centuries]*. Niu-York : Ukrainka Vilna Akademiia Nauk u SShA; Kyiv: Maisternia knyhy [in Ukrainian].
6. *Velyke pryznannia dla khoru pid provodom prof. O. Koshytsia (1942) [Great recognition for the choir led by prof. O. Kosice]*. *Svoboda – Freedom*, 148 [in Ukrainian].
7. Vytvytskyi, V. (1965a). *Vasyl Barvinskyi u moikh spohadakh [Vasyl Barvinsky in my memoirs]*. *Suchasnist – Modernity*, 11, 5–35.
8. Vytvytskyi, V. (1942b) *Vzaiemyny M. Lysenka z I. Frankom [M. Lysenko's relationship with I. Franko]*. Krakiv; Lviv : Ukr. vyd-vo [in Ukrainian].
9. Holovata, L.(2010). *«Ukrainske vydavnytstvo» u Krakovi–Lvovi 1939–1945 [«Ukrainian Publishing House» in Krakow-Lviv 1939–1945]*: bibliohr. dovidnyk. T. 1 : Knyzhky y arkushevi vydannia. Kyiv : Krytyka [in Ukrainian].
10. Horak, Ya. (2009). *Lvivski sviatkuvannia stolitnoho yuvileiu Mykoly Lysenka 1942 roku [Lviv celebrations of the centenary of Mykola Lysenko in 1942]*. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii Mystetstvoznavstvo – Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk. Art History Series*, 1 (20), 47–56 [in Ukrainian].
11. Z., T. (1942). *Z muzychnoho zhyttia u Lvovi [From musical life in Lviv]*. *Lvivski visti – Lviv news*, 121, 4 [in Ukrainian].
12. Ivakh, O. (1942). *Shevchenko y Lysenko [Shevchenko and Lysenko]*. *Svoboda – Freedom*, 80 [in Ukrainian].
13. *Kalendar (1942) [Calendar]*. *Krakovski visti – Krakow News*, 86, 3.
14. Kyianovska, L. (2003). *Syn stolittia Mykola Kolessa v ukrainskii kulturi XX viku [The son of the century Mykola Kolessa in the Ukrainian culture of the twentieth century]*. Lviv [in Ukrainian].
15. Kozarenko, O. (2000) *Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy [The phenomenon of the Ukrainian national musical language]*. Lviv: NTSh [in Ukrainian].
16. Kolessa, F. (1942a). *Mykola Lysenko [Mykola Lysenko]*. *Svoboda – Freedom*, 57 [in Ukrainian].
17. Kolessa, F. (2013b). *Mykola Lysenko (promova v 100-litnii yuvilei vid dnia yoho narodzhennia, vyholoshena na yuvileinomu sviati v Krynytsi d. 21. VI. 1942) [Mykola Lysenko]*. *Etnomuzyka – Ethnomusic*, 9, 80–92 [in Ukrainian].
18. Kolessa, F. (1970c). *Narodnyi napriam u tvorchosti M. Lysenka [Folk direction in the work of M. Lysenko]*. *Muzychno-folklorystychni ta muzykoznavchi pratsi F. M. Kolessy / uporiad. S. Y. Hrytsa*, (pp. 484–492). Kyiv : Nauk. dumka [in Ukrainian].
19. *Konkurs ukrainskykh khoriv (1942) [Competition of Ukrainian choirs]*. *Lvivski visti – Lviv news*, 64, 3 [in Ukrainian].
20. *Kraievi konkurs ukrainskykh khoriv (1942) [Regional competition of Ukrainian choirs]*. *Krakovski visti – Krakow News*, 101, 4 [in Ukrainian].
21. Kuznetsova, O., O. (2019) *Mykola Lysenko i Stryshchyna: vektory kontaktiv [Mykola Lysenko and Stryshchyna: vectors of contacts]*. *Literatura ta kultura Polissia – Literature and culture of Polissya*, 97. Serii «Istorychni nauky». Nizhyn: Vyd-vo NDU im. M. Hoholia, 12, 192–203 [in Ukrainian].

22. [M. O.] (1942). Krynysia v stolittia narodyn M. Lysenka [Krynysia in the century of M. Lysenko's birth]. *Krakovski visti – Krakow News*, 138, 5 [in Ukrainian].
23. Medaliony Lysenka (1942) [Lysenko's medallions]. *Krakovski visti – Krakow News*, 91, 4 [in Ukrainian].
24. Osadtsia, O. (1993). Vydannia muzychnykh tvoriv Mykoly Lysenka v Zakhidnii Ukraini [Publication of musical works by Mykola Lysenko in Western Ukraine]. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni T. Shevchenka. T. CCXXVI. Pratsi Muzykoznavchoi komisii – Notes of the Taras Shevchenko Scientific Society. T. CCXXVI. Proceedings of the Musicological Commission*, Lviv, 463–471 [in Ukrainian].
25. Otava, U. (1942). Zhyttia mysttsia i liudyny [The life of an artist and a man]. *Nashi dni – Our days*, Lviv, 7, 10 [in Ukrainian].
26. Prymova, I. (1942). Sviatochna akademiia [Festive academy]. *Krakovski visti – Krakow News*, 88, 3 [in Ukrainian].
27. S. H. (1942). Muzykalnyi vechorok [Music party]. *Svoboda – Freedom*, 212 [in Ukrainian].
28. Simovych, V. (1942). Slava ridnomu spivtsevi (V stolitni rokovyny urobyn Mykoly Lysenka) [Glory to the native singer (On the centenary of Mykola Lysenko's birthday)]. *Svoboda – Freedom*, 56 [in Ukrainian].
29. Steshko, F. (1937a). Mykola Lysenko i ukrainske hromadianstvo. (Dva momenty: yuvilei i pokhoron) [Mykola Lysenko and Ukrainian citizenship. (Two moments: anniversary and funeral)]. *Ukrainska muzyka – Ukrainian music*, Lviv-Stryi, 9–10, 149–156 [in Ukrainian].
30. Steshko, F. (1937b). M. Lysenko – spivrobotnyk bolharskoho muzychnoho chasopysu (Do 20-yi richnytsi z dnia smerti «batka» ukrainskoi muzyky [M. Lysenko – employee of the Bulgarian music magazine (To the 20th anniversary of the death of the «father» of Ukrainian music)]. *Tryzub – Trident*, Paryzh, 46 [in Ukrainian].
31. TsDAVO Ukrainy. F. 4465, op. 1, spr. 1028: Rukopys dopovidi F. Steshka «Mykola Lysenko – tvorets suchasnoi ukrainskoi muzyky (3 nahody 100-litnoho yuvileiu dnia narodzhennia)» [Manuscript of F. Steshko's report «Mykola Lysenko – the creator of modern Ukrainian music (3 occasions of the 100th anniversary of his birthday)»] [in Ukrainian].
32. Shliakh do Derzhavnosti: arkhivni khroniky ukrainskoi emihratsii [The Way to Statehood: Archival Chronicles of Ukrainian Emigration]. *TsDAVO Ukrainy*. F. 4465 «Dokumenty i materialy ukrainskykh emihrantskykh ustanov, orhanizatsii ta riznykh osib (kolektsiia)». Retrieved from <https://tsdavo.gov.ua/novyny/shlyah-do-derzhavnosti-arhivni-khroniky-ukrayinskoyi-emigratsiyi/> [in Ukrainian].
33. Yakym shliakhom? (1942) [Iz lysta M. Lysenka do O. Nyzhankivskoho] [Which way? [From a letter from M. Lysenko to O. Nyzhankivsky]]. *Svoboda – Freedom*, 56 [in Ukrainian].
34. Concert ends Koshetz' choral conducting course in Winnipeg (1942). *The Ukrainian Weekly*, 35.
35. Lysenko Commemorated By Winnipeg and Toronto Ukrainians (1942). *The Ukrainian Weekly*, 24.
36. Mykola Lysenko Centenary (1942). *The Ukrainian Weekly*, 11.
37. N. Y.-N. J. Chorus plans Lysenko concert. Concert to mark fifth anniversary of chorus. 12 members in U.S. Armed Forces (1942). *The Ukrainian Weekly*, 25.
38. Our Musical Heritage (1942). *The Ukrainian Weekly*, 28.
39. Winnipeg Critics Praise Lysenko Concert (1942). *The Ukrainian Weekly*, 26.

BIBLIOGRAPHY OF PRINTED MUSIC

40. HARBUZ BILYI KACHAIeTSIA (1942) [WHITE PUMPKIN IS SWINGING] : Narodna pisnia: Dlia mishanoho khoru v supr. fp. Krakiv : Ukr. vyd-vo, Vyp. 2. (Tvory M. Lysenka.1842–1942) [in Ukrainian].
41. Kytytsia tsvitok dlia chemnykh ditok (1941) [Tassel flower for polite children] : zbirnyk pisen, zabav i virshiv dlia korystuvannia v doshkilliakh ta na I-mu rotsi shk. navchannia / zlydyv Bohdan Danylovych [B. Hoshovskyi]. Krakiv : Ukr. vyd-vo [in Ukrainian].
42. KOZAK VIDIZhDZhAIe (1942) [THE COSSACK IS LEAVING]; Oi, iziidu ya na mohylu; Chas dodomu, chas; Narodni pisni: Dlia mishanoho khoru bez supr. Partyt. Lviv: In-t narodnoi tvorchosti (B-ka In-tu nar. tvorchosti, seriia 4. M. Lysenko. Narodni pisni) [in Ukrainian].
43. NAVHORODI KALYNONKA (1942) [KALINONKA IN THE AWARD]; Stelysia, barvinku: Dlia mishanoho khoru bez supr. Lviv : Instytut narodnoi tvorchosti. (B-ka In-tu nar. tvorchosti, seriia № 4. M. Lysenko. Narodni pisni) [in Ukrainian].
44. OI, BRE MORE, BRE (1942) [OH, BRE SEA, BRE] ; Oi, shcho zh bo to za voron: Narodni pisni: Dlia cholovichoho khoru bez supr. Partyt. Lviv : In-t narodnoi tvorchosti (B-ka In-tu nar. tvorchosti, seriia 4. M. Lysenko. Narodni pisni) [in Ukrainian].
45. OI, HAI MATY (1942) [OH, GUY MOTHER] ; Ta nema hirsh nikomu; Kucheriava Kateryna: Narodni pisni: Dlia mishanoho khoru bez supr. Partyt. Lviv : In-t nar. tvorchosti. (B-ka In-tu nar. tvorchosti, seriia 4. M. Lysenko. Narodni pisni) [in Ukrainian].

46. OI, PUSHchU Ya KONYChENKA (1942) [Oh, I'll let the horse] ; Hei, ne dyvuites: Narodni pisni: Dlia cholovichoho khoru bez supr. Partyt. Lviv : In-t nar. tvorchosti/ (B-ka In-tu nar. tvorchosti, seriia 4. M. Lysenko. Narodni pisni) [in Ukrainian].

47. PO TOI BIK HORA (1942) [ON THE OTHER SIDE OF THE MOUNTAIN] ; Oi letila horlytsia; Oi ne tsvity buinym tsvitom; Oi iz-za hory. Narodni pisni: Dlia cholovichoho khoru bez supr. Partyt. Lviv : In-t nar. tvorchosti. (B-ka In-tu nar. tvorchosti, seriia 4. M. Lysenko. Narodni pisni) [in Ukrainian].

48. PRIaLIa (1942) [SPINNING] : Duet abo zhinochi khor v supr. fp. Lviv: In-t nar. tvorchosti. (B-ka In-tu nar. tvorchosti, seriia 5. Zhinochi khory) [in Ukrainian].

49. TA TUMAN YaROM KOTYTSlA (1942) [AND THE FOG ROLLS OVER THE YARM] ; MAKSYM KOZAK ZALIZNIaK: Narodni pisni: Dlia cholovichoho khoru v supr. fp. Krakiv : Ukr. vyd-vo, Vyp. 1. [in Ukrainian].

50. Khai pisnia lunaie (1941) [Let the song sound] : spivanyk dlia shkil i tovarystv u dvokh chastynakh (85 pisen z notamy y tekstamy ta metodychnym vstupom). Krakiv : Ukr. vyd-vo (Muzychna biblioteka; ch. 3) [in Ukrainian].

УДК 781.6:784.5.071.1(477.64-25)Хазова](045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-4>

Євген КЕМЕНЧЕДЖИ

аспірант кафедри історії і теорії музики Харківської державної академії культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0000-0001-9672-4086

Бібліографічний опис статті: Кеменчеджи, Є. (2022). Образний зміст та музична мова кантати Ганни Хазової «Дай нам, Боже!». *Fine Art and Culture Studies*, 3, 31–38, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-4>

ОБРАЗНИЙ ЗМІСТ ТА МУЗИЧНА МОВА КАНТАТИ ГАННИ ХАЗОВОЇ «ДАЙ НАМ, БОЖЕ!»

Статтю присвячено визначенню змістовно-семантичної та мовно-композиційної специфіки кантати «Дай нам, Боже» сучасної запорізької композиторки Ганни Хазової в загальному контексті її творчості. **Мета роботи** – визначити особливості авторського втілення філософсько-поетичного змісту в композиції та музичній мові кантати Г. Хазової «Дай нам, Боже». **Методологія** дослідження ґрунтується на комплексі методів музикознавчого аналізу (семантико-інтерпретаційний, композиційно-драматургічний, структурно-функціональний, жанрово-стильовий). **Актуальність та наукова новизна** дослідження зумовлені передусім тим, що композиторська творчість Ганни Хазової, попри її суттєву художню цінність, досі є малодослідженою в українському музикознавстві. **Висновки.** Сучасна запорізька композиторка Ганна Хазова є талановитою продовжувачкою традицій українського духовного музичного мистецтва, здійснюючи вагомий внесок у відродження національної свідомості. Її музика звучить далеко за межами Запорізького регіону та надає наснаги душі для збереження людських цінностей, укріплення волі та гідності громадян України. Одним з кращих творів авторки є кантата «Дай нам, Боже» (2016), створена у високих духовних і художніх традиціях європейського та українського музичного мистецтва. Особливої актуальності цьому твору надає його активна антивоєнна гуманістична спрямованість, котра набуває величезної сили звучання в наш час, коли на землю України знов прийшла війна. Музично-драматургічні та мовно-композиційні особливості кантати детерміновані втіленням у цьому творі основних образів та ідей словесно-поетичного тексту. Перспективи подальших досліджень даної проблематики пов'язані з ретельним аналізом інших творів Г. Хазової та визначенням жанрово-стильової специфіки творчості композиторки.

Ключові слова: кантата, Ганна Хазова, композитори Запоріжжя, духовна музика, образи війни, філософський зміст, музична мова та композиція.

Yevhen KEMENCHEDZHY

Postgraduate student of the Faculty of Music Art Kharkiv State Academy of Culture Bursatskyi uzviz, 4, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-0001-9672-4086

To cite this article: Kemenchedzhy, Ye. (2022). Obraznyj zmist ta muzychna mova kantaty Ganny Hazovoyi «Daj nam, Bozhe!». [The imaginary content and musical language of Hanna Khazova's cantata «Give us, God!». *Fine Art and Culture Studies*, 3, 31–38, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-4>

THE IMAGINARY CONTENT AND MUSICAL LANGUAGE OF HANNA KHAZOVA'S CANTATA "GIVE US, GOD!"

The article is devoted to determining the semantic and linguistic-compositional specifics of the cantata "Give us, God" by the modern Zaporozhian composer Ganna Khazova in the general context of her work. **The purpose of the work** is to determine the peculiarities of the author's embodiment of the philosophically-poetic content and the composition and musical language of G. Khazova's cantata "Give us, God". **The research methodology** is based on a set of methods of musicological analysis (semantic-interpretive, compositional-dramaturgical, structural-functional, genre-stylistic). **The relevance and scientific novelty** of the study is due primarily to the fact that the composer's creativity of Ganna Khazova, despite her significant artistic value, is still poorly studied in Ukrainian musicology. **Conclusions.** Contemporary

Zaporizhzhia composer Anna Khazova is a talented continuation of the traditions of Ukrainian spiritual music, making a significant contribution to the revival of national consciousness. Her music sounds far beyond the Zaporizhzhia region and inspires the soul to preserve human values, strengthen the will and dignity of the citizens of Ukraine. One of the best works of the author is the cantata "Give us, God" (2016), created in the high spiritual and artistic traditions of European and Ukrainian music. Especially relevant in this work there is his active anti-war humanistic orientation, which is gaining great strength in our time, when the land of Ukraine again entered the war. Musical-dramatic and linguistic-compositional features of the cantata are determined by the embodiment in this work of the main images and ideas of the verbal-poetic text. Prospects for further research on this issue are associated with a careful analysis of other works by G. Khazova and the definition of genre and style specifics of her composer creativity.

Key words: cantata, Ganna Khazova, composers of Zaporizhzhia, sacred music, images of war, philosophical content, musical language and composition.

Актуальність проблеми. Однією з найяскравіших представниць композиторської школи, яка склалася у сучасному Запоріжжі, є талановита молода мисткиня Ганна Хазова. Характеризуючи її творчу діяльність, відома українська музикантка, голова Запорізького обласного осередку Національної Спілки композиторів України заслужена діячка мистецтв України Н. Боева зазначає: «Вважаю творчість Г. Хазової в ряду авангарду сучасної музики України. Кожний її твір глибокий та високопрофесійний як за задумом, так і за втіленням» (Валік, 2017). Особливе місце у доробку Ганни Хазової посідають духовні вокально-хорові твори («Lacrimosa» для мішаного хору а cappella на канонічний текст, 2007; «Agnus Dei» для мішаного хору а cappella на канонічний текст; «Miserere mei Deus» для мішаного хору та фортепіано на канонічні тексти; кантата «Дай нам, Боже» для мішаного хору та симфонічного оркестру на тексти українських поетів; тощо). Духовні твори композиторки «входять до репертуару багатьох відомих хорових колективів України, серед яких Київський камерний хор «Хрещатик», Академічний хор ім. П. Майбороди Національної радіокомпанії України та ін.» (Кеменчеджи, 2020, с. 65).

Утім, незважаючи на суттєве художнє значення, композиторська творчість Ганни Хазової досі є малодослідженою в українському музикознавстві. Саме це зумовлює актуальність та наукову новизну даної статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Музичне мистецтво Запоріжжя, зокрема творчий доробок сучасних запорізьких композиторів, лише останнім часом поступово починає ставати об'єктом музикологічних досліджень. Фундатором відповідного наукового напрямку в українському музикознавстві стала відома вітчизняна вчена Т. Мартинюк, яка вже багато років займається вивченням музичної культури та мистецтва Запорізького регіону. Цій проблематиці присвячено її монографію «Музичний

професіоналізм Північного Приазов'я XIX століття (П'ять поглядів на геосоціокультурну динаміку Запорізького краю)» (Мартинюк, 2003_2). Важливе місце в науковому доробку вченої посідають розвідки, присвячені творчій діяльності запорізьких композиторів: монографія «Микола Попов» (Мартинюк, 2003_1), стаття «Сучасні композитори Запоріжжя (професійна музична культура Південного сходу України)» (Мартинюк, 2000) тощо. Творчій діяльності запорізьких композиторів присвячено працю Н. Боевої (Боева, 2018), де висвітлюються події регіонального мистецького проекту «Композитори Запоріжжя запрошують...».

Творчості Ганни Хазової на сьогодні присвячено ще зовсім небагато публікацій. Серед них відмітимо зокрема статтю О. Антоненка «Творчість композиторів Запорізького краю в контексті розвитку хорової культури регіону (кінець XX – початок XXI століття)» (Антоненко, 2013). Автор звертається до творчого доробку цієї композиторки в контексті дослідження сучасної хорової культури Запорізького краю, зазначаючи, що «у вокальній та хоровій творчості Г. Хазової домінують сакральні образи та аутентичний музичний матеріал» (Антоненко, 2013, с. 16). Дослідник визначає, що хоровому письму цієї авторки «властивий індивідуальний стиль музичного мислення, в межах якого композитор розробляє нові емоційно-семантичні системи, типи тематизму, фактурні елементи» (Антоненко, 2013, с. 16). Серед інших публікацій, присвячених творчості Г. Хазової, назвемо працю Я. Таган «Творчий портрет Ганни Хазової» (Таган, 2020), в якій охарактеризовано творчу діяльність запорізької композиторки та висвітлено риси її хорової творчості, а також статті М. Варакути та А. Яковенко «Композиційні особливості кантати «Дай нам, Боже» Г. Хазової» (Варакута, Яковенко, 2019) та О. Філіппова «Кантата «Дай нам, Боже» Г. Хазової для мішаного хору

з оркестром: до питання інтерпретації поезії С. Дуня, В. Коваль та Н. Красоткіної на шляху творення словесно-музичного тексту» (Філіппов, 2020), присвячені аналізу кантати Г. Хазової «Дай нам, Боже». У публікації М. Варакути та А. Яковенко розглядаються особливості музичної композиції твору; праця О. Філіппова присвячена проблемам композиторської інтерпретації поетичного тексту.

Творчості запорізьких композиторів, зокрема, Ганни Хазової, присвячено також публікації автора даної статті (Кеменчеджи, 2020; Kemenchedgy, 2021).

Мета дослідження – визначити особливості авторського втілення філософсько-поетичного змісту в композиції та музичній мові кантати Ганни Хазової «Дай нам, Боже».

Виклад основного матеріалу дослідження. У творчості Ганни Хазової значне місце посідає духовна музика, репрезентована насамперед творами композиторки, написаними на канонічні тексти, – «Agnus Dei» (2005) і «Lacrimosa» (2007) для мішаного хору а cappella, а також «Löbet Gott» (2012) для мішаного хору, ударних та органу. Наближеною до них є й створена у 2016 році кантата «Дай нам, Боже» для мішаного хору та симфонічного оркестру, що є однією з вершин духовної творчості композиторки. Зазначимо, що «саме цей твір став першим вокально-симфонічним твором великої форми, написаним композиторами Запоріжжя» (Кеменчеджи, 2020, с. 65).

Кантата представляє собою чотиричастинний цикл, де кожна з частин написана на вірші сучасних поетів, котрі «репрезентують різні регіони України (Сергій Дунь, м. Донецьк; Віра Коваль, м. Запоріжжя; Надія Красоткіна, м. Луцьк)» (Кеменчеджи, 2020, с. 65). Хоча «Дай нам, Боже» за жанровим визначенням є кантатою, у творі доволі чітко простежується симфонічна драматургія. Проявами цього є, по-перше, загальна кількість частин – чотири, що збігається з будовою класичного сонатно-симфонічного циклу, а по-друге – те, що кожна з цих частин має своє амплуа. Головним чинником музичної драматургії та формоутворення цієї кантати, всі частини якої написані у контрастно-складовій формі, загалом виступає вербальний, поетичний текст.

У кантаті «Дай нам, Боже» авторка «підіймає вічні та вкрай актуальні сьогодні теми

добра і зла, війни та миру» (Кеменчеджи, 2020, с. 65). Образний зміст твору «починається від трагічних роздумів, наповнених болем до молитви, зверненої до Бога від усього людства» (Варакута, Яковенко, 2019, с. 17). «Від жакли-вих образів війни як узагальненого образу зла в першій частині драматургія твору прямує до фіналу, в якому людина звертається до Бога з проханням надати сил у боротьбі із злом та із закликком до людства берегти Землю, бо «такої більш ніде нема» (Кеменчеджи, 2020, с. 65). За слушним виразом О. Філіппова, «Даний опус є всесвітнім закликком композитора до людей творити прекрасне, попри занурювання в безодню розбратів, політичних і військових чвар» (Філіппов, 2020).

Драматична Перша частина («Хода крізь війну») малює жакливі образи війни: сіре небо без сонця, руїни, сльози, кров та зради. Трагічно-філософська Друга частина («Хвилина мовчання») створює образ застиглої на одну хвилину вічності, втім філософська ідея пов'язана з розумінням того, що час постійно плине вперед. Пасторальна Третя частина («Заповідь»), в якій звучить гімн доброті, вдячності, духовній чистоті, є ліричним центром кантати. Четверта частина («Дай нам, Боже») – це «розгорнута вокально-симфонічна картина, яка синтезує та узагальнює образи попередніх частин, стаючи змістовною кульмінацією циклу, що базується на благанні до Бога зміцнити сили усього людства на шляху до добра та миру» (Кеменчеджи, 2020, с. 65). Ця частина – класичний потужний фінал з тематичними алюзіями з попередніх частин.

Частина I («Хода крізь війну», *Andantino con moto*) присвячена розкриттю жорстоких та сумних образів війни. З перших тактів інструментального вступу, якими відкривається кантата, звучить тремоло литавр, задаючи похмурий тон всієї частини. Продовжує вступне слово *tutti* оркестру, на зміну якому приходить звучання духових інструментів, нібито постійно повертаючи один і той же гармонічний зворот. У гармонічному аспекті відмітимо широке використання акордів нетерцієвої структури, а саме квартових та секундових співзвуч. В тональному плані на початку доволі чітко вимальовується d-moll. Далі на фоні остінато віолончелей і контрабасів та педалі других скрипок на *pianissimo* звучить самотня тема солюючого гобоя

(т. 12). На перший погляд, гармонічна основа теми є простою, з явною опорою на тоніку, однак пізніше стає зрозумілою її опора на дорійський лад, а також постійне використання альтерованого четвертого щабля. Далі мелодію підхоплює кларнет, а потім альт, у партії якого з'являється ще і фрігійський щабель. Невеличка зв'язка налаштовує нас на тональність *g-moll*. *Ostinato* на звуці «g» надає відчуття збентеженості, занепокоєності. Слід підкреслити, що авторка використовує не тональну, а модальну гармонію, тому зміна тонального центру стає цілком закономірною. Перша строфа хорového тексту співпадає з новим розділом форми (цифра 1 партитури; надалі – ц. 1):

«Зачинені зовсім всі двері, і вимкнено світло,
Неначе немає нікого, неначе всі тіні,
І небо не синє давно, і затопано жито,
Війна закриває собою нам сонця проміння».

Хорова партія цього розділу являє собою гармонічне чотири-п'ятиголосся. В оркестровій партії звучання кларнетів, а потім струнної групи складають гармонічну фігурацію. Інші ж інструменти оркестру виконують функцію підкреслювання дублюваннями основних півтонових колористичних ходів у хорівій партії. Гармонічна структура партії хору доволі чітко поділена на дві строфи (йде за текстом): перша – $t_3^5 - II \text{ зм}^7$ (з альтерованою IV) – $II \text{ зм}^7$ (без альтерації) – t_3^5 , друга – $t_3^5 - VI^7 - t_3^5 - IV\# - III^7 - D_7^6$. Тактовий розмір 6/8 задає пульсуючий тон музичного висловлювання.

Новий розділ форми відмічено авторкою новою цифрою (ц. 2). Звучить поетичний текст, у якому сконцентровано головну антивоєнну ідею твору:

А Бог засуджує війну, бо то ворожі постулати,
Тепер повсюди з нами зради і люди гинуть у бою!

Хорова партія репрезентована поліфонічним багатоголоссям у розмірі 2/4. Основу мелодичної лінії цього епізоду складає тонічний трихорд із субквартою. Додаткова напруга знову утримується за допомогою IV^7 , який отримує своє розв'язання у домінанту.

У новому розділі контрастно-складової форми (ц. 3 партитури), знов підкресленому зміною розміру (4/4) та новою тональною опо-

рою (*d-moll*), виникає трагічний образ воєнних страждань:

Ми там, де швидко лється кров, будинки,
то лише руїни,
І сльози, сльози для країни, гармати полихнули
знов.

У цьому розділі основним засобом динамізації музичної тканини, поряд із посиленням динаміки, стає потужне хорове крещендо. Перша фраза співається одноголосно середнім голосом, друга – в октавний унісон, який завершується гармонічною секундою. Третя фраза вже має динаміку *mezzo forte* та викладається гармонічним 4-5-голоссям ($T_3 - II_3 - T_3^5 - S_4^6 - T_3^5 - S_4^6 - VII^b$). Четверта фраза в динаміці вже має 6-7-голосний виклад та плагальну гармонічну структуру. У перших двох фразах, де хорова партія є одноголосною чи октавним унісоном, фактурний обсяг музичної тканини складає струнна група. Перші скрипки виконують рух по тетрахордах, а потім гамоподібні пасажі, інші струнні виконують функцію гармонічного остінато. У третій та четвертій фразах хорова партія дублюється звучанням дерев'яних інструментів, а потім струнних *divisi*.

Наступний розділ кантати (ц. 4 партитури) є суто інструментальним. Особливості оркестровки та розгортання музичної тканини сприяють виникненню алюзій з епізодом навали з Сьомої симфонії Д. Шостаковича. Основна тема проводиться тромбонами на *forte* на фоні тонічного остінато контрабасів у супроводі ударів великого барабана (*cassa*). Мелодія теми має яскраво виражений маршовий характер, що підкреслюють висхідні стрибки та пунктирний ритм. Стрибки на тритон (зм. 5) додають мелодії напруженості. Далі до проведення теми додаються скрипки та труби, а до супроводу дерев'яні духові, котрі в унісон скандують на *forte* зменшений лад (*as-b-h-cis-d-e-f-g*). З розвитком музичної тканини кількість інструментів, що проводять зменшений лад, стає все більшою, а звучання його в партії ксилофона багаторазово посилює образ ворожої навали.

Із появою *ostinato* (у вигляді гармонічної малої секунди) в партіях високих струнних та дерев'яних духових інструментів починається перехід до нового хорového розділу. Секунди поступово нашаровуються одна на

одну та переростають у п'ятизвучний кластер (f-g-as-h-des), котрий містить у собі всі різновиди секунд (м. 2, в. 2, зб. 2, зм. 3) – як реальні, так і енгармонічно рівні.

Наступний розділ (ц. 5) відмічений використанням перемінного розміру (2/4 – 3/4 – 4/4). Розділ розпочинається словами:

Життя стало наче примара,
Неначе наснилось кошмаром,
Але не наснилось.
Кохання нагадує пил,
Як попіл спада з білих крил,
Без кольору стала весна.

Хорові репліки у даному розділі побудовані у вигляді окремих коротких фраз, кожна з яких в ладо-мелодичному відношенні являє собою тетракорд у діапазоні зменшеної кварта (один раз ч. 4). Відмітимо, що кожна з цих фраз викладається у вигляді висхідної секвенції (неточної) з секундовим кроком.

На словах «За вікнами іде війна», що двічі повторюються, репліки хору викладено на фоні гармонічної педалі віолончелей та контрабасів та гармонічного остінато інших струнних. Жах, описуваний автором вірша, передають висхідні хроматичні пасажі флейт. Мелодична лінія (ц. 6 партитури) за вербально-поетичним і музичним матеріалом перегукується з ц. 2 партитури, створюючи тематичну арку та цементуючи форму:

А Бог засуджує війну, бо то ворожі постулати,
Тепер повсюди з нами зради і люди гинуть у бою.

Тут також, як і у ц. 2, повертається поліфонічна фактура в партії хору. Тональний центр a-moll підкреслюється мелодичним рухом по звуках тонічного квартсекстакорду. До мелодичної лінії знов повертається часте використання підвищеного IV щаблю. Завершується перша частина кантати дуже колоритною розширеною повною автентичною каденцією на словах: «А Бог засуджує війну, а Бог засуджує війну»: $t - S^6_4 - t - VI - D - t$.

Друга частина кантати – «Хвилина мовчання» – присвячена «пам'яті загиблих у мирні та воєнні часи» (Кеменчеджи, 2020, с. 65). Вона повністю контрастує з першою, будучи в цілому набагато прозорішою за неї. Сама назва цього

розділу диктує особливості художнього образу та фактурного викладу.

Слід також підкреслити особливості оркестрового колориту цієї частини, який полягає у широкому використанні дзвіночків та ксилофону, звучання яких дуже тонко передає образ «дзвінкої тиші». Дуже виразний композиторський прийом застосований у партії хору, котрий говорить напівшепотом. Завдяки використанню даного прийому звучання вербального тексту набуває певної сакральності, характеру молитви чи заклинання:

«Хвилина журби, над країною тиша,
І навіть вітрець прапори не колише,
І навіть птахи зупинили свій гомін,
Рахують секунди сердець метрономи...»

Цей текст проговорюється хором на фоні педалі струнних, під час чого фортепіано, ксилофон та дзвіночки виконують звукозображальну функцію, імітуючи падаючі краплі води, чи ходу та дзвін годинника. Складається образ застиглої на одну хвилину вічності, однак час неспинно плине вперед!

Загалом даний розділ виконує функцію вступу у цій частині кантати.

Новий куплет вірша, а з ним і новий розділ форми розпочинається у ц. 1:

«Життя у майбутнє розмірено плине,
Спиниться світ на одну лиш хвилину,
Коли ми в скорботі запалюєм свічі,
За тих, хто від нас відійшли вже у вічність...»

Хорова партія цього розділу поділяється на два пласти: вокаліз (нижня пара голосів) та основна партія (верхні голоси, викладені у вигляді гармонічного 2-3-голосся). Фактура супроводу також розподіляється на два пласта: гармонічна педаль других скрипок *divisi* і альтів та звучання інших струнних, партії яких дублюють хоровий вокаліз штрихом *pizzicato*, виконуючи оркестрову функцію підкреслювання. Для гармонічного забарвлення вірша авторка обирає дуже колоритні плагальні гармонічні послідовності з використанням великої кількості септакордів різних щаблів з оберненнями:

1-й рядок: $t - t_2 - VI - - t_2 - t$;
2-й рядок: $t - t_2^{b5} - II^4_3 - t_2 - t$;

3-й рядок: $t - t_2^{b5} - VI_{moll} - VII_9$ (у другому оберненні);

4-й рядок завершується на тризвучі F-dur, який, зважаючи на попередній гармонічний план, звучить різко яскраво, немов світло, що ріже очі.

Наступний куплет вірша (ц. 2) в музично-композиційному плані розподілено на два розділи по два поетичні рядки у кожному:

Хвилина мовчання, хвилина мовчання,
Невтішний біль, журавлине ячання,
Це пам'ять про тих, хто із лав живих вибув,
Хвилина мовчання гучніша за вибух!

Хорова фактура першого розділу має два яскраво виражені ритмічні малюнки: 1) чверть + дві восьмі та 2) чверть + пунктир, – які виконуються в контрапункті та надають відчуття поліпластовості. Другий розділ відмічений ритмічним, фактурним та динамічним крещендо.

Кульмінацією другої частини стає наступний розділ (ц. 3), у викладенні якого авторка обирає поліфонічний прийом магістральної стретти (*stretto maestrale*). Відкриває стрету соло віолончелі на фоні повторюваних малих секунд у партії фортепіано, які нагадують про нескінченність та безупинність часу. Тональним центром першого проведення є e-moll. У другому проведенні теми, дорученому альтам та кларнетам, тональний центр (e-moll) зберігається. Далі з інтервалом у два такти тема вступає у других скрипок та гобоїв з тональною опорою h-moll. Ще через два такти проведення теми беруть на себе перші скрипки в тональності fis-moll. У кульмінаційному проведенні теми (т. 74) звучить оркестрове *tutti*. Яскравості кульмінації додають також постійне прискорення темпу та поступове ущільнення фактури. У заключних тактах цього поліфонічного розділу декілька разів буквально скандується основне мелодичне зерно теми у викладенні оркестрового *tutti*.

Заключним розділом другої частини виступає фактурно прозорий та гармонічно просвітлений епізод (ц. 4) на словах «Щоб сонцем життя посміхалося». В останніх тактах другої частини знову повторюється гармонічна мала секунда, котра нібито рахує останні секунди хвилини мовчання.

Третя частина («Заповідь» Andantino sereno) є пасторальним, ліричним центром кантати. Вона являє собою «ліричну мініатюру, написану за духовним заповітом Христа: «... не осуди і гострий камінь виброси із рук...» (Кеменчеджи, 2020, с. 65). Це єдина частина кантати, яка написана у мажорі. Форма цієї частини складається з двох яскраво контрастуючих розділів, перший з яких звучить у оркестрі, а другий виконують хор a cappella та сопрано solo.

Інструментальний розділ відкривається невеликим вступом. На фоні партії струнних, де з одного тонічного звуку шляхом поступового нашарування виростають барвисті акордові масиви, звучить пасторальна тема дерев'яних духових. Її перші фрази доручені флейті, а потім кларнету. Далі тематичний матеріал вступу продовжує свій розвиток у ц. 1. Кожна мелодична фраза в цьому розділі розширюється (3 такти замість 2-х). На фоні тонічної педалі мелодію проводять гобої і труби. Ладовою опорою цього розділу є міксолідійський C-dur. Друга фраза розділу також проводиться в партії гобоїв і труб, але викладена двоголосно інтервалами. Велику роль в цьому проведенні теми грають інтервали чистої квати та квінти. Тема звучить на басу низького сьомого щаблю ладу, що додає їй архаїчності. Ц. 2 розділу повертає до тональної опори на D-dur. Цей невеличкий епізод концентрує в собі різноманітні характерні риси пасторалі: 1) шістнадцяті в партії дерев'яних духових та фортепіано, які зазвичай імітують журчання води; 2) тріолі флейт та імітаційні перемовки дерев'яних духових як спів пташок. Завершується інструментальний розділ третьої частини світлою, прозорою реплікою флейти на тонічній гармонії D-dur.

У хоровому розділі цієї частини кантати піднесено звучить заповідь жити у мирі та добрі. Композиторка поєднала тут у хоровій фактурі гармонічний (яскраві колористичні акорди) та поліфонічний (імітаційні підголоски) види багатоголосся. Слід відмітити використання у хоровій партії доволі незвичного прийому хорового глісандо, а також велику кількість голосів у акордових масивах (максимально 7 голосів), завдяки чому авторка досягає неймовірних колористичних ефектів. У цій частині також відбуваються часті зміни розміру.

Четверта частина – «Дай нам, Боже!» – знову повертає нас до мінорної ладотональної сфери.

Тремоло литавр, що відкриває фінал, складає звукову арку між першою та останньою частинами кантати і певною мірою цементує її форму. Створений у фіналі образ є надзвичайно масштабним та яскравим за своїм тематичним матеріалом та гармонічним забарвленням (використання сьомого натурального щаблю ладу). Хор скандує в унісон фразу: «Дай нам, Боже, розсудку і розуму дай!». Хорова мелодія дублюється струнними інструментами та обертається у квартовому діапазоні. Друга строфа тексту має цікаве гармонічне забарвлення: $t_3^5 - VII_3^5 - t_3^5 - VII_3^5 - II_3^4$.

Новий розділ форми (ц. 1) – це гімн, молитва. Хорова тема, також як і теми з попередніх частин, звучить у діапазоні кварта та має схоже з ними мелодичне зерно. Тональним центром розділу є с-moll, а жанровою основою – fuga. Тема спочатку проводиться у нижньому голосі в тональності с-moll (т. 26–29), потім у середньому голосі в тональності f-moll (т. 30–33), а далі у верхньому голосі знов у с-moll (т. 34–37).

Наступний розділ останньої частини кантати (ц. 2) теж має поліфонічний характер. Тема проводиться у трьох з чотирьох голосів хорової фактури: спочатку в альті в тональності e-moll (т. 61), потім стреттою у тенорі в тональності h-moll (т. 62), а далі – в партії сопрано (з подвійним тональним центром G-dur – e-moll). Наступна музична тканина також насичена імітаційною поліфонією.

Coda фіналу і всієї кантати (ц. 6) наповнена змістовними та мовно-тематичними алюзіями. Так, напівшепіт хору, яким вона відкривається, створює тематичну арку до другої частини. Ще одну алюзію чуємо у т. 150, де звучить тема віолончелі з другої частини.

Починаючи з ц. 7, на словах «Боже праведний, дай нам силу і підтримай у добрий час»

поступово розгортається потужна кульмінаційна зона. Тут є і відлуння імпресіонізму, яке вбачається у паралельному русі акордами діатонічного звукоряду, і велика роль маршоподібності та звучання ударних інструментів у складанні загального образу. Також необхідно підкреслити органічне переплетення гармонічного та поліфонічного видів багатоголосся як у хоровій, так і у оркестровій партіях. Ще одна найпотужніша хвиля оркестрового розвитку – і звучить фінальний акорд усього твору.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Сучасна запорізька композиторка Ганна Хазова є талановитою продовжувачкою традицій українського духовного музичного мистецтва, здійснюючи вагомий внесок у відродження національної свідомості. Її музика звучить далеко за межами Запорізького регіону та надає наснаги душі для збереження людських цінностей, укріплення волі та гідності громадян України.

Одним з кращих творів авторки є кантата «Дай нам, Боже» (2016), створена у високих духовних і художніх традиціях європейського та українського музичного мистецтва. Особливої актуальності цьому твору надає його активна антивоєнна гуманістична спрямованість, котра набуває величезної сили звучання в наш час, коли на землю України знов прийшла війна. Музично-драматургічні та мовно-композиційні особливості кантати детерміновані втіленням у цьому творі основних образів та ідей словесно-поетичного тексту.

Перспективи подальших досліджень пропонуваної проблематики пов'язані з ретельним музикознавчим аналізом інших творів Ганни Хазової та визначенням жанрово-стильової специфіки творчості композиторки.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антоненко А. Н. Творчество композиторов Запорожского края в контексте развития хоровой культуры региона (конец XX – начало XXI века). *Культурная жизнь Юга России*. 2013. № 4. С. 13–17.
2. Боева Н. НСКУ «Композитори Запоріжжя запрошують...». Запоріжжя, 2018. 52 с.
3. Валік О. Сузір'я талантів запорізьких композиторів. *Запоріжжя вечірне*. 2017. 11 травня.
4. Варакута М., Яковенко А. Композиційні особливості кантати « Дай нам, Боже» Г. Хазової. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2019. Вип. 23, том 3. С. 14–17.
5. Кеменчеджи Є.П. Духовні твори в композиторському доробку Ганни Хазової. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття*. Харків, 2020. С. 63–65.
6. Мартинюк Т.В. Микола Попов. Мелітополь : Сана, 2003. 148 с.
7. Мартинюк Т.В. Музичний професіоналізм Північного Приазов'я XIX–XX століть. Мелітополь, 2003. 608 с.

8. Мартинюк Т.В. Сучасні композитори Запоріжжя (професійна музична культура Південного Сходу України). *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. № 1(4). Тернопіль, 2000. С. 48–52.
9. Таган Я.І. Творчий портрет Ганни Хазової. *Соціально-гуманітарний вісник*. Вип. 34. Харків, 2020. С. 83.
10. Філіппов О. Кантата «Дай нам, Боже» Г. Хазової для мішаного хору з оркестром: до питання інтерпретації поезії С. Дуня, В. Коваль та Н. Красоткиної на шляху творення словесно-музичного тексту. *Музична наука на початку третього тисячоліття*. Одеса, 2020. Вип. 10. С. 85–93.
11. Kemenchedgy Ye. P. Art project «Composers of Zaporizhzhia invite...» as a factor of the modern musical life of the region («Мистецький проект “Композитори Запоріжжя запрошують...” як чинник сучасного музичного життя регіону»). *European Journal of Arts*. Vienna. 2021. № 4. Pp. 40–46.

REFERENCES:

1. Antonenko, A. N. (2013). Tvorchestvo kompozitorov Zaporozhskoho kraia v kontekste razvitiia khorovoi kultury rehiona (konets XX – nachalo XXI veka) [Creativity of composers of the Zaporozhye region in the context of the development of choral culture in the region (end of XX – beginning of XXI century)]. *The cultural life of the South of Russia*, 4, 13–17 [in Russian].
2. Boyeva, N. (2018). NSKU «Kompozytory Zaporizhzhya zaproshuyut...» [National Union of Composers of Ukraine: «Composers of Zaporizhzhya invite...»]. *Zaporizhzhya*. 52 p. [in Ukrainian].
3. Valik, O. (2017). Suzirya talantiv zaporiz'kyh kompozytoriv [Constellations of talents of Zaporozhye composers]. *Zaporizhzhya vechirne*. 11 travnia. [in Ukrainian].
4. Varakuta, M., Yakovenko, A. (2019). Kompozytsiyni osoblyvosti kantaty «Dai nam, Bozhe» G. Khazovoyi [Compositional features of the cantata «Give us, God» by G. Khazova]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 23, Vol. 3. 14–17. [in Ukrainian].
5. Kemenchedgy, Ye. P. (2020). Duhovni tvory v kompozytorskomu dorobku Ganny Khazovoyi [Spiritual works in the composer creativity of Ganna Khazova]. *Kultura ta informatsiynе suspilstvo XXI stolittya*. Kharkiv, 63–65. [in Ukrainian].
6. Martynyuk, T. V. (2003). Mykola Popov [Mykola Popov]. *Melitopol*, 148. [in Ukrainian].
7. Martynyuk, T. V. (2003). Muzychnyi profesionalizm Pivnichnogo Pryazovya XIX–XX stolit' [Musical professionalism of the Northern Priazov of the XIX–XX centuries]. *Melitopol*, 608. [in Ukrainian].
8. Martynyuk, T. V. (2000). Suchasni kompozytory Zaporizhzhya (profesiynna muzychna kultura Pivdenного Schoду Ukrayiny) [Contemporary composers of Zaporizhzhia (professional musical culture of the South-East of Ukraine)]. *Naukovi zapysky Ternopil'skogo derzhavnogo pedagogichnogo universytetu im. Volodymyra Gnatyuka*, 1 (4). 48–52. [in Ukrainian].
9. Tagan, Ya. I. (2020). Tvorchyi portret Ganny Khazovoyi [Creative portrait of Ganna Khazova]. *Sotsialno-gumanitarnyi visnyk*, 34, 83. [in Ukrainian].
10. Filippov, O. (2020). Kantata « /Dai nam. Bozhe» G. Khazovoyi dlia mishanogo horu z orkestrom: do pytannia interpretatsiyi poeziyi S. Dunya, V. Koval na N. Krasotkinoyi na shlyahu tvorennya slovesno-muzychnogo tekstu [G. Khazova's cantata «Give us, God» for mixed choir with orchestra: to the question of interpretation of poetry by S. Dun, V. Koval and N. Krasotkina on the way of creating a verbal-musical text]. *Muzychna nauka na pochatku tretyogo tysyacholittya*, 10, 85–93. [in Ukrainian].
11. Kemenchedgy, Ye. P. (2021). Art project «Composers of Zaporizhzhia invite...» as a factor of the modern musical life of the region. *European Journal of Arts*, 4, 40–46. [in English].

УДК 78.08:781.68(477)''16/17''

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-5>**Наталія КЛЮЧИНСЬКА**

аспірантка кафедри музикознавства та хорового мистецтва факультету культури і мистецтв, Львівський національний університет імені Івана Франка, вул. Валова, 18, м. Львів, Україна, 79008
ORCID: 0000-0002-4789-8263

Бібліографічний опис статті: Ключинська, Н. (2022). Метро-ритмічні пропорції у партесних творах. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 39–46, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-5>

МЕТРО-РИТМІЧНІ ПРОПОРЦІЇ У ПАРТЕСНИХ ТВОРАХ

Мета роботи. Інтерпретація барокових хорових композицій, зокрема українських партесних творів, містить чимало виконавських труднощів, зокрема, визначення темпу твору. У бароковий період музичний темп був приблизно величиною і його вимірювали порівняно із серцебиттям чи пульсом людини. Точніші способи темпових кореляцій стосувалися зміни темпів у разі зміни метра музичного твору. Такі співвідношення зазвичай передбачали відповідне застосування мензуральних ритмічних пропорцій. Завданням цієї публікації є висвітлення залежності темпу від метричних змін у вибраних партесних композиціях. **Методологія.** За допомогою музично-теоретичного аналізу виявлено особливості зміни метра з парного на непарний у партесних композиціях. Методом дедукції зібрано і систематизовано інформацію щодо метро-ритмічних співвідношень у трактатах XVII–XVIII століть. Порівняння темпових та метро-ритмічних вказівок, описаних у західноєвропейських та українських трактатах, застосовано для висвітлення процесів засвоєння практики європейського барокового виконавства та її адаптації до українських хорових жанрів. Метод моделювання використаний для практичних рішень кореляції темпу та метра в українських партесних композиціях. **Наукова новизна.** Стаття є першою спробою наукового обґрунтування застосування різних темпових співвідношень в інтерпретації українських барокових творів, оснований на музично-теоретичних матеріалах цього часу. **Висновки.** Проаналізовані твори Миколи Дилецького містять лише один приклад зміни розміру з простого (C) на тридольний (3/1). У разі такого поєднання можливе застосування двох видів темпових співвідношень: за пропорцією tripla, або ж за прирівнюванням тотожних ритмічних мотивів в обох метрах. У партесних концертах Івана Домарацького можливим є застосування чотирьох видів темпових співвідношень: пропорцій tripla і sesquialtera, також співвідношень згідно із сучасною системою нотації або способу, описаного у трактаті «Препорция», де прирівнюються четвертні ноти парного метра з основною вимірною вартістю тридольного (будь-якої тривалості). Різноманітність кореляцій темпу й метро-вих змін у партесних творах вимагає обізнаності з практикою барокового виконавства та усвідомлених рішень музиканта-інтерпретатора під час їх реалізації.

Ключові слова: українські партесні твори, творчість М. Дилецького, партесні концерти І. Домарацького, метро-ритмічні співвідношення, пропорції, темп музичного твору.

Nataliia KLIUCHYNSKA

PhD student of Ivan Franko Lviv National University, Department of Musicology and Art of Choral Conducting, 18, Valova str., Lviv, Ukraine, 79008
ORCID: 0000-0002-4789-8263

To cite this article: Kliuchynska, N. (2022). Metro-rytmichni proportsii u partesnykh tvorakh [Meter-rhythmic Proportions in Ukrainian partes compositions]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 39–46, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-5>

METER-RHYTHMIC PROPORTIONS IN UKRAINIAN PARTES COMPOSITIONS

The main objective of the study. The interpretation of the Ukrainian baroque choral compositions contains a lot of difficulties for a performer. One of such problems is choosing a tempo. In baroque period, the tempo was an indistinctive measurement. But there was one precise factor – its relation to the meter changes, and mensural proportions. The purpose of this article was to present all meter-rhythmic relations during the change from duple to triple time in chosen partes works, and to describe the dependence of music tempo on these factors. **Methodology.** Analysis was conducted to find out all features that represent the change of meter in Ukrainian baroque choral compositions. The deduction was used to collect information about the meter-rhythmic proportions in ancient treatises and establish the reasons of their application. The comparison between treatises written by the western European and Ukrainian authors was carried

out to reveal the similarities in their perception of the meter changes. And modelling was used to explain the cases when each of the described proportions might be applied. **Scientific novelty.** The article represents the first attempt to explain scientifically how to choose different tempo correlations in Ukrainian partes works. **Conclusion.** The analysed Liturgy of Mykola Dyletskyj contain only one example of meter change – from C to 3/1 time. So, it is possible to apply two tempo correlations: proportion tripla, or relation based on even rhythmic motives. In the compositions written by Ivan Domaratskyj we can use four different tempo correlations: two proportions, tripla and sesquialtera, may be applied to the fragments in 3/1 and 3/2 time, the relation similar to the modern meter-rhythmic norms, and the correlation, described in the Ukrainian treatise Proportion (when main beat of any triple time are equal to the crochet note of the duple time). Because of the variety of tempo correlations, the informed decision of a conductor based on his/her knowledge and practical experience plays the crucial role in choosing the right tempo for performance of the baroque composition.

Key words: Ukrainian partes compositions, heritage of M. Dyletskyj, works of I. Domaratskyj, meter-rhythmic relations, proportions, baroque tempo.

Актуальність проблеми. Вибір властивого темпу виконання хорового твору є важливим етапом творчої інтерпретації і на це впливає багато чинників: акустика приміщення, кількість виконавців та їх розміщення, особливості музичної мови твору (мелодичний розвиток, ритмічний малюнок), виконавсько-технічна майстерність учасників колективу та характер твору. За відсутності вказівок у нотах темп визначає диригент, спираючись на поінформованість в особливостях давнього стилю та професійний досвід.

У XVII столітті все ще існувало поняття відносно сталого темпу, так званого *tempo ordinario*. Це пульсація основних долей парного чи непарного метра, яку прирівнювали до серцебиття, пульсу людини чи повільних рухів руки вниз і вгору. Ці фактори доволі відносно визначають швидкість виконання, тому великої ваги у разі визначення темпу набували внутрішні характеристики музичної тканини і загальний настрій твору. Важливими чинниками, що впливають на темп виконання музики періоду бароко, є афект твору, мелодичний розвиток та наявність риторичних фігур (Харнонкурт, 2002, с. 44).

У цей період також використовувалися такі способи поєднання парного та непарного метрів, щоб основна пульсуюча одиниця (*tempo ordinario*) залишалась сталою. Це були так звані пропорції, котрі походили із системи мензуральної нотації. Вони здебільшого побутували у виконавській практиці XV–XVI століть, проте дві з них залишились у вжитку і в барокову добу (Donington, 1982, с. 14). Наявність пропорцій позначав запис музичного розміру, чисельник та знаменник якого відображали співвідношення основних долей парного та непарного метрів. Лише на зламі XVII–XVIII століть запис музичного розміру перестає визначати пропорційні темпові співвідношення. Ритмічні вар-

тості обох розмірів прирівнюються і поєднання темпів відбувається звиклим для нас чином. Проте кілька останніх десятиліть XVII століття та перших XVIII – це той період, коли музичний розмір міг позначати і пропорційне співвідношення темпів, і звиклу для нас систему запису метро-ритмічного розвитку.

У процесі пошуку стилістично правильної інтерпретації музики бароко, зокрема української партесної спадщини, важливим є ознайомлення із традиційними для цього періоду темповими співвідношеннями.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Українська партесна музика стала об'єктом численних музикознавчих досліджень лише в другій половині XX століття. Першою започаткувала медієвістичні студії Онисія Шреєр-Ткаченко, яка представила зразки партесної спадщини на міжнародному конгресі *Musica Antiqua Europae Orientalis* у Бидгощі. Київську музичну культуру XVII–XVIII століть, зокрема тогочасну нотацію та особливості музичної освіти, вивчала Олександра Цалай-Якименко (2002). Дослідниця опублікувала рукопис «Граматики Музикальної» Миколи Дилецького, написаний у 1723 році у Санкт-Петербурзі (названий Львівським за місцем зберігання, 1970). Партесна спадщина була основним об'єктом наукових розвідок Ніни Герасимової-Персидської (1978). Музикознавиця відредагувала, уклала партитури, а також проаналізувала партесні концерти Київської колекції (2012). Дослідження Н. Герасимової-Персидської продовжив Іван Кузьмінський (2014) у дисертації про витоки партесного багатоголосся та виконавську практику того часу. Проблеми авторської атрибуції партесних творів присвячені публікації Ольги Шуміліної (2008, 2012 а). Музикознавиця проаналізувала також текстові особливості літургійних циклів XVII – початку XVIII століть, зокрема служби М. Дилецького,

Симеона Пекалицького, Давидовича (2012 б). Дослідження партесної музики у світлі стилістичного аналізу властивостей різних партесних шкіл проводить Богдан Дем'яненко (2015). Дослідник виділяє особливості голосування та фактури хорових концертів, при таманні кожній партесній школі. Особливості виконання партесних творів як результат практичного досвіду і запису анонімних партесних концертів початку XVIII століття вокальним ансамблем “*A cappella Leopoldis*” описані Романом Стельмашуком (2006). Проблему інтерпретації хорової спадщини українського бароко, зокрема текстової реалізації партесної музики, вивчала Марія Марченко (2016, 2017). Вона також досліджувала особливості виконавської практики музики бароко в руслі історично-інформованого виконавства. Наукові дослідження інтерпретації інструментальної музики цього ж часу, що зосереджені довкола окремих виразових засобів, виявляємо у працях Світлани Шабалтіної (2003), Ольги Жукової (2018) та Наталії Фоменко (2020).

Дослідження практики історично-інформованого виконавства барокової музики часто стосуються творів західноєвропейської музичної спадщини. Праці М. Марченко наразі єдині висвітлюють проблему історично-правильної інтерпретації партесних творів. Тому розгляд окремих виконавських завдань та проблем музичного темпу, артикуляції, вокальної манери тощо потребують ширшого музикознавчого висвітлення.

Дослідження давніх музично-теоретичних праць у разі інтерпретації музики попередніх епох є особливістю історично-інформованого виконавства. Важливою джерельною основою дослідження виконавської практики того часу слугують музичні трактати XVII та XVIII століть. Праці, що використані у представленій публікації: “*Introduction to practical music*” Крістофера Сімсона (1732), “*The musical guide*” Фрідріха Нідта (1710–1721), “*An introduction to the art of singing by note*” Томаса Вальтера (1721), “*A brief introduction to the skill of music*” Джона Плейфорда (1674), «Грамматика музикальна» М. Дилецького (Цалай-Якименко, 1970), анонімний трактат XVIII століття «Препорця» (Дем'яненко, 2018), а також праці музикантів, представників історично-інформованого напрямку, в яких підсумовано їхній вико-

навський досвід: «Музика як мова звуків» Ніколауса Харнонкурта (2002) та “*Baroque music*” Роберта Донінгтона (1982).

Метою дослідження є теоретичне обґрунтування принципів історично-правильної інтерпретації партесної музики, зокрема проблеми визначення темпу. Для цього висвітлено різні системи метро-ритмічних співвідношень, що відображали виконавську практику доби бароко, а також окремі риси восьмиголосих творів М. Дилецького та І. Домарацького. Творчість вибраних композиторів представляє період змін у виконавській практиці, що стосуються і взаємозалежності темпу, і метро-ритму творів, адже композиції М. Дилецького написані наприкінці XVII століття, а концерти І. Домарацького – у 40-х роках XVIII (Шуміліна, 2012 а). На основі аналізу їхніх композицій та порівняння із західноєвропейськими та українськими музичними трактатами того часу запропоновано приклади темпових співвідношень у вибраних творах.

Виклад основного матеріалу дослідження. Парний метр C (у західноєвропейських трактатах названий *common time*, а в українській музиці – рухом за сигмою) визначали, орієнтуючись на спокійний рахунок від одного до чотирьох чи на повільне тактування. Для визначення меж швидкості такого тактування автори музичних праць часом додавали суміжні рекомендації. Наприклад, Т. Вальтер радив брати такий темп, щоб музичні фрази не виходили поза межі «компасу людського дихання» (Walter, 1721, с. 20). Німецький музикант Ф. Нідт описав залежність темпу простого розміру (C) від жанру твору: «В увертюрі виконується повільно, в гавоті трішки швидше, в бурі найшвидше, а в арії досить повільно» (Niedt, 1989, с. 31). Визначивши таким чином загальний темп виконання, диригент повинен звернути увагу на узгодження темпів у разі зміни розміру.

Ще до кінця XVII століття запис музичного розміру позначав співвідношення тривалості звучання основних долей одного метра стосовно основних вартостей іншого. У цей час із розгорнутої системи мензуральних пропорцій попередньої доби у вжитку залишилися лише дві: *tripla*, де цілий тридольний такт був рівний половині дводольного та *sesquialtera*, за якою тридольний і дводольний такти прирівнювалися (тобто тридольний виконували мовби

тріоль у дводольному). Першу пропорцію позначав розмір 3/1, або цифра 3, а другу – розмір 3/2. Співвідношення темпів за пропорцією *sesquialtera* Т. Вальтер описав як відношення половинних нот, де половинка у тридольному такті на третину коротша від такої ж половинки парного розміру (Walter, 1721, с. 23).

У «Граматичі музикальній» М. Дилецького знаходимо згадки про музичний темп, що нагадують пропорційні співвідношення західноєвропейської музики. Тридольний метр М. Дилецький називає пропорцією (3/1 – велика пропорція, 3/2 – мала пропорція) і рекомендує виконувати швидко: один тридольний такт на помаху руки вниз, інший – на рух вгору (Цалай-Якименко, 1970, с. 7). Якщо темп руху руки залишити сталим у парному й непарному метрах, отримаємо співвідношення за пропорцією *tripla*. Цю пропорцію як поєднання повільної павани та швидкої гальярди Р. Стельмашук визначив як єдино властиву для української барокової музики (Стельмашук, 2006, с. 327). Проте в анонімному трактаті другої половини XVIII століття «Препорцья» описано таке співвідношення метрів, де будь-яка вимірна вартість тридольного розміру буде завжди рівною четвертній ноті парного метра (Дем'яненко, 2018, с. 17–18, 20). Тобто незалежно чи перехід здійснюється у розмір 3/1, 3/2, чи 3/4 – співвідношення темпів буде однаковим.

У західноєвропейській музиці періоду зламу XVII–XVIII століть відбулося поступове зникнення пропорційної системи. Ознакою нового співвідношення стала поява запису розмірів із дрібними основними вартостями: четвертними, восьмими. Тож, якщо музичний твір написаний у розмірах C, C, 3/1, 3/2, найімовірнішим є застосування пропорцій. Якщо ж у творі з'являються розміри 3/4 та 3/8, то у разі зміни метра варто прирівнювати однакові тривалості кожного розміру. Розглянемо приклади поєднання парного й непарного метрів у творах

М. Дилецького та І. Домарацького, а також усі можливі темпові співвідношення.

«Реквіяльна літургія» М. Дилецького написана у розмірах C і 3/1. Тридольний метр використаний у третьому номері «Придите поклонимся» на словах «поющих Ти: аллилуйя», у шостому номері «Сугубая ектенія» та у восьмому «Милость мира» із текстом «осанна во вышних». Усі приклади відповідають характеристикі тридольного розміру як «веселого», що подає М. Дилецький у своїй Граматичі. Веселість проявляється у характері слів або ж у музичному ритмі, наприклад, гальярди в шостому номері. Відповідно, такий характер тридольності повинен відобразитися і в темпі виконання. Пришвидшення темпу отримаємо у разі використання поєднання метрів за пропорцією *tripla*, на яку зазвичай і вказував розмір 3/1.

Проте визначити темпове співвідношення епізодів, написаних у парному й непарному метрах у Реквіяльній літургії, ми можемо і в інший спосіб. Таке поєднання було новаторством італійських композиторів раннього бароко Льодовіко Гроссі да Віадани й Клаудіо Монтеверді (Viadana, Monteverdi). Це поєднання тримірної й двійкової тактів спільним ритмічним мотивом. У «Реквіяльній літургії» поєднання за допомогою мотивів знаходимо в шостому номері – «Сугубая ектенія». Слово «кириє» композитор виписав цілою з крапкою, половинною та цілою нотою у розмірі 3/1 та четвертною з крапкою, вісімкою і четвертною у розмірі *alla breve* (C). Зміна метра відбувається всередині фрази, тож природним буде спів «кириє елейсон» у тому ж темпі. Тобто прирівнюючи цілі ноти трійкового такту із четвертними дводольного (рис. 1).

Отримане співвідношення темпів відповідає співвідношенню, описаному в анонімному трактаті «Препорцья», де основна вимірна

The image shows a musical score for two voices (Tr.). The top staff is in 3/1 time, and the bottom staff is in 3/2 time. The lyrics are: "ки - ри - е, ки - ри - е е - лей - сон, ки - ри - е, ки - ри - е". A red box highlights a dotted quarter note in the 3/1 staff, which is shown to be equivalent in duration to a quarter note in the 3/2 staff. Another red box highlights a dotted quarter note in the 3/1 staff, which is equivalent to two eighth notes in the 3/2 staff. A tempo marking above the staves shows a dotted quarter note equal to a quarter note (♩ = ♩).

Рис. 1. М. Дилецький Реквіяльна Служба Божа № 6 Сугубая ектенія т. 65–69

вартість тридольного розміру завжди рівна четвертній парного метра. Тому поєднувати темпи у разі зміни метра у «Реквіяльній літургії» М. Дилецького можемо трьома способами:

– за пропорцією *tripla* (на котру вказує розмір 3/1);

– порівнюючи тотожні мотиви (тобто цілу ноту тридольного такту витримувати так само, як четвертну дводольного);

– поєднуючи два описані варіанти: за наявності однакових ритмічних мотивів використовувати співвідношення за їх порівнюванням, а всі інші тридольні епізоди виконувати за співвідношенням *tripla*.

Визначати темпові співвідношення у партесних концертах І. Домарацького трохи складніше через використання композитором різних видів тридольного розміру. Про невизначеність системи метрових співвідношень свідчить також час написання концертів (приблизно 40-і роки XVIII ст.) – період змін у виконавській практиці і системі музичної нотації. Розглянемо всі можливі поєднання метрів у цей час.

1. Поєднання парного й непарного тактів за пропорціями: у разі позначення розміру 3/1 – за пропорцією *tripla*, у разі розміру 3/2 – за пропорцією *sesquialtera*.

Розмір 3/1 композитор І. Домарацький застосував лише в одному партесному концерті «Праотцев днесь всѣх» із хвалебним текстом «возвеличившаго их во всѣх язицѣх». Загальний афект фрагменту не суперечить швидкому виконанню, тож можемо співвідносити метри за пропорцією *tripla*, тобто виконуючи тридольний такт у часі звучання половини такту *alla breve*.

Друга пропорція *sesquialtera* (на яку вказує розмір 3/2) позначала порівнювання двійкового й трійкового тактів. Тобто тридольний такт звучав мовби тріоль у такті за сигмою (C). Таке поєднання є значно стриманішим темпово, ніж у попередній пропорції. Розглянемо тексти епізодів, що викладені І. Домарацьким у розмірі 3/2.

У концерті «Благословлю Господа» це слова повчального, моралізаторського змісту: «богати обнищаша и взалкаша», «прийдите чада послушайте мене, страху Господню научу вас», «воззваша праведнии и Господь услыша их». Відповідно, спокійне виконання за співвідношенням *sesquialtera* підкреслить вагу і зна-

чимість настанов у тексті. В іншому концерті «Праотцев днесь всѣх» розміром 3/2 викладено епізод, що втілює образ Божої могутності та величі віри («яко державна и сильна и от них [праотців] показавша жезл сили нам»).

Вирізняється застосуванням розміру 3/2 концерт «Благости навик». Для визначення темпового співвідношення важливим тут є не так зміст слів, як місце епізоду у структурі концерту. Тридольний фрагмент повторює і немов підсумовує весь співаний до того текст. Тому уповільнення темпу (тобто співвідношення за пропорцією *sesquialtera*) сприятиме відчуттю завершеності музичної форми у сприйнятті слухачів.

2. Темпове співвідношення за принципом, описаним у трактаті «Препорция»

Невідомий автор трактату рекомендував порівнювати основні долі тридольного метра із четвертними нотами парного розміру. Незалежно від виду тридольного розміру, темпове співвідношення завжди буде однаковим, адже і ціла нота у розмірі 3/1, і половинна у розмірі 3/2, і четвертна у 3/4 – усі порівнюються до четвертної парного метра. Таке поєднання є зручним у співі, легким до запам'ятовування, проте нівелює різнохарактерне темпове втілення змістових поетичних образів. Також постає питання доцільності використання в одному концерті різних видів тридольного розміру за умов однакової звукової реалізації.

3. Поєднання за принципом тотожних ритмічних мотивів

Використання однакового ритмічного малюнку в різних тридольних розмірах (3/1 і 3/4), виписаних різними тривалостями, знаходимо в концерті «Праотцев днесь всѣх». Присутність цих ритмічних мотивів порівнює швидкість звучання фрагментів, написаних в обох розмірах. Відповідно, темп виконання може бути досить швидкий, якщо ми за основу визначення виберемо розмір 3/1, тобто співвідношення темпів за пропорцією *tripla*. Британські музиканти Т. Вальтер та Дж. Плейфорд наголошували на використанні цієї пропорції також для розміру 3/4 (Playford, 1674, с. 31; Walter, 1721, с. 22), тобто його виконання в часі звучання половини такту *alla breve*. В іншому випадку темп може бути доволі стриманим, якщо ми виберемо за основу поєднання

розмірів 3/4 і C, де четвертні ноти будуть рівними. З огляду на наявність тотожного ритмічного малюнку ми у тому ж темпі можемо виконувати фрагмент у розмірі 3/1.

4. Сучасна система нотації

Починаючи з XVIII століття у музичній нотації простежується тенденція до запису мелодичних ліній дрібними тривалостями і застосування розмірів із меншими вартостями (3/4, 3/8, 12/8). Змінюється і трактування ритмічних співвідношень: нотні тривалості отримують сталу величину в усіх розмірах. Тому ми можемо виконувати концерти І. Домарацького за звичкою нам системою метро-ритмічних співвідношень. У разі зміни розміру *alla breve* (C) на 3/4 прирівнюватимуться четвертні, у разі поєднання розмірів 3/2 і C – половинки, у разі поєднання розмірів 3/1 і C також прирівнюватимуться половинні ноти. Проте темп звучання епізодів у розмірі 3/1 буде значно повільнішим стосовно інших фрагментів твору, що не завжди відповідає смислому навантаженню тексту.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Основою для вибору темпу партесних концертів І. Домарацького та Реквіяльної Служби Божої М. Дилецького може стати кожен варіант описаних метро-ритмічних поєднань. Проте жоден із них не є абсолютно точним, адже і нотний запис, і позначення розмірів згаданих творів відображають перехідний період у системі музичної нотації та змін у тогочасній виконавській практиці. Сучасному диригенту важливо розуміти ці процеси й комплексно розглядати проблему вибору виконавських засобів. Інтерпретація музики бароко повинна включати не лише особливості нотного тексту, але і зміст словесного, а також стилістичні особливості періоду написання твору. Варто враховувати зміст тогочасних музично-теоретичних праць, проводити критичний аналіз сучасних експериментальних виконань цих творів за різними способами метро-ритмічних поєднань. Це сприятиме висвітленню закономірностей поєднань парного й непарного метрів і їх темпового відтворення відповідно до задуму композиторів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. Київ : Музична Україна, 1978. 184 с.
2. Дем'яненко Б. Голосоведення у партесному восьмиголосі як статистично стійка властивість індивідуального композиторського стилю. *Українське музикознавство* : науково-методичний збірник. НМАУ імені П.І. Чайковського; центр музичної україністики. Київ, 2015. Вип. 41. С. 196–221.
3. Дем'яненко Б. Трактат «Препорция» з київського рукопису XVIII століття. Укр. католиц. ун-т, Ін-т церковної музики. *Серія: Історія української музики*. Вип. 24: *Джерела*. Львів : Т. Тетюк, 2018. 44 с.
4. Дилецький М. Граматика музикальна: фотокопія рукопису 1723 р. / підгот. О. Цалай-Якименко. Київ : Музична Україна, 1970. 109 с.
5. Жукова О. Орнаментика у клавірних творах доби бароко: питання нотації. *Українське музикознавство*. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2018. Вип. 44. С. 20–30.
6. Кузьмінський І. Витоки, музична теорія та виконавська практика партесного багатоголосся : дисертація кандидата мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2014. 175 с.
7. Марченко М. Проблема достовірної реалізації вербального тексту партесних творів (XVII – перша половина XVIII ст.). *Київське музикознавство*. Вип. 53. Київ : Київська муніципальна академія музики імені Р.М. Глієра, 2016. С. 98–107.
8. Марченко М. Особливості вокальної манери у виконанні партесних творів: нові концепції та гіпотези. *Київське музикознавство*. Вип. 55. Київ : Київська муніципальна академія музики імені Р.М. Глієра, 2017. С. 224–231.
9. Партесні концерти XVII–XVIII століть з Київської колекції / упор., розшифр., зведення в партитуру, наук. ред., вступна ст., комент. Н. Герасимової-Персидської. Київ : Музична Україна, 2006. 340 с.
10. Стельмащук Р. Про деякі аспекти виконання українських партесних концертів початку XVIII століття. *Старовинна музика: сучасний погляд / Ars Medievalis – Ars Contemporaris* : Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Вип. 41. Кн. 2. Київ, 2006. С. 324–330.
11. Фоменко Н. Дисонанс у системі виразових засобів і виконавській практиці клавірного мистецтва бароко. *Часопис Національної музичної академії ім. П. Чайковського*. Київ, 2020. № 2–3 (47–48). С. 151–167.
12. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Суми : Собор. 2002. 184 с.
13. Цалай-Якименко О. Київська школа музики. Київ–Львів–Полтава : НТШ у Львові, 2002. 488 с.
14. Шабалтіна С. Деякі проблеми інтерпретації французької клавесинної музики. *Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського: До 90-річчя Національної музичної академії імені П.І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 24: *Старовинна музика*, Кн. 1. С. 145–149.

15. Шуміліна О. Партесні концерти Герасима Левицького та інших. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. Київ : Національна академія мистецтв України, 2008. Вип. 1. С. 147–151.
16. Шуміліна О. Партесна творчість Івана Домарацького. *КАЛОФГДНІЯ : Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*. Львів : Видавництво Українського Католицького Університету, 2012 а. Ч. 6. С. 99–118.
17. Шуміліна О. Українська партесна літургія у контексті мовних традицій духовної музики XVII – першої половини XVIII століть. *Українська музика*. Львів : ЛНМА ім. М. Лисенка, 2012 б. Вип. 2. С. 90–98.
18. Donington R. *Baroque Music: Style and Performance*. London : Thetford Press. 1982. 206 p.
19. Niedt Fr. *The Musical Guide. Parts 1 (1700/10), 2 (1721), and 3 (1717)*. / Translated by P.L. Poulin and I.C. Taylor. Oxford : Clarendon Press. 1989. 55 p.
20. Playford J. *A Brief Introduction to the Skill of Music*. London : W. Godbid. 1674.
21. Simpson Ch. *A Compendium or Introduction to Practical Music*. London : W. Pearson. 1732.
22. Walter Th. *The Grounds and Rules of Music or an Introduction to the Art of Singing by Note*. Boston : F. Franklin. 1721.

REFERENCES:

1. Herasymova-Persydska, N. (1978). Khorovyj kontsert na Ukraini v XVII–XVIII st. [Choral concert in Ukraine in the 17–18th centuries]. Kyiv [in Ukrainian].
2. Demianenko, B. (2015). Holosovedennia u partesnomu vosmyholossi iak statystychno stjika vlastyvist indyvidualnoho kompozytorskoho styliu [Voice leading in the eight-voice texture of partes music as a stable statistical attribute of an individual composer's style]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 41, 96–221 [in Ukrainian].
3. Demianenko, B. (2018). Traktat „Preportsyia” z kyivskoho rukopysu XVIII stolittia [The treatise Proportion from the Kyiv manuscript of the 18th century]. Lviv [in Ukrainian].
4. Tsalaj-Yakymenko, O. (1970). Dyletskyj M. Hramatyka muzykalna: fotokopiia rukopysu 1723 r. [The Musical Grammar: a photograph of the manuscript of the year 1723]. Kyiv [in Ukrainian].
5. Zhukova, O. (2018). Ornamentyka u klavirnykh tvorakh doby baroko: pytannia notatsii [Ornamentation in the harpsichord compositions in the baroque period: notation issues]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 44, 20–30 [in Ukrainian].
6. Kuzminskyj, I. (2014). Vytoky, muzychna teoriia ta vykonavska praktyka partesnoho bahatoholossia. Dysertatsiia kandydata mystetstvoznavstva: 17.00.03 [Beginnings, musical theory and performance practice of the partes multi-voiced compositions]. Kyiv [in Ukrainian].
7. Marchenko, M. (2016). Problema dostovirnoi realizatsii verbalnoho tekstu partesnykh tvoriv (XVII – persha polovyna XVIII st.) [Question of accurate realization of the verbal text of Ukrainian baroque compositions (XVII – the first half of the XVIII century)]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 53, 98–107 [in Ukrainian].
8. Marchenko M. (2017). Osoblyvosti vokalnoi manery u vykonanni partesnykh tvoriv: novi kontseptsii ta hipotezy [Features of vocal style in the performance of partes works: new concepts and hypotheses]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 55, 224–231 [in Ukrainian].
9. Herasymova-Persydska, N. (2006). Partesni kontserty XVII–XVIII stolit z Kyivskoi kolektsii [Partes concerts of the 17–18th centuries from the Kyiv collection]. Kyiv [in Ukrainian].
10. Stelmaschuk, R. (2006). Pro deiaki aspekty vykonannia ukrainskykh partesnykh kontsertiv pochatku XVIII stolittia [About the aspects of onterpretation of Ukrainian partes concerts written in the beginning of the 18th century]. *Starovynna muzyka: suchasnyj pohliad. Ars Medievalis – Ars Contemporaris: Naukovyj visnyk NMAU im. P. Chajkovskoho*, 41, 324–330 [in Ukrainian].
11. Fomenko, N. (2020). Dysonans u systemi vyrazovykh zasobiv i vykonavs'kij praktytsi klavirnoho mystetstva baroko [Dissonance in the expressive system of baroque keyboard music]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii im. P. Chajkovskoho*, 2–3 (47–48), 151–167 [in Ukrainian].
12. Kharnonkurt, N. (2002). Muzyka iak mova zvukiv [Music as a sound language]. Sumy [in Ukrainian].
13. Tsalaj-Yakymenko, O. (2002). Kyivska shkola muzyky [Kyiv music school]. Kyiv–Lviv–Poltava [in Ukrainian].
14. Shabaltina, S. (2003). Deiaki problemy interpretatsii frantsuzkoi klavesynnoi muzyky [Some problems of interpretation of the French harpsichord music]. *Naukovyj visnyk NMAU imeni P.I. Chajkovskoho*, 24, 145–149 [in Ukrainian].
15. Shumilina, O. (2008). Partesni kontserty Herasyima Levytskoho ta inshykh [Partes concerts of Herasym Levytskyj and others]. *Aktualni problemy mystetskoj praktyky i mystetstvoznavchoi nauky*, 1, 147–151 [in Ukrainian].
16. Shumilina, O. (2012 a). Partesna tvorchist Ivana Domarats'koho [The partes heritage of Ivan Domaratskyj]. *KALOFGDNIA: Naukovyj zbirnyk z istorii tserkovnoi monodii ta hymnografii*, 6, 99–118 [in Ukrainian].
17. Shumilina, O. (2012 b). Ukrainska partesna liturhiia u konteksti movnykh tradytsij dukhovnoi muzyky XVII – pershoi polovyny XVIII stolit [Ukrainian partes liturgy in the context of sacred music language tradition of the 17 – first half of the 18th century]. *Ukrainska muzyka*, 2, 90–98 [in Ukrainian].

18. Donington, R. (1982). *Baroque Music: Style and Performance*. London [in English].
19. Niedt, Fr. (1989). *The Musical Guide*. Parts 1 (1700/10), 2 (1721), and 3 (1717). / Translated by P.L. Poulin and I.C. Taylor. Oxford [in English].
20. Playford, J. (1674). *A Brief Introduction to the Skill of Music*. London [in English].
21. Simpson, Ch. (1732). *A Compendium or Introduction to Practical Music*. London [in English].
22. Walter, Th. (1721). *The Grounds and Rules of Music or an Introduction to the Art of Singing by Note*. Boston [in English].

УДК 78.27;78.441

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-6>**Наталія КОЛЯДА***аспірантка творчої аспірантури кафедри скрипки, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. архітектора Городецького, 1–3/11, м. Київ, Україна, 01001*

ORCID: 0000-0002-3965-3549

Бібліографічний опис статті: Коляда, Н. (2022). Портрет виконавця Жака Тібо в Другій сонаті для скрипки соло Ежена Ізаї оп. 27. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 47–55, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-6>

ПОРТРЕТ ВИКОНАВЦЯ ЖАКА ТІБО В ДРУГІЙ СОНАТІ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО ЕЖЕНА ІЗАЇ ОП. 27

У статті розглянуто Другу сонату з циклу (оп. 27) бельгійського композитора Ежена Ізаї. Цей твір присвячений одному з найвідоміших скрипалів-віртуозів першої половини ХХ ст. – Жаку Тібо. Жанр присвяти зумовлює посилання на біографічні відомості французького скрипаля Жака Тібо, наводяться характеристики його манери гри. Проте є декілька різновидів присвят залежно від часу їхньої появи: після завершення твору, під час його написання, або перед початком роботи над ним. Саме останній різновид застосує у своїй Другій сонаті Ізаї. У цьому творі присвята також є своєрідною прихованою програмною основою, хоча сама соната не належить до програмних творів. **Мета статті** – виявити взаємозв'язок між присвятою та вибраними Е. Ізаї композиторськими прийомами відтворення портрету виконавця на прикладі його Другої сонати з циклу (оп. 27). **Методологія** включає аналітичний, інтерпретативний та компаративний методи. Також дослідження спирається на жанрово-стильовий аналіз. **Наукова новизна** полягає в осмисленні зв'язку між присвятою Другої сонати Ежена Ізаї скрипалю Жаку Тібо та вибраною композитором формою твору, використаними цитатами (*Dies Irae*, *мі мажорна партита Й.С. Баха*), його головними темами, засобами виразності, елементами фактури. **Висновки.** Розглянуті особливості будови Другої сонати фокусують на тісному взаємозв'язку присвяти з музичним текстом, що дає можливість дослідникам і виконавцям інтерпретувати цей твір з іншого ракурсу. Основою для цього є розуміння виконавського стилю першої половини ХХ ст., манери гри і характерних Жаку Тібо технічних прийомів. Саме такий підхід дасть можливість більш усвідомленого і глибокого розкриття задуму Ежена Ізаї в різноманітних інтерпретаціях.

Ключові слова: соната для скрипки соло, творчість Ежена Ізаї, Шість сонат для скрипки соло оп. 27, скрипаль Жак Тібо, портрет виконавця, присвята, інтерпретація.

Nataliia KOLIADA*Creative Postgraduate Student of the Violin department of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, str. Architect Gorodetsky 1–3/11, Kyiv, Ukraine, 01001*

ORCID: 0000-0002-3965-3549

To cite this article: Koliada, N. (2022). Portrait vykonavtsia Zhaka Tibo v Druhii sonati dlia skrypky solo Ezheny Izai op. 27 [Portrait of the performer Jaques Thibaud in the Second sonata for solo violin by Eugene Ysaye op. 27]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 47–55, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-6>

PORTRAIT OF THE PERFORMER JAQUES THIBAUD IN THE SECOND SONATA FOR SOLO VIOLIN BY EUGENE YSAYE OP. 27

The paper touches upon the issue of the Second sonata from the cycle (op. 27) of the Belgian composer Eugene Ysaye. This work is devoted to one of the well-known violinist-virtuoso of the first half of the twentieth century – Jacques Thibaud. The genre of dedication is predetermined by reference to biographic information of the French violinist Jacques Thibaud, the characteristics of his manners of playing are presented. However, there are several varieties of dedication, depending on the time of their appearance: after completing the piece of work, during its writing, or before starting working on it. It is the last variety is used in the Second sonata Ysaye. In this piece of work, dedication is also a kind of hidden diary basis, although Sonata itself does not belong to the diary of the piece of work. **The aim of this paper** is to identify the relationship between the dedication and E. Ysaye's chosen compositional methods of reproducing the portrait of the performer on

the example of the Second sonata from the cycle (op. 27). Methodology includes analytical, interpretative and comparative methods. Also, the study relies on a genre-style analysis. The scientific novelty lies in comprehension of the connection between the dedication of Eugene Ysaye's Second Sonata to violinist Jacques Thibaud and the form of the piece of work chosen by the composer; the quotation used (Dies Irae, Partita in E Major by J.S. Bach), its main themes, means of expression, and elements of texture. Conclusions. The considered features of the structure of the Second sonata focus on the close relationship of initiation with the musical text, which allows researchers and performers to interpret this piece of work from another foreshortening. The basis for this is a comprehension of the performing style of the first half of the twentieth century, playing styles and techniques characteristic of Jacques Thibaud. It is the approach that will give an opportunity for a more conscious and deep disclosure of Eugene Ysaye's conception in a variety of interpretations.

Key words: Sonata for solo violin, works by Eugene Ysaye, six sonatas for solo violin op. 27, violinist Jacques Thibaud, portrait of the performer, dedication, interpretation.

Основна частина. Актуальність проблеми. Шість сонат для скрипки соло Ежена Ізаї (op. 27) зазвичай присутні в репертуарі виконавців-солістів. Ці сонати часто включають до програм міжнародних скрипкових конкурсів, тож закономірно, що є велика кількість їх інтерпретацій.

Особливістю цього циклу є наявність у кожній сонаті надпису-присвяти одному з відомих скрипалів-сучасників Ежена Ізаї. Задум композитора з присвятами полягав у тому, щоб продемонструвати індивідуальний стиль кожного з музикантів, палітру їх найчастіше вживаних прийомів, а також висвітлити почерк виконавця через музичний текст. Оскільки сам композитор був скрипалем-віртуозом, це дало йому можливість втілити свою творчу ідею на найвищому рівні. Тому аналіз взаємозв'язку такої присвяти з використаними композитором засобами музичної виразності може дати цікаві ідеї для створення нових варіантів виконавських інтерпретацій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зарубіжна музикознавча література присвячена Ежену Ізаї переважно біографічного характеру (Гинзбург, 1959, с. 9). В ній насамперед Ізаї фігурує як скрипаль-виконавець. Але наявні окремі роботи, що детальніше зупиняються на композиторській творчості Ізаї. Зокрема, у дослідженні В. Сандлера є спроба охарактеризувати сонати Ізаї як збірник різнохарактерних творів, що не мають єдиної моделі побудови (Сандлер, 1993). Він також вважає Ізаї близьким до експресіонізму і пов'язаним з екзистенціальними ідеями філософа К. Ясперса. З цієї точки зору В. Сандлер розглядає і зміст сонат. Але багато дослідників не поділяють його думку. Наприклад, С. Нестеров в одному з розділів своєї дисертації, присвяченої еволюції жанру сонати для скрипки соло, розглядає концептуальні пласти Шести сонат Ізаї і показує, що вони утворюють єдиний метацикл (Несте-

ров, 2009, с. 88). Дисертація Г. Мнацаканяна присвячена детальному аналізу Шести сонат Ізаї з позиції композитора-скрипаля, що відображається в задумі циклу (Мнацаканян, 2016). Також у ній можна знайти порівняльну характеристику різних інтерпретацій сонат. Проте в наведених дослідженнях відсутній акцент на взаємозв'язку присвяти і засобів, що характеризують індивідуальний стиль виконавця, котрому присвячена соната.

Мета дослідження – виявити взаємозв'язок між присвятою та вибраними Е. Ізаї композиторськими прийомами відтворення портрету виконавця на прикладі його Другої сонати з циклу (op. 27).

Наукова новизна полягає в осмисленні зв'язку між присвятою Другої сонати Ежена Ізаї скрипалю Жаку Тібо та вибраною композитором формою твору, його головними темами, використаними цитатами (Dies Irae, мі мажорна партита Й.С. Баха), засобами виразності, елементами фактури.

Виклад основного матеріалу дослідження. Коли звучить ім'я бельгійського скрипаля Ежена Ізаї, то насамперед в уяві виникає постать віртуоза, котрий підкорював слухачів своїм талантом і темпераментом. Він був також чудовим ансамблістом, який заснував свій квартет і співпрацював з багатьма відомими музикантами. Але досить скромне місце в портреті виконавця посідає його композиторська творчість, незважаючи на те, що налічує більше п'ятдесяти творів різних жанрів.

Розглядаючи приналежність до виконавської школи, треба зазначити, що Ізаї мав професійне музичне середовище, коли почав навчатися гри на скрипці. Бельгія 50-х рр. XIX ст. стає помітним центром скрипкової культури. Її представниками є знамениті виконавці, зокрема, такі як Шарль Беріо та Анрі В'етан, що стали скрипачами, композиторами і педагогами світового значення. Якщо Беріо у своїх концертах і сонатах

для скрипки продовжував класичні традиції німецько-австрійської виконавської школи, то В'єтан був прибічником романтичних тенденцій. Віртуозна спрямованість творів А. В'єтана, зокрема скрипкових концертів та п'єс, і дотепер залишає ці твори на великій сцені.

Масштабний цикл «Шість сонат для скрипки соло» (ор. 27) посідає центральне місце в творчості Ежена Ізаї і виділяється в музиці ХХ ст. загалом. Цей цикл, написаний протягом 1923–1924 рр., став своєрідною квінтесенцією художніх і технічних можливостей скрипки соло в процесі взаємодії виконавського і композиторського напрямів творчості. Композитор писав: «Я дозволив царювати вільній імпровізації. Кожна соната є маленькою «поемою», де я залишив скрипці місце для фантазії. Мені хотілося пов'язати музичний інтерес з грандіозними якостями справжньої віртуозності, якою часто нехтують ті, хто не знає ресурсів і секретів середовища інструменту, для якого пишуть» (Niles Laurie).

На момент написання сонат Е. Ізаї вже здобув авторитет серед музичної еліти того часу і зміг нажити багатства. На початку 20-х рр. ХХ ст. він купив невеликий острів у гирлі Шельди (в Бельгії), де збудував власний дім. Скрипаль був дуже гостинним, його дружелюбність і відкритість притягували до нього різних людей, навіть тих, що були його конкурентами. Ідея написати цикл сонат для скрипки соло з'явилася одного вечора, коли Ізаї повернувся з концерту свого друга Йозефа Сігеті, котрий виконував соль мінорну Сонату Й.С. Баха.

Звернення до традиції написання виконавцями-віртуозами скрипкової музики стало поштовхом до створення цих сонат. Ежен Ізаї вважав, що саме композитор-виконавець здатен найглибше продемонструвати технічний розвиток, досконало знаючи особливості свого інструменту, появу чи видозміну нових прийомів. Окрім художніх вимог емоційно-образного змісту, технічно Ізаї застосовує такі виконавські новації, як використання нехарактерних для вжитку скрипалів п'яти-шестизвучних дисонансних акордів, вільне використання модуляцій між тональностями, цілотнових гам і мікротонів. Такий творчий підхід наповнив жанр сонати для скрипки соло в ХХ ст. новими, цікавими, по-сучасному віртуозними скрипковими прийомами.

Ізаї пише цикл з шести сонат для скрипки соло, в якому кожна сонату присвячує комусь зі своїх друзів – найкращим тогочасним скрипалям. Це угорець Йозеф Сігеті, француз Жак Тібо, румун Джордже Енеску, австрієць Фріц Крейслер, бельгієць Метью Крікбом, іспанець Мануаль Кірога. Композитор провів багато часу з кожним з цих музикантів, грав разом з ними. Їхні стосунки були досить близькими і дружніми, що дозволяло кепкувати один з одного і навіть критикувати. Такий тісний взаємозв'язок музикантів і атмосфера співтворчості дали можливість Ізаї не тільки глибоко проіннятися розумінням особливостей творчої натури кожного з них, оригінальністю їхньої виконавської манери, а й втілити цю специфіку у своїй музиці. Тому, приступаючи до вивчення Шести сонат для скрипки соло, насамперед потрібно звернути особливу увагу на постать виконавця, якому присвячено твір. Це може стати своєрідним ключем до задуманої композитором інтерпретації його твору.

Проте, як слушно зазначає В. Бодіна-Дячок, вагоме значення має, на якому етапі творчого процесу композитор здійснює присвяту – в процесі написання твору чи після його завершення або ще до початку роботи. В усіх цих випадках надписи-присвяти будуть по-різному взаємодіяти з музичним текстом. Наприклад, коли надпис-присвяту додано після завершення твору, то це виступає лише додатковим елементом до розуміння авторського задуму і змісту твору. Але якщо композитор від початку роботи над твором мав задум присвяти його конкретній людині, то надпис-присвята є невід'ємною частиною музичного тексту і презентує вагому частину авторського замислу (Бодіна-Дячок, 2017, с. 228–236). Саме такими є присвяти Ежена Ізаї у сонатному циклі (ор. 27).

Присвята як феномен культури теж має свою еволюцію. У XVII–XVIII ст. присвяти були досить прагматичними, оскільки зазвичай мали на меті полестити знатну особу, відрізнялися пишномовністю, хоч інколи могли бути й вираженням справжньої відданості. Особливого поширення вони набули в епоху Середньовіччя, коли творче самовираження було в жорстких рамках нормативних вимог. Композитори (та й інші митці того часу) мали потребу в заможному покровителі, від якого залежала доля як їх, так і їхніх творів. А. Альшванг пише:

«Композитори за відповідну винагороду виконували замовлення високоповажних осіб, причому написаний твір присвячувався замовнику, який, за звичаєм того часу, мав право власності на нього протягом року. Тільки після закінчення цього терміну автор міг видавати свій твір» (Альшванг, 1971, с. 12).

Але поступово характер присвяти змінювався. Починаючи із середини XVIII ст. залежність митців від вельмож послаблювалась, що вплинуло і на характер присвят їхніх творів: поступово вони ставали різноманітнішими за змістом і формою, за категоріями адресатів, проявляючи розкутість авторів.

За словами Н. Фоміної, «...у творчості Й. Гайдна ми зустрічаємо знак нового часу – присвячення близькому другу, що передує сентиментальному посланню, характерному для епохи Романтизму» (Фоміна, 2013, с. 28). І хоча у XVII ст. «статусне» присвячення є ще визначальним, і композитор, популяризуючи свої твори, присвячував їх меценатам, поява особистих, дружніх присвят свідчила про переосмислення ролі митця. Авторська присвята зазнає серйозних змін у XIX ст., коли у творчих біографіях вона стає формою самовираження, нерідко творчим імпульсом до написання твору, засобом комунікації, своєрідним посланням.

Така кардинальна зміна зумовлена зовсім іншим новим світобаченням та світовідчуттям романтиків. І. Соллертинський акцентував: «У романтиків музика – це насамперед автобіографія, яка «звучить» як своєрідний симфонічний, вокальний чи фортепіанний щоденник. Кожна сторінка романтичної музики – це сповідь» (Соллертинский, 1956, с. 27).

Усе це свідчить про зростання ролі особистісного начала у творчості романтиків, коли композитор пише не на замовлення чи якусь потребу, а за натхненням, із внутрішніх імпульсів, які могли бути спричинені різноманітними чинниками (дружба, кохання, особисте почуття вдячності чи обов'язку). Так сформувалася нова естетика присвят художніх творів.

З вищевикладеного виникає цікаве питання: якщо ж присвята була задумана Е. Ізаї перед написанням сонати (про це свідчить той факт, що йому потрібно було вибрати засоби для музичного тексту, щоб змалювати виконавський портрет), то чи вважається такий різновид «присвяти-ключа» програмою (Кузьмин, 2013, с. 69).

Функція програми в музиці – доповнити і конкретизувати змістовність образної сфери, оскільки специфіка музики як мистецтва полягає в тому, що вона передає емоційні стани, настрої, але не володіє предметною конкретністю. Програма чітко вказує на об'єкт, а через музику композитор уже виражає своє відношення, бачення цього об'єкта. Мінімальною програмою інколи є навіть назва твору. Але можливі більш розгорнуті програми, наприклад, як у А. Вівальді, котрий до кожного з концертів циклу «Пори року» написав свої сонети. Та справжній час розквіту програмності настав в епоху Романтизму, коли Ференц Ліст розробляв особливий програмний жанр симфонічної поеми.

Детально про функції програмності у разі сприйняття її в музичних творах можна знайти в дослідження Л. Кияновської (Кияновская, 1985, с. 7–18). Вона виділяє випереджувальну, корелятивну, структурну та семантичну функції. Якщо ж розглянути надпис-присвяту Жаку Тібо за цією класифікацією, то, безумовно, найперше його програмність несе випереджувальну функцію для перцепіента, котрий знайде для себе підказки у вигляді образно-асоціативної настройки (для інтерпретації чи прослуховування) в потрібному для композитора напрямі. А для перцептивної діяльності слухача найбільш значущою буде корелятивна функція програмності, котра передбачає, що характерні виразні прийоми, особливості виконавського стилю Жака Тібо будуть розпізнані в процесі звучання сонати. Також Л. Кияновська, говорячи про формування образу програмного твору, виділяє два етапи. Перший – становлення випереджувальної моделі (інтелектуальне начало), другий – кореляція її з музичними враженнями (музичне переживання образної асоціації) (Кияновская, 1985, с. 9–10). Це нагадує асоціацію «код – розшифрування».

Цикл сольних сонат Е. Ізаї, на перший погляд, не належить до програмних творів. Але в ньому міститься своєрідна прихована програмна основа, що пов'язана з присвятами видатним музикантам-виконавцям. Фактично у кожній сонаті композитор створює музичні портрети одного зі скрипалів-сучасників. На відміну від композиторських портретів у творах XVII–XIX ст. (наприклад, «Шопен» і «Паганіні» в «Карнавалі» Р. Шумана), такий портрет

включає не стільки емоційно-психологічні якості та риси авторського композиторського стилю, скільки художньо-технічні особливості індивідуального стилю гри виконавця.

Прикладом «музичного портрету» легендарного віртуоза XIX ст. стала одна з «Варіацій на тему Паганіні» С. Рахманінова (№ XXIII), в якій композитор засобами фортепіано змальовує образ генія-скрипаля, відтворює манеру його гри на скрипці. Втім матеріалом для стилізації тут виступає цілий комплекс: оригінальний текст паганінівського капрису, з якого розрослася велика симфонічна і концертна форма, специфічні прийоми скрипкової виконавської техніки та уявлення композитора про індивідуальну виконавську манеру Паганіні (С. Рахманінов ніколи не міг почути живого виконання каприсів самим скрипалем).

Пристаючи до реалізації ідеї циклу, Ізаї перебував в іншій ситуації, він мав досвід безпосереднього творчого спілкування з кожним «героєм» своїх сонат та багато фактичної інформації про цих музикантів, усвідомлюючи контексти їхньої виконавської діяльності. Основою для втілення задуму стає власна музично-виражальна система, в якій інтегруються композиторські та виконавські інтенції та своєрідні включення в текст творів, що презентують виконавські особливості скрипалів-інтерпретаторів. Таким чином, Ізаї створює цілу галерею з шести портретів музикантів, яка презентує фрагмент історії скрипкового виконавства перших десятиліть XX ст. Традиційна для європейської музичної практики присвята в цьому випадку ініціює програмну спрямованість твору, в якому узагальнений тип програми отримує конкретизацію через індивідуально-стильовий портрет музичного виконавця.

В уяві виникає сучасна паралель з 2D- і 3D-зображеннями. Беручи до уваги те, що присвяти у інших композиторів зазвичай не були у тісному зв'язку з музичним текстом, то ці присвяти асоціюються з ефектом двовимірного зображення. Попередні присвяти могли надати інформацію про взаємини у тогочасному суспільстві, відношення композитора до особи, але вони не містили ключів для інтерпретації музичного тексту. Тому можна назвати їх «плоскими». Ізаї ж пішов далі. Він не просто вибирає постать скрипаля і присвячує йому сонату. Засобами, притаманними індивідуаль-

ному виконавському стилю цього скрипаля, композитор оживляє його фігуру, дає йому можливість «проявити» себе, свій стиль, свою манеру гри, свої найбільш сильні сторони через музичний текст. Таким чином, ці особливості проростають з музики, картинка оживає і стає тривимірною, бо зображений у музичному тексті персонаж присвяти проявлений через свої ж характеристики, що створює в уяві асоціацію з ефектом об'ємного 3D-зображення.

Кожна із сонат циклу оп. 27 висвітлює унікальну особистість крізь призму присвят і музичного тексту. У Першій сонаті Ізаї малює портрет музиканта-філософа, мислителя Й. Сігеті, в Другій – ірраціоналістичного романтика Ж. Тібо, Третя соната є портретом Дж. Енеску через наслідування стилю румунських народних музик леутарів, Четверта соната – базується на унікальній майстерності мистецтва декламації, вібрато і мілкої техніки Ф. Крейсlera, П'ята – через новий підхід методичного навчання гри на скрипці М. Крікбома, а Шоста – як спогад про віртуозну техніку іспанського скрипаля М. Квіроги (Мнацаканян, 2016, с. 5).

Розглянемо присвяту та її вплив на музичне втілення портрету Жака Тібо (1880–1953) у Другій сонаті з циклу. Тібо був одним з членів знаменитого тріо з віолончелістом Пабло Казальсом і піаністом Альфредом Корто. Його виступи вирізнялися, окрім технічності, чистотою звуку, котрий разом із тим був насичений природною виразністю. Протягом декількох років Ж. Тібо грав на скрипці *Bergonzi*, а пізніше купив *Baillot Stradivari* (1720 р.). Завдяки конкурсу, який він заснував разом з Маргаритою Лонг, скрипаль присвятив себе педагогічній діяльності. У 1920 р. він уже визнаний авторитет, разом з піаністкою Магаритою Лонг заснував у Парижі вище музичне училище *Ecole Normal de Musique*. А в 1935 р. його учениця Жанет Невьо завоювала першу премію на Міжнародному конкурсі імені Г. Венявського у Варшаві, обійшовши таких суперників, як Давид Ойстрах і Борис Гольдшейн (Раабен, 1967, с. 206).

Жак Тібо був відомий своєю елегантністю виконавського стилю, про що свідчать записи, а також спогади його сучасників. Зокрема, під час гастролей Ж. Тібо разом з А. Корто у квітні 1936 р. у Радянському Союзі про його виступи

відгукнулися відомі музиканти Г. Нейгауз, Л. Цейтлін та ін. Г. Нейгауз писав: «Тібо володіє скрипкою досконало. Його техніка бездоганна. Тібо «солодковзвучний» у найкращому сенсі цього слова, він ніколи не впадає у сентиментальність; Тібо – романтик, звук його скрипки незвично м'який, а темперамент його – справжній, істинний, заряджаючий; задушевність виконання, харизма його своєрідної манери полонять слухача назавжди» (Нейгауз, 1936, с. 3).

Скрипаль помер несподівано у 1953 р., розбившись в авіакатастрофі разом зі своєю скрипкою *Stradivari* під час поїздки в Японію.

Манері гри Тібо характерною була рухливість корпусу, що пов'язана з емоційним хвилюванням, невисоке і плоске тримання скрипки, високий лікоть у постановці правої руки і підвішене тримання смичка з надзвичайно рухливими пальцями на трості. Скрипаль грав великими відрізками смичка, насиченим детажем, часто використовував колодку, полюбляв першу позицію та відкриті струни. Підсумовуючи враження від гри Тібо, Л. Раабен пише: «Якщо пильно придивитися до художнього стилю Тібо, то доведеться визнати, що він не був філософом у музиці. Він був романтиком» (Раабен, 1967, с. 206).

Ежен Ізаї, відштовхуючись від принципів будови бахівської сонати, і, паралельно вибудовуючи містичне балетне дійство, створює чотиричастинний цикл сюїтного типу, всі частини якого мають програмні підзаголовки: перша – «Одержимість» (прелюдія), друга – «Меланхолія» (сициліана), третя – «Танець тіней» (сарбанда), четверта – «Фурії» (фінал). Цей цикл за своєю будовою і змістом близький до старовинної камерної сонати. Традиції такого жанру дозволили композитору писати більш емоційно і драматично за характером.

У музиці Другої сонати можна почути багато з того, що відзначали сучасники, котрі чули гру Жака Тібо. Звичайно, на першому плані відображена бездоганна технічна сторона виконавця, що найбільш яскраво виявляється в крайніх частинах сонати. Друга частина «Меланхолія» є центром романтичного настрою та емоцій, котрі Жак Тібо повноцінно розкривав у творах французьких романтиків. Загалом же ряд, який будується в назві частин сонати: «Одержимість» – «Меланхолія» – «Танець тіней» – «Фурії», виглядає як вшану-

вання образів Романтизму. У сонату включені дві цитати: перші такти Прелюду з Третьої партити *мі мажор* Баха (ними відкривається перша частина сонати) і тема *Dies Irae* (вона проходить через усю сонату).

Ізаї був близьким другом Тібо і знав, що той розігрується щодня на *мі мажорній* партиті Баха, але на публіці зарікся її ніколи не грати. Композитор бере і виписує до свого музичного тексту точні цитати *мі мажорного* Прелюду з третьої партити Баха, ніби кепкуючи зі свого друга, тим самим це стає елементом характеристики його як виконавця. Знаючи про цей факт, скрипаль теж гратиме бахівські цитати легко, ніби розігруючись і тільки готуючись до «справжньої» гри. І варто зазначити, що це єдина соната з циклу, де композитор використовує прямі цитати.

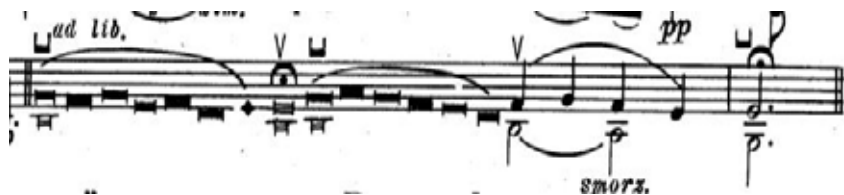
Окремої уваги потребує тема *Dies Irae*, котра є основою всіх частин. Співставлення і протиставлення різних трансформацій *Dies Irae* наділяє музику сонати великим драматизмом. Можливо, однією з причин вибору *Dies Irae* лейт-темою сонати була інтонаційна схожість середньовічної секвенції та бахівської теми вже згаданого Прелюду *мі мажор*. Вибираючи тему *Dies Irae*, наповнену образним змістом і символічним значенням, Ежен Ізаї містично пророчить трагічну несподівану смерть Жака Тібо в авіакатастрофі 1953 р.

Соната відкривається Прелюдією, як часто бувало в барочних партитах і сюїтах. В її основі – рух шістнадцятими у стилі бахівських скрипкових та клавірних прелюдій. Деякі конфігураційні прийоми також витримані у стилі Баха: альбертієві баси з прихованим голосоведенням, арпеджійовані акорди. В цій частині присутні приховані інтонаційні ходи і мелодика у середині пасажу, подекуди мелодія закодована в ломаних квінтах. Є також прихована поліфонія: тема *Dies Irae* проходить в арпеджіо і альбертієвих басах (такти 20–28, 64–69, 74–81).

Форма першої частини (Прелюдія) теж цікава. Незважаючи на малий об'єм тексту і жанр прелюдії, ця частина має ознаки сонатної форми. Тут є всі три основні розділи – експозиція, розробка і реприза, а також вступ та кода. Використання сонатної форми, точніше рішення її тут застосувати, пов'язане з цитатами: форма базується на взаємодії трьох тем – партити Баха, власної теми Ізаї як образу

Тібо і *Dies Irae*, а також тональній і змістовій грі між ними. Тому Ізаї як композитор втілює своєрідний тип програмності в музиці – створює асоціацію з 3D-портретом виконавця Жака Тібо у сонаті. Такий образ створюється за допомогою стилізації виконавської індивідуальної манери гри Тібо, його одержимістю Бахом і власним композиторським баченням цього в музичному тексті.

Друга частина «Меланхолія» за характером близька до сициліани: пунктирний ритм у трі-



Третя частина («Танець тіней») написана у формі варіацій на тему *Dies Irae* в жанрі сарабанди. Звучання теми, її образ у цій частині помітно відрізняється завдяки мажорній перегармонізації. Крім того, важливу роль у формуванні образу грає штрих, котрим виконується тема – *pizzicato*. Таким чином імітується звучання щипкового інструменту (лютні чи мандоліни), що разом з перегармонізацією надає їй старовинного, потойбічного, напів-фантастичного відтінку. Тема *Dies Irae* різносторонньо представлена в цій частині. Образи варіацій – це образи «тіней», про котрі Ізаї говорить у програмній назві.

Четверта частина («Фурії») – кульмінація всієї сонати. В ній відбувається боротьба образів, що символізують Добро і Зло. У зв'язку з цим використовується сонатна форма, що найбільш яскраво може відобразити зіткнення образів, конфлікт. Фурії в давньоримській міфології – це богині помсти. Оскільки все в цій частині підкоряється темі *Dies Irae*, то можна трактувати це як «прийде День гніву і настане помста» з Одкровення Іоанна Богослова. Ізаї використовує гострі акцентовані короткі акорди для характеристики образу фурій, і прийом *sul ponticello*, котрий створює ефект потойбічного світу.

Отже, основним стержнем Другої сонати є тема *Dies Irae*, котра проходить через усі частини. Завдяки цьому створюється єдина лінія розвитку драматургії, яка пов'язана з програмністю сонати. Незважаючи на відсутність заголовку (Ізаї позначає програмними назвами тільки частини), заголовок-присвята звернений

олі є зерном теми. Тут прослідковується аналогія із Сициліаною з Першої сонати *solò minore* Й.С. Баха для скрипки соло. Написана «Меланхолія» в простій двочастинній формі з кодою (разом 25 тактів). Треба зазначити, що наявність коди в такій малій формі – явище рідкісне. Цікавим є і нотний запис, котрим скористався тут Ізаї. Тема *Dies Irae* записана старовинними тривалостями бревис, крім останніх п'яти нот, з авторською позначкою *ad libitum*, що відноситься до темпу.

до особистості Тібо. *Dies Irae* – один з головних звукових символів романтичної епохи, а Тібо був одним із яскравих представників романтичного стилю у скрипковому виконавстві свого часу. С. Нестеров у своїй дисертації знаходить у цьому метафізичні конотації, зіткнення образів Добра і Зла, тему долі, смерті художника, яка відображена в багатьох творах кінця XIX – першої половини XX ст. (Мнацаканян, 2016, с. 77). Новизна в прочитанні цієї теми у сонаті полягає в тому, що Ізаї відображає цю ідею за допомогою віртуозної скрипкової інтонації.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Цикл сонат (ор. 27) демонструє майстерність Ізаї як скрипаля і композитора на найвищому рівні. Активно розвиваючи досягнення скрипкової поліфонії Баха, а також використовуючи досвід створення віртуозних творів для скрипки соло, що накопичений попередниками скрипалями-композиторами (Н. Паганіні, А. В'етаном, Г. Ернстом), Е. Ізаї розкривається як видатний музикант-експериментатор кінця XIX – початку XX ст.

Розглянуті особливості будови Другої сонати фокусують на тісному взаємозв'язку присвяти з музичним текстом, що дає можливість дослідникам і виконавцям інтерпретувати цей твір з іншого ракурсу. Основою для цього є розуміння виконавського стилю першої половини XX ст., манери гри і характерних Жаку Тібо технічних прийомів. Саме такий підхід дасть можливість більш усвідомленого і глибокого розкриття задуму Ежена Ізаї в різноманітних інтерпретаціях.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Альшванг А.А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества: изд. четвертое. Москва : Сов. композитор, 1971. 560 с.
2. Бодіна-Дячок В.В. Авторська присвята музичного твору: погляд в історію. *Київське музикознавство*. Київ, 2017. № 55. С. 228–236.
3. Гинзбург Л.С. Эжен Изаи. Москва : Гос. муз. изд-во, 1959. 200 с.
4. Кияновская Л.А. Функции программности в восприятии программного произведения : автореф. дис ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Ленинград, 1985. 25 с.
5. Кузьмин Д.В. К функциональной типологии посвящений. *Toronto Slavic Quarterly*, 2013. № 45. С. 64–85.
6. Мнацаканян Г.А. Шесть сонат для скрипки соло Э. Изаи в контексте эволюции скрипичного исполнительства XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2016. 191 с.
7. Нейгауз Г.Г. Три художника. *Советское искусство*. Москва, 1936. № 18. С. 3.
8. Нестеров С.И. Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Ростовская гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2009. 210 с.
9. Раабен Л.Н. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. Биографические очерки. Ленинград : Музыка, 1967. 312 с.
10. Сандлер В.И. Западноевропейская соната для скрипки соло первой половины XX века (История, стиль, проблемы интерпретации) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 1993. 212 с.
11. Соллертинский И.И. Музыкально-исторические этюды. Ленинград : Музгиз, 1956. 361 с.
12. Фоміна Н.П. Йозеф Гайдн: від статусних присвячень до дружнього послання. *Часопис національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ, 2013. № 1 (18). С. 21–30.
13. Curty A. A Pedagogical Approach to Eugene Ysaÿe's Six Sonatas for Solo Violin, op. 27. A Document Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial Fulfillment of the Requirements of the Degree University of Georgia. Athens, 2003. 86 p.
14. Niles Laurie Ray Iwazumi On Ysaÿe's Sonatas No. 2 And No. 5. URL: <http://www.violinist.com/blog/laurie/20116/12408/> (дата звернення: 10.10.2021).

REFERENCES:

1. Alshvang, A.A. (1971). Ludvig van Beethoven. Ocherk zhizni i tvorchestva: izd. chetvertoe [Ludvig van Beethoven. Essay on Life and Creativity]. Moscow : Soviet composer [in Russian].
2. Bodina-Diachok, V.V. (2017). Avtorska prysviata muzychnoho tvoruu: pohliad v istoriiu [Author's dedication of a musical work: a look at history]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 55, 228–236 [in Ukrainian].
3. Ginzburg, L.S. (1959). Ezhzen Izai [Eugene Ysaÿe]. Moscow: State music publishing house [in Russian].
4. Kiianovskaia, L.A. (1985). Funkcii programmnosti v vospriyatii programmnogo proizvideniya [Program functions in perception of program]: extended abstract of candidate's thesis: 17.00.02. Leningrad [in Russian].
5. Kuzmin, D.V. (2013). K funktsionalnoj tipologii posvyashchenij [To a functional typology of dedications]. *Toronto Slavic Quarterly*, 45, 64–85 [in Russian].
6. Mnatsakanian, G.A. (2016). Shest sonat dlya skripki solo E. Izai v kontekste evolyucii skripichnogo ispolnitelstva XX veka [Six Sonatas for Violin Solo E. Ysaÿe in the context of the evolution of the 20th century violin performance]: thesis of candidate of arts: 17.00.02. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory. St. Petersburg [in Russian].
7. Neigauz, G.G. (1936). Tri hudozhnika [Three artists]. Moscow: Soviet art, 18, 3 [in Russian].
8. Nesterov, S.I. (2009). Puti razvitiia sonaty dlia skripki solo v kontekste stilevykh, zhanrovyykh i ispolnitelskikh iskanii muzyki XX veka [Ways of development of sonata for solo violin in the context of stylistic, genre and performing searches of the 20th century music]: thesis of candidate of arts: 17.00.02. Rachmaninov Rostov-na-Donu State Conservatory. in Russian].
9. Raaben, L.N. (1967). Zhizn zamechatelnykh skripachej i violonchelistsov. Biograficheskie ocherki [The life of wonderful violinists and cellists. Bibliographic essays]. Leningrad: Music [in Russian].
10. Sandler, V.I. (1993). Zapadnoevropejskaya sonata dlya skripki solo pervoj poloviny XX veka (istoriya, stil, problemy interpretacii) [Western European Sonata for Solo Violin of the first half of the 20th century (history, style, problems of interpretation)]: thesis of candidate of arts: 17.00.02. Tchaikovsky Moscow State Conservatory [in Russian].
11. Sollertinskii, I.I. (1956). Muzykalno-istoricheskie etyudy [Musical and historical etudes]. Leningrad: Muzgiz [in Russian].

12. Fomina, N.P. (2013). Yozef Haidn: vid statusnykh prysviachen do druzhnoho poslannia [Joseph Haydn: from status dedications to a friendly message]. *Scientific journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1 (18), 21–30 [in Ukrainian].
13. Curty, A. (2003). A Pedagogical Approach to Eugene Ysaye's Six Sonatas for Solo Violin, op. 27. A Document Submitted to the Graduate Faculty of the University of Georgia in Partial Fulfillment of the Requirements of the Degree. University of Georgia, Athens [in English].
14. Niles, L. (2011). Ray Iwazumi On Ysaye's Sonatas No. 2 And No. 5. Retrieved from: <http://www.violinist.com/blog/laurie/20116/12408/> (Last accessed: 10.10.2021) [in English].

УДК 78.08:781.6+784.2+785.1

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-7>

Ніна КРАВЕЦЬ

старший викладач кафедри музичного мистецтва та звукорежисури, декан факультету мистецтва і дизайну, Міжнародний гуманітарний університет, вул. Фонтанська дорога, 33, м. Одеса, Україна, 65009
ORCID: 0000-0002-3823-5513

Юрій РОМЕНСЬКИЙ

старший викладач кафедри музичного мистецтва та звукорежисури факультету мистецтва і дизайну, Міжнародний гуманітарний університет, вул. Фонтанська дорога, 33, м. Одеса, Україна, 65009
ORCID: 0000-0002-2423-726X

Бібліографічний опис статті: Кравець Н., Роменський Ю. (2022). Кавер як практична платформа формування ексклюзивного репертуару та одна з форм удосконалення виконавської майстерності сучасного артиста. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 56–61, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-7>

**КАВЕР ЯК ПРАКТИЧНА ПЛАТФОРМА ФОРМУВАННЯ
ЕКСКЛЮЗИВНОГО РЕПЕРТУАРУ ТА ОДНА З ФОРМ УДОСКОНАЛЕННЯ
ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО АРТИСТА**

Мета. Робота спрямована на розгляд актуальності кавер-творів у площині естрадно-джазового виконавства як додаткового стимулу реалізації творчих задумів вокалістів, інструменталістів, аранжувальників. Це затребуваний актуальний тренд, що викликає значну зацікавленість серед музикантів та заохочує їх своїми невичерпними можливостями. Робота над кавер-версією дає можливість втілити виконавцю найсміливіші рішення художньо-естетичних питань щодо подання музичного матеріалу.

Методологія. Провідними методами нашого дослідження є метод інтонаційного аналізу Б. Асаф'єва, Б. Яворського та їхніх послідовників, а також методи виконавського музикознавства, розроблені київським ученим М. Давидовим та представниками його школи.

Наукова новизна. З огляду на значну популярність у сучасній музиці напряму кавер-версії зауважимо практичну відсутність музикознавчих розробок щодо вказаного явища. Цікаве та досить складне за творчою технологією створення кавер-версії відомих творів потребує нових методів роботи з вихідним музичним матеріалом, великого арсеналу знань та професійних навичок, інтелектуальних ресурсів, ерудиції та естетики смаку. Вказані проблеми та завдання вперше розглядаються у вітчизняній музикознавчій думці, що і становить наукову новизну нашої роботи.

Висновки. Робота з кавером являє собою живильне середовище для розвитку індивідуальності виконавця, провокує на заохочення до творчих експериментів, націлює на безперервний професійний зріст та винахід нових шляхів удосконалення майстерності виконавця. Для якісного аналізу та розуміння потрібно узагальнювати досвід. Нагальні питання навчальної та методичної літератури, якої бракує, необхідно вирішувати за рахунок опрацювання комплексу переважно іноземних ресурсів, доповнюючи його загальнодоступними навчальними посібниками у галузі музичного мистецтва, теорії музики; вивченням та аналізом новинок аудіонадходжень.

Ключові слова: кавер, кавер-версія, естрадна музика, джазова музика, музикант, виконавець, вокаліст.

Nina KRAVETS

Senior Lecturer of the Department of Music Art and Sound Directing Dean of the Faculty of Art and Design, International Humanities University, 33 Fontatska doroha str., Odesa, Ukraine, 65009
ORCID: 0000-0002-3823-5513

Yuriy ROMENSKYY

Senior Lecturer of the Department of Music Art and Sound Directing, International Humanities University, 33 Fontatska doroha str., Odesa, Ukraine, 65009
ORCID: 0000-0002-2423-726X

To cite this article: Kravets, N., Romensky, Y. (2022) Kaver yak praktychna platforma formuvannya eksklyuzyvnogo repertuaru ta odna z form vdoskonalennyz vykonavskoi maisternosti suchasnoho

artysta [Cover as a practical platform to the formation of an exclusive repertoire and one of the forms of improving the performing skills of a modern pop artist]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 56–61, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-7>

COVER AS A PRACTICAL PLATFORM TO THE FORMATION OF AN EXCLUSIVE REPERTOIRE AND ONE OF THE FORMS OF IMPROVING THE PERFORMING SKILLS OF A MODERN POP ARTIST

Purpose. *The work is aimed at considering the relevance of cover works in the field of pop-jazz performance as an additional stimulus for the realization of the creative ideas of vocalists, instrumentalists, and arrangers. This is a sought-after current trend that arouses considerable interest among musicians and encourages them with its inexhaustible possibilities. Working on a cover version gives the performer the opportunity to implement the most daring solutions to artistic and aesthetic issues regarding the presentation of musical material.*

Methodology. *The leading methods of our research are the intonation analysis method of B. Asaf'ev, B. Yavorsky and their followers, as well as the methods of performing musicology developed by the Kyiv scientist M. Davydov and representatives of his school.*

Scientific novelty. *Considering the significant popularity of the cover version in modern music, we note the practical absence of musicological developments regarding this phenomenon. Creating a cover version of well-known works is interesting and quite complex in terms of creative technology. It requires new methods of working with the original musical material, a large arsenal of knowledge and professional skills, intellectual resources, erudition and aesthetics of taste. The indicated problems and tasks are considered for the first time in the national musicological opinion, which constitutes the scientific novelty of our work.*

Conclusions. *Working with the cover is a breeding ground for the development of the artist's personality, provokes the encouragement of creative experiments, aims at continuous professional growth and the invention of new ways to improve the skills of the performer. Experience needs to be generalized for qualitative analysis and understanding. Urgent issues of educational and methodical literature, which is lacking, must be addressed through the development of a complex, mainly foreign resources, supplementing it with publicly available textbooks in the field of music, music theory; study and analysis of new audio revenues.*

Key words: *cover, cover version, pop music, jazz music, musician, performer, vocalist.*

Актуальність проблеми. Звернення до все-світньо визнаних зразків сучасної естрадної музики все частіше трапляється у творчості різних виконавців (як відомих, так і початківців). Тема каверу доволі актуальна у музичному просторі завдяки відтворенню у ньому нового погляду на старий твір. В окремих випадках вдалі кавери стають на одну сходинку із класичними версіями, прирівнюючись за якістю та художньою цінністю до оригіналу. З упевненістю можна стверджувати, що за своїми інтелектуальними витратами створення каверу на відомий хіт потребує неабияких здібностей, навичок тощо. Це – творчий пошук, який узагальнюється та розвивається у площині теоретично-практичного, виконавського досвіду музиканта. Насамперед маються на увазі розширені знання та орієнтування у музичних стилях, основах гармонії, композиції, застосування знань музичних форм, великої кількості репертуару, навичок імпровізації, а також технічної вокальної ерудиції артиста (гнучкості), яка дозволяє пристосуватись до манери/стилю виконання. Вказаний доволі своєрідний ракурс вітчизняного та світового виконавського музикознавства має великий попит у сучасній

естрадно-джазовій композиторській та виконавській традиції, що і надає нашій роботі актуальність.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сфері естрадно-джазового мистецтва тема каверу набирає обертів, але майже не досліджена в Україні.

Мета дослідження. Наша робота спрямована на розглядання актуальності кавер-творів у площині естрадно-джазового виконавства як додаткового стимулу реалізації творчих задумів вокалістів, інструменталістів, аранжувальників. Це затребуваний актуальний тренд, що викликає значну зацікавленість серед музикантів та заохочує їх своїми невичерпними можливостями. Робота над кавер-версією дає можливість втілити виконавцю найсміливіші рішення художньо-естетичних питань щодо подання музичного матеріалу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Термін «кавер» (від англ. *cover*, *прикм.*) має декілька значень. На погляд авторів статті, найбільш доречним, ніж букввальний зміст слова «покриття», буде переклад «оправа», «обгортка», «обкладинка». Саме вказані слова влучно відображають зміст поняття та ключову

ідею кавер-версії, яка передбачає переосмислення старого/класичного твору. Хоча сам термін з'явився у 40-х роках ХХ ст. у Сполучених Штатах Америки (Dineley, 2014), популярність він став набувати та укорінюватись у музичному осередку лише через п'ятдесят років – на початку 90-х років.

Володіння цими складниками безпосередньо впливає на спроможність створювати кавери. Вибір твору для подальшої обробки не має значення, головна умова для створення вдалого каверу – це впізнаваність широким колом слухачів першоджерела, а кінцевий результат буде залежати від обдарованості та обізнаності автора, його винахідливості, фантазії, доречності втілення ідей.

Різноманіття стилів, у яких створюються кавери в умовах постійно еволюціонуючої музичної моди, майже необмежене. На тлі зростаючої популярності наряду створення каверів спостерігається також і збільшення кількості кавер-бендів (ансамблів, гуртів), малих та великих складів. Це найбільш витратний, але ж і більш видовищний, більш вражаючий спосіб донесення матеріалу під час виступу. Як варіант останнього – використання завчасно підготовленої фонограми «-1». Подібна форма більше підійде сольним виконавцям, які працюють на невеликих майданчиках для невеликої аудиторії.

Стосовно практичної точки зору для музиканта/виконавця кавер являє собою живильний ґрунт водночас на декількох напрямках, таких як:

- 1) реалізація задуму переосмислення твору (аранжування);
- 2) розкриття особистого виконавського потенціалу;
- 3) створення ексклюзивного продукту;
- 4) збагачення та накопичування власного репертуарного багажу.

1. Отже, розглянемо потенційні можливості кожного з напрямів розвитку. Наведемо приклад декількох знакових прикладів кавер-версій, коли вони стають більш значущими, ніж його «класична» версія:

1. “I will always love you” у виконанні Уїтні Хьюстон (оригінальна версія та авторство Доллі Партон, видано у 1974 році на студії RCA Records).

2. “Nothing Compares to You” Шинед О'Коннор (перші виконання Принс, дуєт “The

Family”, створена у 1984 році на студії звукозапису Flying Cloud Drive “Warehouse”).

3. “Come together” у виконанні Aerosmith, Michael Jackson, Тіна Тернер (оригінальна версія Бітлз, 1969 р.).

4. “The Man Who Sold the World” у творчому здобутку групи Nirvana (перше оригінальне виконання Девіда Боуї, запис 1970 р.).

Концепт каверу полягає у бажанні повернути у активне слухацьке поле раніше популярні мелодії, надати їм сучасного сенсу. На тлі яскравого музичного матеріалу та вдалого менеджменту у виконавця створюється можливість втілити накопичений досвід та новітні музичні тренди в роботі з піснею (кавером). Незалежно від епохи сучасний виконавець має відповідати смакам дуже різної, часто надвибагливої аудиторії, тому й рівень його інтерпретації не може втрачати низки інтелектуальних вимог підготовленого слухача (гармонія, поезія, майстерність, віртуозність тощо). Якщо говорити саме про культурну еволюцію, то музика, так само як і інші види мистецтва, закликає транслювати більш високі, нетривіальні форми та цінності, що живлять думки та емоції, супроводжуючи процес осягання безумовним розвитком особистості.

Значення естрадної музики у сучасній культурі загалом декілька пригнічене. Її жанри характеризуються переважно як шоу, легке до сприйняття, як шоу, яке не потребує додаткових розумових зусиль. І це лише частково так. Але ж із перебігом розвинення будь-якого виду мистецтва ми спостерігаємо здебільшого суттєві ускладнення сенсу мистецтва. Для наглядності можна порівняти один і той самий предмет, створений у різних умовах, у різні епохи та на різних професійних рівнях, коли звичайна побутова річ перетворюється на витвір мистецтва, тобто еволюціонує. Повертаючись до поняття «кавер-версія», вкажемо, що вона певним чином являє собою своєрідну «школу думки» музиканта, який зміг зосередитись на досвіді, досягти певного рівня майстерності на шляху до самовдосконалення, усуваючи та змінюючи при цьому застарілі засоби та прийоми, знаходячи джерела до реалізації своїх творчих задумів.

Що стосується виконавця як особистості, то звернення до «кавер-версії» надихає на подолання певних технічно-теоретичних базових

питань та завдань музиканта. З технічної точки зору це постійно еволюціонуючий рівень виконавської майстерності, де йдеться про пошук різнобарв'я манер виконавства (умов до реалізації тих чи інших прийомів виразності). У випадку з інструменталістами це належний рівень техніки гри, бігкості/швидкості (моторика), нюансировка; у вокалістів – техніки вокального дихання, діапазон, звуковидобування, гнучкість голосу, дрібна техніка тощо.

З теоретичної точки зору для музикантів дуже важлива професійна обізнаність, яка лежить у площині гармонії музики (або її основ), ладового сольфеджіо (Levine, 1995) та історії музичних стилів (Фейертаг, 2008; Bradlee, 2018), що дозволяє доречно та компетентно користуватись/орієнтуватись у вирі ритму, зумовленого стилістикою. За умов дифузії та узагальнення цих складників виконавець отримує ідеальну платформу для «прокачки», поповнення, структурування особистісного зростання на зразках кавер-творів, знімає кордонні обмеження своїх виконавських можливостей. Підсумком володіння цими складниками та творчим пошуком може стати народження ексклюзивного продукту (маються на увазі кавер-експерименти), який у перспективі матиме визнання.

На підтвердження цього наведемо такий приклад. На початку 90-х ХХ ст. один з найуспішніших у світі майстрів аранжування американський композитор, продюсер та бенд-лідер Куїнсі Джонс (Quincy Jones, 1933) (Clarence, 2003) провів титанічну роботу, яка викликала величезну зацікавленість та нівелювала сперечання адептів джазу та класики. Предметом натхнення стала ораторія Г.Ф. Генделя «Месія», яку відомий німецький майстер створив у 1741 р. Задіявши величезну кількість виконавських ресурсів у своєму проєкті (як сольних, так і оркестрових, хорових), Куїнсі зосереджує роботу на першій частині «Месії» (з трьох). Це досить «небезпечний» крок з боку американського музиканта, враховуючи значущість ідеї «недоторканності» класичних шедеврів. Але експеримент під назвою “Handel’s Messiah: A Soulful Celebration” за участю загалом понад сто виконавців (1992, на рекорд-лейблі “Warner”) увінчався грандіозним успіхом, отримавши нагороду “Grammy”. Взнявши за основу стиль «госпел», масштабна кавер-версія К. Джонса набула статусу хресто-

матійної. Вона рясніє несподіваними свіжими рішеннями: по-перше, застосуванням вишуканої синкопованої ритміки, що притаманно джазовим традиціям і має афро-американські витоки, по-друге, неперевершеним почуттям міри, бездоганним смаком.

Особливо треба звернути увагу на вокальну манеру співаків. Тут треба виділити дві важливі ролі – хорову та сольну. В обох випадках виконавці виходять за рамки класичних канонів, так би мовити академічної хорової та вокальної шкіл. Здавалося б, європейська класична музика епохи бароко і африканський госпел, у стилі якого виконується твір, – діаметральні та самодостатні культурні пласти. В одному випадку це суворість виконання, дотримання умов хорового звуковидобування, правил інтонування, тембру хористів, артикуляції, рівність звуковедіння (нічого зайвого). В іншому – досить вільне відношення до єдності звуку у середині госпел-хору, де дуже важлива виразність тембру кожного учасника, його вібрато, ці якості виконавців у госпел-хорі не маскуються, вони утворюють неповторну впізнавану фарбу саунду.

У сольних партіях, що в проєкті Куїнсі Джонса так само виконують солісти-співаки афро-американського походження, ми простежуємо вражаючу, неочікувану імпровізаційність інтерпретації матеріалу, застосування ними різноманітних прийомів, у тому числі екстремального вокалу (гроулінгу та ін.), різних видів атак звуку (придихової, твердої), їх змішування; часте використання п’ятиступеневого звукоряду в музичних прикрасах, віртуозні пасажі в оспівуваннях (що неможливо в класичній версії), тобто всі ті риси, що характеризують сучасні джазові стилі (свінг, соул, фанк, R&B, рокабілі) (Коллиер, 1984), але максимально зберігаючи при цьому оригінальний нотний текст. Стосовно оркестрової функції порівняємо можливості засобів виразності оркестрів. Традиційний оркестр епохи бароко складається зі струнно-смичкових інструментів (скрипки, альти, віолончелі, контрабаси), що дає можливість відобразити повнозвучну чотириголосну гармонічну фактуру, подвоювати бас (клавесином або органом). Хоча він протягом століття збагачується, у першій половині ХVІІІ це була майже єдина форма складу (за винятком випадків, коли до нього входили духові – флейти, гобої та фаготи).

Але перенесемось у сучасність і уважно прослідкуємо за роботою Куїнсі Джонса: ми відрізняємо саунд великого джаз-бенду (біг-бенду), а також симфонічного складу (третій номер під назвою “Every Valley Shall Be Exalted”), які з’являються почергово, не об’єднуючись, а яскраво підкреслюючи віддаленість століть. Цим прийомом Куїнсі проводить нас у часі від моменту створення ораторії до наших днів. Це дуже ефектний прийом, який легко втілити, наприклад, у візуальному мистецтві завдяки зміні фільтрів, кольору зображення тощо. Але у музичному контексті подібний засіб виразності вживається якщо не вперше, то, принаймні, дуже переконливо. Також треба відзначити у “Handel’s Messiah: A Soulful Celebration” використання сучасних електронних інструментів, які так само показують актуальність та сьогоденність класичного шедевра, створеного майже триста років тому. Звичайно, серцем величезного оркестрового організму в роботі Куїнсі Джонса стала розширена ритм-секція – клавішні, ударні, бас та ритм-гітари, багато перкусії. Додавши до цього технічні можливості сучасної індустрії звукозапису, ми отримали ексклюзивний продукт, що заслуговує на згадування у підручниках. Проект “Handel’s Messiah: A Soulful Celebration” є результатом усіх вище зазначених компонентів, необхідних для здійснення задуму. Вказані новації кавер-версії створили такий високий рівень відомого класичного твору, що він повертає до себе увагу професіоналів і тридцять років потому.

Ще один приклад уже більш «молодшого», але дуже успішного вокально-інструментального кавер-проєкту (гурту) – “Postmodern Jukebox”. Американський джазовий піаніст та аранжувальник Скотт Бредлі (Bradlee, 2018) (Scott Bradlee, народ. у 1981 р.) заснував свій моностильовий бенд у 2011 році. Зібравши необхідний досвід, він вирішив вийти за межі виконавства та зацентрував свої інтереси навколо кавер-аранжувань у стилі «свінг» (1930–40 р.), використовуючи сьогоденні пісні саме естрадних виконавців. Завдяки системним знанням з гармонії, музичної форми, стилів, своїй невичерпній фантазії, постійному пошуку нових засобів виразності та імпровізаційним навичкам, а також залученню обдарованих співаків та інструменталістів Скотт Бредлі створює переконливий продукт, який одинадцять років поспіль не залишає байдужими про-

фесіоналів та аматорів, продовжуючи інтригувати та утримувати своїх прихильників новими релізами. Утім сольні виконавці-вокалісти все частіше включають у свої альбоми та виступи наживо «інші версії». За правилом, такий трек використовується як додаткова кульмінаційна точка. Це дедалі стає цікавим трендом, своєрідним тестом на інтелект і набуває значення негласного мірила ступеня обдарованості та вправності співака, дає йому можливість проявити свою творчу обдарованість, зрілість, спроможність безмежного експериментування та наявність віртуозного володіння співом, а з іншого боку, оцінити та насолодитися художньою цінністю високохудожніх ідей. Ще однією безумовно цінною стороною вказаної форми творчості, вже з точки зору просування, є можливість виділити впродовж творчого шляху артиста накопичені кавер-версії в окрему тематичну програму виступу, спеціальні видання (special edition).

Ми сприймаємо явище каверу як сформовану жанрову категорію, посилаємося на приклади у разі необхідності, але не враховуємо її значущості в освітніх процесах, процесах виховання естрадних артистів, що є сенс повернути увагу фахівців спеціалізованих закладів до дослідницької діяльності цього напрямку. Перш за все проблема полягає у системності цілеспрямованих знань та навичок, які сприяють роботі над кавер-проєктом. Одні й ті самі освітні компоненти, які застосовуються у композиторській, аранжувальній діяльності, треба значно поповнювати роботою над вдосконаленням імпровізаційних навичок (Stoloff, 1998; Бергонзи, 2016), збільшити обсяг прослухованого музичного матеріалу (зробити його обов’язковим, а не за бажанням) та запропонувати здобувачам поряд з цим аналітичні форми для висновків (письмові, усні). Визначних успіхів у цих питаннях удалося досягти деяким американським спеціалістам. Так, американський джазовий виконавець (вокал, барабани), композитор та викладач Боб Столофф (Stoloff, 1998) наполегливо радить впродовж курсу імпровізації та вдосконалення вокальної майстерності низку видатних імен для детального вивчення та аналізу одного з важливих аспектів – виконавської манери, а американський композитор, аранжувальник та музикант Уільям Руссо (Russo, 1988), більш відомий як Біл Руссо (1929–2003), максимально системно відпрацьовує питання композиції та аранжування.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1-2. Изд-е 2-е. Москва : Музыка, Ленинградское отделение, 1971. 389 с.
2. Бергонзи Дж. Анатомия импровизации. Части 1–5. Альфред мюзик, 2016. 230 с.
3. Давидов М.А. Виконавське музикознавство: енциклопедичний довідник : посібник для вищих навчальних закладів. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського, 2010. 406 с.
4. Коллиер Д.Л. Становление джаза / пер. з англ., ред. А. Медведев. Москва : Радуга, 1984. 411 с.
5. Фейертаг В.Б. Джаз. Энциклопедический справочник. Москва : Скифия, 2008. 696 с.
6. Яворский Б.Л. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. Ч. 1–3. Москва, 1908. 40 с.
7. Bradlee S. Outside the Jukebox: How I Turned My Vintage Music Obsession into My Dream Gig Hardcover. June 12, 2018, Hachette Books; Illustrated edition, ISBN-13: 978-0316415736.
8. Clarence Bernard. Henry Quincy Jones. Routledge Music Bibliographies pub. 1st edition. ISBN-13: 978-0367740054. 254 с.
9. English-Russian Dictionary Large. URL: <https://www.dict.com/> (дата звернення: 15.06.2022).
10. Levine M. The Jazz Theory Book; Sher Music. June 1, 1995. ISBN-13: 978-1883217044. 522 с.
11. Russo W. Composing music: a new approach. University of Chicago Press; Reprinted edition. February 15, 1988. ISBN-13: 978-0226732169. 193 с.
12. Sean Dineley. Covers Uncovered: A History of the “Cover Version” from Bing Crosby to the Flaming Lips Crosby to the Flaming Lips. (Thesis Format: Monograph). Electronic Thesis and Dissertation Repository. 2014. 137 с.
13. Stoloff B. Scat! Vocal Improvisation Techniques; Music Sales America; 35300th edition. November 1, 1998. ISBN-13: 978-0962846755. 130 с.
14. The Best Fake Book Ever: For Keyboard, Vocal, Guitar, and All “C” Instruments. 4th edition. Hal Leonard pub. ISBN-13: 978-0634034244. 802 с.

REFERENCES:

1. Asaf'ev, B. (1971). Muzykal'naya forma kak process [Musical form as a process]. 1–2. Izd-e 2-e. Moskva : Muzyka, Leningradskoe otdelenie, 389 s. [in Russian].
2. Bergonzi, Dzh. (2016). AnATOMIYA improvizacii. Chastini 1–5. Al'fred myuzik, 230 s.
3. Davidov, M.A. (2010). Vikonavs'ke muzykoznavstvo: encikloped. dovid. [Performing musicology]. Kyiv : Nac. muz. akad. Ukrayini im. P.I. Chajkovs'kogo, 406 s. [in Ukrainian].
4. Kollier, D.L. (1984). Stanovlenie dzhaza / per. z angl., red. A. Medvedev [The Making Of Jazz: A Comprehensive History]. Moskva: Raduga, 411 s. [in Russian].
5. Fejertag, V.B. (2008). Dzhaz. Enciklopedicheskij spravochnik [Encyclopedic reference book]. Moskva: Skifiya, 696 s. [in Russian].
6. Yavorskij, B.L. (1908). Stroenie muzykal'noj rechi. Materialy i zametki [Structure of musical speech. Materials and notes]. Ch. 1–3. Moskva, 40 s. [in Russian].
7. Bradlee, S. Outside the Jukebox: How I Turned My Vintage Music Obsession into My Dream Gig Hardcover. June 12, 2018, Hachette Books; Illustrated edition, ISBN-13: 978-0316415736.
8. Clarence Bernard. Henry Quincy Jones. Routledge Music Bibliographies pub. 1st edition. ISBN-13: 978-0367740054, 254 p.
9. English-Russian Dictionary Large. Retrieved from: <https://www.dict.com/>.
10. Levine, M. (1995). The Jazz Theory Book; Sher Music. June 1, ISBN-13: 978-1883217044. 522 p.
11. Russo, W. (1988). Composing music: a new approach. University of Chicago Press; Reprinted edition. February 15, 1988. ISBN-13: 978-0226732169. 193 p.
12. Sean Dineley. (2014). Covers Uncovered: A History of the “Cover Version” from Bing Crosby to the Flaming Lips Crosby to the Flaming Lips. (Thesis Format: Monograph). Electronic Thesis and Dissertation Repository. 137 p.
13. Stoloff B. (1998). Scat! Vocal Improvisation Techniques; Music Sales America. 35300th edition. November 1. ISBN-13: 978-0962846755. 130 p.
14. The Best Fake Book Ever: For Keyboard, Vocal, Guitar, and All “C” Instruments. 4th edition. Hal Leonard pub. ISBN-13: 978-0634034244. 802 p.

УДК 78.072:78.087.62/67(091)-047.37(477.87)“19”

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-8>

Марія МАРТИНЮК

викладачка кафедри музичного мистецтва, КЗВО «Ужгородський інститут культури і мистецтв» ЗОР, Минайська, 38/80, м. Ужгород, Україна, 88018,
аспірантка, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, вулиця Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76000
ORCID: 0000-0002-8452-173X

Бібліографічний опис статті: Мартинюк, М. (2022). Вокальний ансамбль у полікультурному просторі Закарпаття. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 62–67, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-8>

ВОКАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ У ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ ЗАКАРПАТТЯ

Метою статті є дослідження питання впливу міжнаціональної культурної спадщини Закарпаття на формування творчої діяльності вокального ансамблю. **Методологічну** базу становлять дослідження історії музичної культури Закарпаття в контексті міжнаціональної комунікації, розвиток творчості закарпатських виконавських колективів, теоретичні праці, статті і матеріали. **Методологія** дослідження передбачає використання методів історичного та теоретичного музикознавства, системний та аналітичний методи, а також методи порівняння, аналізу та синтезу, які допомогли у формулюванні висновків. Концептуальні засади дослідження ґрунтуються на пріоритеті гуманістичної парадигми міжкультурного діалогу у сучасному культурному просторі України. Рівноправне залучення представників усіх культурних груп до процесу формування української національної ідентичності забезпечує основу суспільної злагоди й консолідації. Синтез у рамках тієї чи іншої культури загальнолюдських та національних цінностей зумовлює взаємодію і взаємозбагачення культур. Суттєвим надбанням національної культури є потенціал культурних спільнот, які усвідомлюють свою значущість і самобутність у рамках певної культури. Фольклор Закарпаття – складна багаторівнева система взаємодії різноетнічних форм і жанрів – вокальних та інструментальних, пісенно-обрядових і танцювальних зразків, які представляють український, угорський, словацький, румунський, ромський, гуцульський, лемківський, русинський народні пласти. Вокальне ансамблеве виконавство Закарпаття на етапі свого становлення зазнало значного етнокультурного впливу, який проявився через функціонування народних музичних традицій різних етносів, які проживали і проживають на території області. Вокальний ансамбль як засіб збереження та відтворення виконавських традицій кожного етносу є невід’ємним складником суспільної творчості. **Наукова новизна** статті полягає в дослідженні впливу полікультурного феномену Закарпаття на творчість вокального ансамблевого виконавства.

Ключові слова: вокальне ансамблеве виконавство, полікультурний взаємовплив, народнопісенні традиції, фольклорний матеріал, репертуар колективу.

Mariia MARTYNIUK

Lecturer of the Department of Musical Arts Uzhhorod institute of culture and arts, Minayska, 38/80, Uzhhorod, Ukraine, 88018
Graduate Student of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Shevchenko street, 57, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76000
ORCID: 0000-0002-8452-173x

To cite this article: Martyniuk, M. (2022). Vokalnyi ansambl v polikulturalnomu prostori Zakarpattia [Vocal ensemble in the multicultural space of Transcarpathia]. *Fine art and culture studies*, 3, 62–67, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-8>

VOCAL ENSEMBLE IN POLY CULTURAL SPATIAL TRANSCARPATHTIA

The purpose of the article is to study the issue of the influence of the international cultural heritage of Transcarpathia on the formation of creative activity of the vocal ensemble. The methodological basis consists of research on the history of musical culture of Transcarpathia in the twentieth century, the development of creativity of Transcarpathian groups, theoretical works, articles and materials. The research methodology involves the use of methods of historical and theoretical musicology, systemic and analytical methods, as well as methods of comparison, analysis and synthesis, which helped

to formulate conclusions. The conceptual principles of the study are based on the priority of the humanistic paradigm of intercultural dialogue in the modern cultural space of Ukraine. The equal involvement of representatives of all cultural groups in the process of formation of Ukrainian national identity provides the basis for social harmony and consolidation. Synthesis within the framework of one or another culture, universal and national values determines the interaction and mutual enrichment of cultures. An essential asset of national culture is the potential of cultural communities that are aware of their significance and identity within the framework of a certain culture. The folklore of Transcarpathia is a complex multi-level system of interaction of different ethnic forms and genres – vocal and instrumental, song-ritual and dance samples, which represent Ukrainian, Hungarian, Slovak, Romanian, Roma, Hutsul, Lemki, Ruthenian folk strata. At the stage of its formation, the vocal ensemble performance of Transcarpathia underwent a significant ethnocultural influence, which manifested itself through the functioning of folk musical traditions of various ethnic groups that lived and still live in the region. The vocal ensemble as a means of preserving and reproducing the performing traditions of each ethnic group is an integral part of social creativity. The scientific novelty of the article is the study of the influence of the multicultural phenomenon of Transcarpathia on the creativity of vocal ensemble performance.

Key words: vocal ensemble performance, multicultural interaction, folk song traditions, folklore material, group repertoire.

Актуальність проблеми. Українське суспільство нині перебуває в процесі цивілізаційних та соціокультурних перетворень, що зумовлені глобалізацією, масовою міграцією, стрімким розвитком інформаційних технологій. Питання міжкультурної взаємодії представників різних етносів, як однієї з важливих умов сталого поступу людської цивілізації, стають особливо актуальними та значимими. Широка палітра культурного розмаїття українського суспільства має сталі традиції взаємодії етнопонаціональних культур. Феномен полікультурного суспільства є складним багатограним суспільним утворенням, що впливає на ідентичність особистості та визначає характер її поведінки у ситуаціях міжкультурного діалогу.

У Закарпатському регіоні, що межує з Угорщиною, Словаччиною, Румунією, Польщею, склалась унікальна ситуація розмаїття культур в усіх різновидах: етнічному, мовному, релігійному, культурному, що включає у себе традиції, звичаї, обряди, різні види мистецтв та народну творчість.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У контексті проблеми полікультурного середовища Закарпаття дослідницькі розвідки здійснили низка науковців: В. Мадяр, О. Грін, Я. Рак, Л. Мокану, Л. Микуланинець, Н. Піцур, Т. Росул, О. Глуханіч та інші. П. Рак досліджував та описував особливості пісенного фольклору Закарпаття (Рак, 2009, 247–253), Л. Микуланинець вивчала етнокультурологічне становлення професійної музичної культури Закарпаття у другій половині ХХ століття (Микуланинець, 2009, с. 184–188), вивчення питань музичної фольклористики знайшло своє відображення у монографії «Музичне життя Закарпаття 20–30-х років ХХ століття», Т. Росул у своїй праці «Полікультурне середо-

вище як чинник формування музичної культури Закарпаття» розкриває історичні аспекти впливу на формування музичної культури краю (Росул, 2008). О. Глуханіч у своєму доробку «Використання народнопісенних інтонацій у хоровій творчості закарпатських композиторів у контексті полікультурного розвитку краю» відтворила цілісну картину розвитку хорового мистецтва Закарпаття крізь призму використання народнопісенних інтонацій (Глуханіч, 2019). Разом із тим питання ансамблевого виконавства, особливо в контексті полікультурних взаємовпливів, залишається малодослідженим та потребує подальшого вивчення.

Метою дослідження є розкриття специфіки творчої діяльності вокального ансамблевого виконавства у полікультурному просторі Закарпаття.

Виклад основного матеріалу. В основі етнічної культури є колективна творчість певної етнічної спільноти. У складі етнічної культури – спосіб життя, світогляд, мова, народне мистецтво. Колективна творчість є лише першоджерелом етнічної культури: з одного боку, вона впливає на професійну культуру, з іншого – зазнає її впливу. Тому у сучасних суспільствах етнічна культура не існує відокремлено від професійної культури, а є її складником, етнічною серцевиною, що значною мірою визначає самобутність національної культури у національних державах (Лісовий, 2016).

Полікультурність – це такий принцип функціонування та співіснування у соціумі різноманітних етнокультурних спільнот з притаманним їм усвідомленням власної ідентичності, що забезпечує їх рівноправність, толерантність та органічність зв'язку з широкою спільнотою, взаємозбагачення культур.

Закарпатський регіон являє яскравий приклад для аналізу специфіки пограниччя, що об'єднує не лише простір, утворений географічними і суспільними ареалами, але етнічними та субетнічними культурами (Дутчак, 2018). Дослідник О. Сухомлинов пропонує таку варіантність рівнів міжкультурної взаємодії на пограниччі, як: *зіткнення – конфлікт – стикування – сусідство – контакт культур* (Сухомлинов, 2008, с. 11).

Новітня сторінка відносин Закарпаття з країнами-сусідами відкрилась із проголошенням незалежності України. Культурна співпраця між Європейським Союзом та Закарпаттям здійснюється на державному рівні. Сьогодні в регіоні діють чеські, угорські, румунські, польські, ромські національно-культурні товариства, здійснюються заходи з відзначення історично-культурних дат сусідніх народів, налагоджуються зв'язки між регіональними і місцевими територіальними громадами, закладами освіти, установами культури, охорони здоров'я і туризму, працюють спільні підприємства.

Станом на 2010 р. серед громадських організацій, організованих за етнічною ознакою, у Закарпатській області було зареєстровано 60 національно-культурних товариств зі статусом обласних, зокрема, 13 – угорської, 17 – ромської, 9 – русинської, 5 – російської, по 4 – словацької та румунської, по 2 – німецької та єврейської і по 1 – польської, вірменської, білоруської, грецької спільноти.

Для задоволення потреб етнічних меншин, сприяння діяльності їхніх організацій у 1999 р. в Ужгороді відкрито перший в Україні Центр культур національних меншин. Центр є державним, культурно-інформаційним, організаційно-методичним та консультативним закладом. Завдяки зусиллям Закарпатської облдержадміністрації відновлено Дні добросусідства зі Словаччиною, Румунією, Польщею та Угорщиною. У 2003 р. проведено перший фестиваль культур національних меншин Закарпаття та Карпатського євро регіону «Мелодії солоних озер». Ініціаторами фестивалів стають національно-культурні товариства, які плекають етнічні та субетнічні традиції регіону. Серед найпопулярніших слід відзначити «Мерцишор» (румунський), «Словенська веселіца» і «Фаш'янгвий (масляний) бал» (словацький), «Червена Ружа» (русинський), «Лемківська ватра» (лемків-

ський), «Гуцульський фестиваль» (гуцульський) та ін.

Вокальний ансамбль як засіб збереження та відтворення виконавських традицій кожного етносу є невід'ємним складником суспільної творчості. Вокальне ансамблеве виконавство в музичному мистецтві є одним з найпоширеніших жанрів¹.

Відновлення Української державності значною мірою сприяло посиленню уваги з боку органів влади до збереження і поширення знань про національні традиції, до розкриття ментальності різних етнічних груп, до поширення знань про культурні надбання українського народу загалом. Діяльність вокальних ансамблів регіону отримала можливість позбавитися ідеологічних впливів у репертуарі, розширити духовно-релігійний його складник, стати зразком збереження і передачі традицій співу молодому поколінню. Колективи активно концертують, беруть участь у численних фольклорних фестивалях регіонального та міжнародного масштабу. Саме завдяки фольклорним фестивалям забезпечується можливість мистецької комунікації між людьми різних етносів і націй, обміну й взаємозбагаченням репертуару (Дутчак, 2018).

Вплив національних культур регіону слід розглядати крізь призму діяльності творчого колективу та специфіки його репертуару. На «музичній карті» Закарпаття вирізняються численні вокальні ансамблі з багаторічними традиціями. Серед них слід відзначити народний аматорський вокальний ансамбль «Ужсанка», який протягом п'яти десятиріч років популяризує народну пісню. Його творча діяльність – своєрідна історія розвитку ансамблевого виконавства регіону. Ансамбль був створений у далекому 1968 році і з перших днів колективу поталанило з керівниками, які сформувавши його в міцний творчий колектив: В. Боженко, З. Жоффчак, П. Пинзеник, О. Новак, сьогодні ці функції виконує В. Голянич. Пісенна культура ансамблю відобразила не лише музичне середовище Ужгорода, але й багате й розмаїте фольклорне мистецтво Закарпаття. Метою діяльності колективу є збереження та популяри-

¹ Поняття ансамбль (фр. Ensemble – разом) має в музиці кілька значень: 1) невелика група музикантів, що спільно виконують музичний твір; 2) твір, написаний для декількох виконавців; 3) колектив, що об'єднується якими-небудь жанрами музичного чи хореографічного мистецтва; 4) специфічна якість спільного виконання, що полягає в неподільності, єдності та узгодженості устремлень і художньо-технічних прийомів усіх його учасників. Вокальний ансамбль – група співаків, які виступають спільно (дует, тріо, квартет, квінтет і т. д.).

зація народнописенної творчості, сформованої протягом багатьох років. Учасники колективу досконало володіють звичаями, традиціями, фольклором рідного краю. За значний внесок у розвиток культури краю у 1978 році колективу було присвоєне звання «народний самодіяльний ансамбль». У доробку ансамблю чимало виступів на різноманітних сценах. Ансамбль є постійним учасником фестивалів, оглядів, конкурсів. Ось лише деякі з них: 1987 року колектив побував у місті Ніредьгазі в Угорщині на міжнародному фольклорному фестивалі, у 2012 році взяв участь у 47-му фестивалі фольклору русинів-українців Словаччини у селі Камійонка, у тому ж 2012 році виступив на Третньому фольклорному фестивалі Раецької долини «Кубанков сен-2012» у селі Тур'є біля м. Жиліна (Словаччина), 2017 р. у Центрі української культури у місті Пряшеві відбулося свято писанки, де колектив представив свій творчий доробок. Обласне свято словацького народного мистецтва «Словенська веселіца», міжнародна виставка-ярмарок «Тур'Євроцентр Закарпаття» (2014, 2015), обласний фестиваль народної пісні «Червона ружа» (Мукачево), лемківського народного мистецтва «Лемківська ватра» (Перечин), «Коляди в Старому селі» (Ужгород), Всеукраїнський етнофестиваль «Болохівські гостини-2017» (Хмельниччина), фестиваль-конкурс стрілецької пісні «Красне поле» (2015, 2018, Хуст) та багато інших.

Обласна телерадіокомпанія «Тиса» здійснила запис CD-альбому з кращими піснями колективу та відео закарпатських народних пісень «Ой Боже муй», «Ой на горі вітер віє», «Загнала я вівці», «В лісі на орісі», які часто використовуються у телепрограмах місцевого телебачення. Незабутніми в біографії колективу стали святкування ювілеїв у 2008 та 2018 роках, коли «Ужанка» представляла великі сольні програми (Культурологічні джерела, № 2, 2018, с. 65).

Репертуар «Ужанки» різноманітний, орієнтований на різножанрову палітру народних та авторських композицій. Основу його становлять обробки українських, словацьких, угорських народних пісень, твори а саpella, авторські твори закарпатських композиторів та аранжування творів українських композиторів. Часто учасники колективу виконують в'язанки коломийок. Надзвичайно тепло сприймають слухачі словацькі народні пісні «За горами, за

долами ліпка зелена», «Танцуй, танцуй і вікруцай», «Ганічко, душечко», окрім українських, у репертуарі колективу є колядки словацькою та угорською мовами. Особливе місце в репертуарі «Ужанки» посідають лемківські народні пісні, що здавна побутують на Ужгородщині, які найкраще розкривають духовний світ українців. «Чорна гора не орана» (обробка В. Гайдука), «Запаль мила свічку» (обробка Н. Петій-Патапчук), «Місяцю королю», «Казала'м ти, милий» (обробка П. Пинзеника), «Іванку, Іванку» (обробка В. Голянич), «Ой верше мій, верше» та інші.

Фольклорно-етнографічний ансамбль «Ужгород» започаткований як інструментальний ансамбль народної музики, згодом ввів у репертуар ансамблевий і сольний спів, елементи народної хореографії, архаїчний музичний інструментарій та традиційний одяг. Основною творчою ідеєю колективу є поглиблене освоєння фольклорних стилів локально-етнографічних груп українців, а також інших народів, які мешкають на Закарпатті. Творчість колективу відома не тільки в Закарпатті, але й далеко за його межами – у Словенії, Чехії, Польщі, Німеччині, Словаччині, Угорщині, Румунії, Австрії, Італії. Колектив, який відзначив своє 35-річчя, є лауреатом другого всесоюзного фестивалю народної творчості, лауреатом Міжнародного фестивалю українського фольклору «Берегиня», почесним гостем 32-го Міжнародного фольклорного фестивалю русинів-українців Словаччини, лауреатом XIII Всеукраїнського фестивалю сучасної пісні та популярної музики «Червона рута», учасником Міжнародних фольклорних фестивалів у Словаччині, Угорщині, Польщі, Румунії, Австрії, Італії та Німеччині. Серед учасників колективу – артисти, мистецтвознавці, фольклористи, етнографи, історики, працівники обласного краєзнавчого музею, педагоги шкіл Ужгорода, бізнесмени, об'єднані любов'ю до пісенно-танцювальних звичаїв нашої землі. У репертуарі ансамблю – відомі закарпатські народні співанки та фольклорні пісні угорською і румунською.

Народний аматорський ансамбль народної пісні «Розмарія» заснований 1986 року диригентом і композитором, фольклористом, заслуженим працівником культури України Михайлом Керецманом. Основою творчих досягнень «Розмарії» є цікавий репертуар. Такі твори,

як «Коломийки Ужанської долини», «Весільні мелодії Міжгірщини», «Імпровізація на теми угорських народних пісень», «Три трембіти» та «Ой на горі криниченька» Василя Кобаля, «Червена ружа» Василя Калинича та «За рікою хлопці косять», «Ой ти, мій миленький» в інтерпретації Василя Калинюка, «Прала мила, прала» Тиберія Миговича, «Мала баба мужа» Михайла Керецмана, «Весільні мелодії Приборжавщини», стали золотим фондом колективу.

Ансамбль є постійним учасником обласних, всеукраїнських, міжнародних оглядів-конкурсів народної творчості, де неодноразово ставав лауреатом. Виступав із концертними програмами на фестивалях «Маковицька струна» (м. Бардейов), а також у містах Свидник, Камйонка, Сніна, селі Пораці (Словацька Республіка). З липня 2017 року керівником народного аматорського ансамблю народної пісні «Розмарія» стала Ольга Зюбрицька. Нині ансамбль на порозі вагомих творчих здобутків, нових перемог.

Міжнаціональні тенденції творчості яскраво виявляються у діяльності фольк-гурту «Гудаки» (*"Hudaki Village Band"*) з Нижнього Селища Хустського району Закарпаття. Фронтмен фольк-гурту «Гудаки» Юрген Крефтнер ще у 1990-ті роки переїхав із Австрії до Закарпаття, а в 2001 організував колектив, серед музикантів якого – українці, угорці та роми. «Гудаки» знайомлять у своїх виступах і в Україні, і за її межами у Західній Європі з автентичною музикою Закарпатського регіону. У 2010 році на Саксонському фестивалі *"Plauener Folkherbst"* колектив був визнаний найкращим з усіх учасників. Після цього гурт багато гастролює містами Австрії, Польщі, Словаччини, Угорщини, Бельгії, Швейцарії, Нідерландів та Німеччини та ін.

Закарпатці «гудаками» називають музик. Значний досвід гри та співу кожного з учасників на весільних святах дозволив колективу вибрати свій особливий стиль і репертуар. Для виступів гурту притаманна креативність побудови програми, «наївна простота» і щирість подачі музичного матеріалу. Юрген Крефтнер, який в ансамблі вибрав псевдонім Юра Буковинець, використовує свої знання запитів європейського музичного ринку для успішного менеджменту «Гудаків» у Європі. Колектив записав чотири аудіоальбоми «Гудаки» (2003), «Музика із Гандала» (2005), «Гудаки не люди» (2009), «Вандруй!» (2013), створив декілька відеокліпів («На бережку», «Піпка», «Приди до

ня, любку»). Особливістю колективу є імпровізаційна природа творення і виконання творів, лише усний характер музикування.

«Гудаки» є прикладом успішного синтезування фольклорних вокальних та інструментальних традицій Закарпатського регіону, відображенням народно-ансамблевого музикування, трансляції традицій гри на народних інструментах (скрипки, сопілки, дрімби, цимбалів та ін.) та співу (дво-, триголосого акапельного та у супроводі). У композиціях колективу відображені впливи українського, угорського, словацького, румунського, німецького пісенного та інструментального фольклору, зафіксована специфічна закарпатська говірка, сповнена численними діалектами, а також взаємодія ритмів та мелодики обрядових і розважальних пісень регіону. Їхні успіхи засвідчуються численними перемогами на фольклорних фестивалях *"Sziget"* (Угорщина), *"Fusion та Bardentreffen"* (Німеччина), *"KlezMore"* (Австрія), *"Notes d'Equinoxes Delemont та Festival des 5 Continents"* (Швейцарія), *"Respect-Prague"* (Чехія), *"Balkan Trafik"* (Бельгія), *"Les Suds Arles"* (Франція) та ін.

Таким чином, на прикладі творчості вищезгаданих вокальних колективів Закарпаття можна простежити міжнаціональні та міжетнічні взаємовпливи музичних культур, розвиток репертуару, взаємодію фольклорних та професійних музичних традицій.

Висновки. Існування та взаємодія багатьох культур у єдиному географічному, історичному, художньому просторі не уподібнюються одна одній, а доповнюють та збагачують різноманітністю мелосу, ритму, характеру та манерою виконання. Індивідуальність, неповторні риси кожної національної культури, стаючи безцінними складниками єдиної загальнолюдської культури, наповнюють її та сприяють подальшому розвитку, виховуючи повагу до художніх цінностей інших народів і до збереження власної унікальності.

Культура Закарпаття заснована на загальнолюдських цінностях: захисті прав особистості, гуманізмі, творчому розвитку людини, взаємодії та збагаченні національних та регіональних культур, дбайливому ставленні до традицій вокального музикування. Вокальні ансамблі Закарпаття зберігають автентичні фольклорні зразки обрядового та необрядового репертуару, виконують обробки та авторські твори композиторів України та зарубіжжя.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Глуханіч О. Використання народнопісенних інтонацій у хоровій творчості закарпатських композиторів у контексті полікультурного розвитку краю. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 3. 2019. С. 389–392.
2. Грін О. Професійне музичне мистецтво Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ століття: історичний аспект. Ужгород : Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ управління у справах преси та інформації. 2004. 160 с.
3. Дутчак В. Сучасні фольклорні фестивалі на західному пограниччі України в контексті міжкультурної комунікації. *Na Pograniczach. O stosunkach społecznych i kulturowych: monografia*. Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa im Jana Grodka w Sanoku. Sanok, 2018. С. 161–172.
4. Культурологічні джерела. *Щоквартальний вісник*. № 2 (42). 2018. Ужгород : ТОВ «РІК-У». С. 63–66.
5. Лісовий В.С. Культура етнічна. Енциклопедія сучасної України: електронна версія (онлайн) / гол. редкол.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2016.
6. Микуланець Л.М. Етнокультурологічне становлення професійної музичної культури Закарпаття у другій половині ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки* : збірник наукових праць. Київ : Міленіум. 2009. Вип. 15. С. 184–188.
7. Рак П.М. Особливості пісенного фольклору Закарпаття. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції*. 4–5 червня 2009 р. Київ. 2009. С. 247–253.
8. Росул Т. Музичне життя Закарпаття 20–30-х років ХХ століття. Ужгород : ПоліПрінт. 2002. 207 с.
9. Росул Т. Полікультурне середовище як чинник формування музичної культури Закарпаття. *«Наука і освіта»*. № 7, 2008, с. 190–194.
10. Сухомлинов О. Культурні пограниччя: новий погляд на стару проблему. Донецьк : вид. «Юго-Восток Лтд.», 2008. 212 с.

REFERENCES:

1. Hlukhanych, O. (2019). Vykorystannia narodnypisennykh intonatsii u khorovii tvorchoosti zakarpatskykh kompozytoriv u konteksti polikulturnoho rozvytku kraiu [The use of folk song intonations in the choral works of Transcarpathian composers in the context of multicultural development of the region]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. No. 3. 2019. S. 389–392 [in Ukrainian].
2. Hrin, O. (2004). Profesiine muzychne mystetstvo Zakarpattia XIX – pershoi polovyny XX stolittia: istorychnyi aspekt [Professional musical art of Transcarpathia in the 19th – first half of the 20th century: historical aspect]. *Uzhhorod: Hosprozrakhunkovyi redaktsiino-vydavnychiy viddil upravlinnia u spravakh presy ta informatsii*. 160 [in Ukrainian].
3. Dutchak, V. (2018). Suchasni folklorni festyvali na zakhidnomu pohranychchi Ukrainy v konteksti mizhkulturnoi komunikatsii [Modern folklore festivals on the western border of Ukraine in the context of intercultural communication]. *Na Pograniczach. O stosunkach społecznych i kulturowych: monografia*. Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa im Jana Grodka w Sanoku. Sanok, S. 161–172 [in Polska].
4. Kulturolohichni dzhherela. (2018). Shchokvartalnyi visnyk [Cultural sources]. No. 2 (42). Uzhhorod : TOV “RIK-U”. 63–66 [in Ukrainian].
5. Lisovyi, V.S. (2016). Kultura etnichna [Ethnic culture]. *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy: elektronna versiiia (onlayn) / hol. redkol.: I.M. Dzyuba, A.I. Zhukovskyi, M.H. Zhelezniak ta in.; NAN Ukrainy, NTSH*. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy [in Ukrainian].
6. Mykulanynets, L.M. (2009). Etnokulturolohichne stanovlennia profesiynoi muzychnoi kultury Zakarpattia u druhiy polovyni XX stolittia [Ethnocultural formation of the professional musical culture of Transcarpathia in the second half of the 20th century]. *Mystetstvoznavchi zapysky: zbyrnyk naukovyih prats*. Kyiv: Milenium. 2009. Vyp. 15. 184–188 [in Ukrainian].
7. Rak, P.M. (2009). Osoblyvosti pisennoho folkloru Zakarpattia [Peculiarities of the song folklore of Transcarpathia]. *Materialy Vseukrayinskoï nauково-praktychnoi konferentsii, 4–5 chervnya 2009 r.* Kyiv. 247–253 [in Ukrainian].
8. Rosul, T. (2002). Muzychne zhyttia Zakarpattia 20–30-kh rokiv XX stolittia [Musical life of Transcarpathia in the 20s–30s of the 20th century]. *Uzhhorod: PoliPrint*. 207 [in Ukrainian].
9. Rosul, T. (2008). Polikulturene seredovyshe yak chynnyk formuvannia muzychnoi kultury Zakarpattia [Multicultural environment as a factor in the formation of the musical culture of Transcarpathia]. *“Nauka i osvita”*, No. 7, 190–194 [in Ukrainian].
10. Sukhomlynov, O. (2008). Kulturni pohranychcia: novyi pohliad na staru problemu [Cultural borders: a new look at old problem]. *Donetsk: vyd. “Iuho-Vostok Ltd.”*, 212 [in Ukrainian].

УДК 378:37.011.3-057.87:130.2:005.336.2:[37.016:929:7.072.2](045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-9>

Леся МИКУЛАНИНЕЦЬ

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії і методики музичної освіти, Мукачівський державний університет, вул. Ужгородська, 26, м. Мукачево, Закарпатська обл., Україна, 89600
ORCID: 0000-0002-6346-6532

Бібліографічний опис статті: Микуланинець, Л. (2022). Опанування культурологічної компетентності здобувачів ЗВО у процесі пізнання біографії митця. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 68–72, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-9>

ОПАНУВАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ЗВО У ПРОЦЕСІ ПІЗНАННЯ БІОГРАФІЇ МИТЦЯ

Стаття присвячена розгляду змісту дефініції «культурологічна компетентність», уточненню експлікації з позиції інноваційних дидактичних вимог до підготовки фахівців у ЗВО. Доведено, що біографія митця – вагомий засіб розвитку зазначеного явища, оскільки концентрує найвагоміші звершення окремої креативної персони й об'ємного арсеналу здобутків *homo sapiens*.

Мета публікації – висвітлити сутність та структуру культурологічної компетентності, виявити специфіку її формування у здобувачів ЗВО під час пізнання життєпису майстра.

Методологію вивчення проблематики визначили такі підходи, як: культурологічний – студіюючи сенс освітніх технологій; міждисциплінарний – охоплюючи розмаїті виміри хронік метра; біографічний – осмислюючи історичний контекст буття маестро; аналітичний – аналізуючи джерела за темою праці; теоретичного узагальнення – підбиваючи підсумки розвідки.

Наукова новизна. Вперше у національній гуманітаристиці з'ясовано особливості оволодіння культурологічною компетентністю здобувачами ЗВО через досягнення літопису митця.

Висновки. Нині вища освіта України базується на засадах компетентнісного підходу, де культурологічний складник є провідним. Його ми тлумачимо як комплекс універсальних знань, необхідних для самостійного вирішення дидактичних квестів, а також як сукупність умінь, навичок, здатних задовольнити потребу людини в неперервній еволюції. Завдяки такому феномену особистість спроможна: інтерпретувати, транслювати світові, національні духовні досягнення; налагоджувати продуктивний діалог між представниками різних країн; плідно комунікувати з усілякими епохами, їх майстрами; генерувати, реалізовувати модерні концепції; намічати перспективи, прокладати шляхи поступу *homo sapiens*.

Біографія митця – наукова оповідь про буття, напрацювання унікальної персони, котра виконала місію пасіонарія, провідника життєтворчих ідей свого і послідувачих часів, визначила духовний облік певного соціуму. Такий жанр – квінтесенція культурологічної інформації, духовний код людства. Сприймаючи, розшифровуючи, переосмислюючи та повідомляючи у нових історичних умовах хронікальні відомості, здобувачі ЗВО опановують масштабний обсяг даних, долучаються до багатогранного цивілізаційного досвіду, стають готовими здійснювати власну креативну практику.

Ключові слова: культурологічна компетенція, біографія митця, компетентнісний підхід, освітній процес, здобувачі ЗВО.

Lesia MYKULANYNETS

Candidate of Arts, Associate Professor of the Theory and Methods of Music Education Department, Mukachevo State University, Uzhgorodska str., 26, Mukachevo, Transcarpathian region, Ukraine, 89600
ORCID: 0000-0002-6346-6532

To cite this article: Mykulanynets, L. (2022) Opanuvannja kuljturologhichnoji kompetentnosti zdobuvachiv ZVO u procesi piznannja bioghrafiji mytcja [The grasp of culture-based competency of higher educational institutions students in the process of artist's biography cognition]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 68–72, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-9>

THE GRASP OF CULTURE-BASED COMPETENCY OF HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTIONS STUDENTS IN THE PROCESS OF ARTIST'S BIOGRAPHY COGNITION

The article under consideration is dedicated to studying the content of “culture-based competency” definition, as well as clarifying the explication from the point of innovation didactic requirements to would-be expert's occupational training

in higher educational institutions. It was justified that the artist's biography is a significant means of the development of the issue as it concentrates the most important achievements of each creative personality and the weighty arsenal of homo sapiens' advances.

The objective of the publication is to throw light on the notion and structure of culture-based competency and to reveal the specifics of its formation for higher educational institutions students in the process of the master's biography cognition.

The research methodology was defined by the following approaches: culture-based – by studying the importance of education technologies; interdisciplinary – by embracing various dimensions of the master's chronicles; biographical – by considering the historical context of the master's being; analytical – by analyzing the references in accordance with the thesis issue; theoretical generalization – by summarizing the research results.

The scientific novelty lies in the following: for the first time ever in humanitarian studies, the specifics of obtaining the culture-based competency of higher educational institutions students were clarified by means of the artist's biography cognition.

Conclusions. Today Ukrainian higher education transfers to competency-based approach where culture-based component appears the predominant one. We interpret it as the following: the universal knowledge complex necessary for autonomous solution of didactic questions, as well as the unity of abilities and skills able to meet the person's requirements within continuous evolution. Due to the phenomenon, the personality is able of: interpreting and broadcasting world and national spiritual achievements; establishing productive interaction with representatives of different countries; fruitful communication with various epochs and their masters; generating and implementing modern conceptions; defining the perspectives and seeking the ways of homo sapiens' pace.

The artist's biography is a science narration of the unique personality's being and achievements, the artist having fulfilled the mission of an enthusiast, a guide of life-creating ideas of both his time period and the following ones, and having identified the spiritual profile of a certain society. The aforementioned genre is the quintessence of culture-based information and the humanity's spiritual code. By cognizing, decoding, reconsidering and announcing the chronological events within new historical conditions, higher educational institutions students obtain a huge profound database, get involved in multifaceted civilization experience and become ready for implementing their own creative practical.

Key words: culture-based competency, artist's biography, competency-based approach, educational process, higher educational institutions students.

Актуальність проблеми. Стрімкі соціокультурні зміни, котрі нині переживає людство, торкаються усіх сфер життєдіяльності персони. Активно трансформації відбиваються в професійній освіті, оскільки вона формує майбутнє нації, творить інтелектуальну еліту. Антропологічна криза, що характеризує сучасне суспільство, вимагає перегляду, оновлення, доповнення класичних поглядів на зміст навчання у ЗВО. Одним із продуктивних шляхів модернізації студіювання є застосування компетентнісного підходу. Його суть – домінування особистісно-діяльнісної парадигми, здатної підготувати креативних, ініціативних, самостійних, затребуваних фахівців.

Аналітики ЮНЕСКО стверджують: XXI століття стане гуманітарною ерою. Точні науки не будуть ізольовані від інших світових напрацювань. Якщо зазначений прогноз сприймати перспективним планом подальшої еволюції homo sapiens, то цілком обґрунтована вимога доцільності освоєння культурологічної компетентності здобувачів ЗВО.

Праці українських учених уже висвітлювали смисл компетентнісного підходу (О. Гулай, О. Дубасенюк, О. Овчарук, С. Шаров та ін.), основні аспекти його функціонування у вищій школі (Н. Левун, В. Лунячек, Н. Побірченко,

В. Ягупов та ін.), специфіку вироблення базових, професійних компетенцій здобувачів ЗВО (Н. Болюбаш, С. Мартиненко, В. Петрук, Т. Чаркіна та ін.) тощо. Теоретико-методологічні засади осягнення культурологічної компетенції розглядали авторитетні науковці (О. Гречановська, Н. Грицик, О. Костенко, В. Петрук та ін.). Епоха трансмодерну постаті метра надає значущості, а онтологію маестро розглядає каталізатором провідних цивілізаційних перебігів. Тому вагомості набуває оволодіння шляхами набуття заявленої компетентності, опановуючи біографію митця.

Мета дослідження – висвітлити сутність та структуру культурологічної компетентності, виявити специфіку її формування у здобувачів ЗВО під час пізнання життєпису майстра.

Виклад основного матеріалу дослідження. Вища освіта України орієнтується на виховання гармонійної людини, створення умов повноцінного розвитку її потенціалу, реалізацію потреби самовдосконалення. Ці процеси врегульовують перехід від репродуктивного способу студіювання до проблемного з переважанням міждисциплінарного підходу.

Становлення індивідуальності найбільш інтенсивно відбувається під час навчання у ЗВО, коли студент засвоює велику кількість

інформації, сприймає ціннісні, моральні норми суспільства. Культурологічна компетентність протегує усвідомленню громадської, історичної, політичної, етнічної, релігійної та ін. ідентичностей, забезпечує продуктивну соціальну й духовну практику. При цьому базові антропологічні знання, які є частиною гуманітаристики, допомагають зрозуміти персоні своє бутійне місце, налагодити особистісні зв'язки. Вказаний феномен сприяє: осмисленню традицій, новацій; утриманню стабільності існування; уникненню глобальних, національних конфліктів; налагодженню цивілізаційного діалогу.

Українська наукова думка накопичила значний обсяг праць, присвячених експлікації сутності, виявленню структурних параметрів поняття «культурологічна компетентність». Оскільки рамки статті не можуть охопити весь спектр робіт, то сконцентруємо увагу на тих, де автори проаналізували прогресивні погляди зазначеної квестії, подали власні тлумачення. Останні – квінтесенція продуктивних дискурсів, вихідна позиція представленої публікації.

Н. Стеценко, Т. Чикалова вважають, що культурологічна компетентність є вагомою складовою частиною професіоналізму сучасного фахівця, її опанування – необхідна умова виховання кваліфікованого спеціаліста. Дослідниці наголосили, що зазначене явище дає «усвідомлення студенту себе носієм національних цінностей, підготовлює до сприйняття історії своєї країни, народу і всього людства, взаємодії між усіма людьми у пошуку вирішення глобальних проблем... Характеризує процес саморозвитку особистості, включає здатність індивіда накопичувати знання, а також певні уміння раціонально та доцільно застосовувати ці знання, здійснюючи асоціативні взаємозв'язки між різними галузями знань» (Стеценко, Чикалова, 2014, с. 212).

Наведена інтерпретація підкреслює філантропічне ество висвітлюваного феномену. Здобувач освіти розуміється рушійною силою духовного поступу, володарем масштабного арсеналу гуманітарних відомостей, котрі сприяють культуротворчій діяльності, реалізації значних життєдайних можливостей. Визначення засвідчує зростання вимог до випускників ЗВО, що зумовлено соціальними трансформаціями, прагненням ґрунтувати модерне, антропоцен-

тричне суспільство, де креативність – визначальна ознака персони.

У ХХІ столітті фахівець повинен генерувати, довершувати інноваційні думки, пропонувати нестандартні рішення проблемних ситуацій, ініціювати цивілізаційний прогрес. Для цього необхідно мати яскравий приклад поведінкової моделі. Засвоюючи її, переосмислюючи, транслуючи крізь призму власного досвіду, індивід піднімається на нові еволюційні щаблі. Вивчення літопису митця – продуктивне, оскільки реципієнт отримує зразок успішного (в історичному контексті) провадження буттєвого потенціалу. Студіюючи біографію, суб'єкт одночасно отримує знання про епоху майстра, його оточення, суспільно-політичну обстановку тощо. Вагомим складником жанру є опуси – концентрат духовної інформації. Вони уможливають експлікацію здобутків homo sapiens, кристалізують світогляд, пропонують ідеї самореалізації персони.

І. Варна夫ська, О. Черемісін також підкреслюють креативну доміанту культурологічної компетентності. Вчені тлумачать поняття як інтегральну якість особистості, що виявляється у здатності й готовності людини до різноманітної творчої діяльності, соціально орієнтує здобувача ЗВО на самостійну й успішну життєдіяльність (Варна夫ська, Черемісін, 2021, с. 64). Серед її показників виділяють володіння культурою спілкування, комунікації та взаємодії, володіння культурою пізнання і мислення, володіння культурою роботи з інформацією та інформаційними джерелами (Варна夫ська, Черемісін, 2021, с. 66).

Представлені автори вибудовують логічний ланцюг прояву досліджуваного явища. Перший – практика персони, що спрямована на те, щоб якісно змінювати буття (реалізація суб'єктом комплексу своїх здібностей, потенцій), другий – трансформація дійсності. Ознакою його сформованості є опанування розмаїтими видами цивілізаційного контактування (вербальними, емоційним, філософським та ін.).

Спираючись на інтерпретацію І. Варна夫ської, О. Черемісіна, вважаємо обґрунтованим осягнення літопису майстра для здобуття культурологічної компетентності. Біографічний жанр репрезентує світоглядні параметри певної доби, робить її зрозумілою, актуальною для

сьогодення; ілюструє історичні політичні ракурси функціонування суспільства; звільнює особистість від територіальної, епохальної, мовленнєвої обмеженості. Вивчаючи життєпис маестро, реципієнт сприймає повідомлення, продюковані мислителями у мистецькій формі. Таким чином відбувається засвоєння універсальних концептів, накопичених людством.

Науковці В. та В. Гончаруки виокремлюють визначальні інгредієнти культурологічної компетентності: «здатність володіти на високому рівні рідною мовою; горде відчуття приналежності до свого етносу (етнічна ідентифікація); усвідомлення особливостей ментальності, характеру й психології свого етносу, що зумовлені природним середовищем, в якому він проживає; визначення культурних відмінностей свого етносу від культури інших етносів (Гончаруки, 2020, с. 304).

Ми підтримуємо патріотичний ракурс студії. Розуміння власної національної приналежності, прагнення пізнати комплекс духовних і матеріальних надбань роду, регіону плекає людину освічену. Впевнені, що особистість не відбудеться без пієтету перед Батьківщиною. Вважаємо доцільним, що, опановуючи культурологічну компетентність, здобувачі ЗВО досягатимуть біографію українських метрів, котрі самовідданою, часто жертвовною роботою розбудували нашу державу, вкладали інтелектуальні, фінансові ресурси у розвиток її мистецтва, науки, техніки, промисловості тощо. Їхнє побутування – приклад наслідування, зразок вірності вибраного шляху, додаткова аргументація захисту інтересів України.

Проведене дослідження дозволяє констатувати, що культурологічна компетенція – одне із провідних дидактичних надбань студентів ЗВО, оскільки вона уможливує навчатися протягом життя, вдосконалюватися, генерувати, реалізувати інноваційні задуми. Митець – особлива постать, чия праця є основою процесу культуротворення будь-якої країни. Його літопис відображає віхи буття метра, доби, суспільства, певної країни. Важливий складник хронік –

твори. Вони виводять автора на рівень глашатая загальнолюдських проблем. Тому осягнення зазначеного жанру формує емпатію, рефлексію, допомагає збирати й продукувати модерні концепції, звершувати професійну діяльність.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Нині вища освіта України базується на засадах компетентнісного підходу, де культурологічний складник є провідним. Його ми тлумачимо як комплекс універсальних знань, необхідних для самостійного вирішення дидактичних квестів, а також як сукупність умінь, навичок, здатних задовольнити потребу людини в неперервній еволюції. Завдяки такому феномену особистість спроможна: інтерпретувати, транслювати світові, національні духовні досягнення; налагоджувати продуктивний діалог між представниками різних країн; плідно комунікувати з усілякими епохами, їхніми майстрами; генерувати, реалізувати модерні концепції; намічати перспективи, прокладати шляхи поступу homo sapiens.

Біографія митця – наукова оповідь про буття, напрацювання унікальної персони, котра виконала місію пасіонарія, провідника життєтворчих ідей свого і послідуєчих часів, визначила духовний облік певного соціуму. Такий жанр – квінтесенція культурологічної інформації, духовний код людства. Сприймаючи, розшифровуючи, переосмислюючи та повідомляючи у нових історичних умовах хронікальні відомості, здобувачі ЗВО опановують масштабний обсяг даних, долучаються до багатогранного цивілізаційного досвіду, стають готовими здійснювати власну креативну практику.

Представлена розвідка відкриває можливості подальшого осягнення проблеми виховання різноманітних фахових та загальних компетентностей. Продуктивними, на наше переконання, можуть стати студії, що виявляють методи застосування літопису митця як засобу розвитку ціннісно-сислової, комунікативної, особистісного вдосконалення й ін. компетентностей.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Богданова Н. Культура життєтворчості особистості. Філософсько-світоглядний аналіз. Київ : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2011. 302 с.
2. Бугаєва О.В. Біографія митця в українській гуманітаристиці: сучасні музично-біографічні парадигми. *Бібліотека. Наука. Комунікація. Розвиток бібліотечно-інформаційного потенціалу в умовах цифровізації* : матеріали міжнар. наук. конф. (м. Київ, 6–8 жовтня 2020. Київ, 2020.). С. 442–445.

3. Варнавська І.В., Черемісін О.В. Структурна характеристика культурної компетентності. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія «Педагогіка, соціальна робота»*. 2021. Вип. 1 (48). С. 64–68.
4. Вернік Ю.В. Біографічна інформація як об'єкт соціальних комунікацій сучасного суспільства. *Українська біографістика*. 2013. Вип. 10. С. 48–60.
5. Гончарук В.А., Гончарук В.В. Основні складники культурологічної компетентності студентів закладів вищої освіти. *Інтеграція освіти, науки та бізнесу у сучасному середовищі: зимові диспути* : тези доп. І Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (м. Дніпро, 6–7 лютого 2020 р.). Дніпро, 2020. Т. 1. С. 303–308.
6. Компетентнісний підхід у сучасній освіті: світовий досвід та українські перспективи: Бібліотека з освітньої політики / заг. ред. О.В. Овчарук. Київ : К.І.С., 2004. 112 с.
7. Микуланинець Л.М. Біографія митця як засіб інтерпретації культури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2015. Вип. 21. Т. 2. С. 80–84.
8. Микуланинець Л.М. Біографія як засіб культурної комунікації митця і публіки. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : науковий журнал. 2021. № 4. С. 145–149.
9. Стеценко Н.М., Чикалова Т.Г. Теоретичні підходи до інтерпретації сутності культурологічної компетентності. *Педагогічний альманах*. 2014. Випуск 23. С. 208–214.
10. Чернова О.В. Культурологічна компетентність як компонент професійної компетентності викладача мистецьких спеціальностей. *Педагогічні науки*. 2012. № 62. Т. 1. С. 347–352.

REFERENCES:

1. Bohdanova, N. (2011). *Kuljtura zhyttjetvorchosti osobystosti. Filosofs'ko-svitogh'jadnyj analiz* [The culture of life creativity of individual. Philosophical and ideological analysis]. Kyiv: NPU imeni M.P. Draghomanova [in Ukrainian].
2. Bugaeva, V.O. (2020). *Bioghrafija mytca v ukrajins'kij ghumanitarnysty: suchasni muzyčno-bioghrafichni paradymy* [Biography of the artist in the Ukrainian humanities: modern musical and biographical paradigms]. *Biblioteka. Nauka. Komunikatsiia. Rozvytok bibliotekno-informatsiinoho potentsialu v umovakh tsyfrovizatsii: materialy mizhnar. nauk. konf.* Pp. 442–445. Kyiv [in Ukrainian].
3. Varnavs'ka, I.V., Cheremisin, O.V. (2021). *Strukturna kharakterystyka kuljturnoi kompetentnosti* [Structural characteristics of cultural competency]. *Naukovyj visnyk Uzhghorod's'kogho universytetu: Serija "Pedagoghika, socialjna robota"*, 1 (48), 64–68.
4. Vernik, Yu.V. (2013). *Bioghrafichna informacija jak ob'jekt social'nykh komunikacij suchasnogho suspiljstva* [Biographical information as an object of social communications of modern society]. *Ukrainska bioghrafistyka*, 10, 48–60 [in Ukrainian].
5. Ghoncharuk, V.A., Ghoncharuk, V.V. (2020). *Osnovni skladnyky kuljturologhichnoi kompetentnosti studentiv zakladiv vyshhoji osvity* [The basic components of culture-based competency of higher educational institutions students]. *Proceedings from MIIM'20: The first International Scientific and Practical Conference "The integration of education, science and business in contemporary domain: winter disputes"*. Pp. 303–308. Dnipro [in Ukrainian].
6. Ovcharuk, O.V. (Eds.). (2004). *Kompetentnisnyj pidkhid u suchasnij osviti: svitovyj dosvid ta ukrajins'ki perspektivy*: Biblioteka z osvithnoji polityky [Competency-based approach in contemporary education: world experience and Ukrainian perspectives: Education policy library]. Kyiv: K.I.S. [in Ukrainian].
7. Mykulanynets, L.M. (2015). *Bioghrafija mytca jak zasib interpretaciji kuljtury* [Biography of artist as means of culture interpretation]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 21. Vol. 2, 80–84 [in Ukrainian].
8. Mykulanynets, L.M. (2021). *Bioghrafija jak zasib kuljturnoi komunikaciji mytca i publiky* [Biography in the aspect of cultural communication of an artist and audience]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 4, 145–149 [in Ukrainian].
9. Stecenko, N.M., Chykalova, T.Gh. (2014). *Teoretychni pidkhody do interpretaciji sutnosti kuljturologhichnoi kompetentnosti* [Theoretical approaches to interpreting the notion of culture-based competency]. *Pedagoghichnyj aljmanakh*, 23, 208–214 [in Ukrainian].
10. Chernova, O.V. (2012). *Kuljturologhichna kompetentnistj jak komponent profesijnnoi kompetentnosti vykladacha mystec'kykh special'nostej* [Culture-based competency as a component of arts majors teacher's occupational competency]. *Pedagoghichni nauky*, 62. Vol. 1, 347–352 [in Ukrainian].

УДК 785.1+78.03

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-10>**Євгенія МОРЕВА**

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва Академії мистецтв, Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, вулиця Джона Маккейна, 33, м. Київ, Україна, 01042
ORCID: 0000-0003-4342-7242

Бібліографічний опис статті: Морєва, Є. (2022). Сильові знаки у фортепіанних концертах Моріса Равеля: від імпресіонізму та неокласицизму до еклектики та кіномузики. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 73–78, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-10>

СТИЛЬОВІ ЗНАКИ У ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТАХ МОРИСА РАВЕЛЯ: ВІДІМПРЕСІОНІЗМУ ТА НЕОКЛАСИЦИЗМУ ДО ЕКЛЕКТИКИ ТА КІНОМУЗИКИ

Останній період творчості М. Равеля, а саме 30-ті роки, здебільшого відрізняється від попередніх тим, що у творах цих років, навіть більш ранніх, представлені широта та різноманітність стильових векторів, які на той момент або вже закріпились у музичному мистецтві, або тільки почали розвиватись. Імпресіонізм/постімпресіонізм та неокласицизм, які становлять стильове обличчя музики композитора як постійні стильові напрями, згодом почали розріджуватись іншими, не менш яскравими та впізнаними, такими як джаз, напрями модернізму 30-х рр. (конструктивізм, урбанізм тощо), еклектизм та ін. Треба звернути увагу на еклектизм, оскільки у музиці Равеля цей напрям позначив появу нових творчих завдань та є своєрідним поворотом композиторського шляху загалом, у тому числі позначився на єдиному, на жаль, нереалізованому досвіді роботи композитора в кіно. Йдеться про останній його твір «Три пісні Дон Кіхота», які були написані для художнього пригодницького фільму «Дон Кіхот» Георга Вільяма Пабста (Великобританія – Франція, 1933). У процесі кіновиробництва стрічка зазнала кардинальних змін, і продюсер стрічки Константін Гефتمان запросив до створення музики Жака Ібера, який мав у своєму доробку музику до кіно. Так, равелівські пісні залишились у клавирі. Це єдиний прояв інтересу композитора до кінематографу, але деякі композиційні принципи та стильове різноманіття його останніх творів можна пояснити впливом естетики кіномузики того періоду. **Метою статті** є аналіз стильових знаків у двох фортепіанних концертах Моріса Равеля, в тому числі порівняльний аналіз двох творів з точки зору їх спорідненості. **Актуальність** зумовлена сучасними підходами в мистецтвознавстві, які пропонують альтернативні традиційним методи у вивченні світової музичної класики. Безумовно, творчість французького композитора Моріса Равеля є джерелом для виникнення ідей, які кореспондуються з новітніми науковими розвідками щодо осмислення музичної спадщини. **Новизна** полягає в тому, що погляд на стилістику творів М. Равеля, в тому числі його фортепіанних концертів, з точки зору взаємодії різних видів мистецтв (зокрема, кіно) вперше розкриває цікаві сторінки творчості відомого композитора. **Методологія** базується на компаративному аналізі концертів Моріса Равеля, мистецтвознавчому та культурологічному підході в дослідженні взаємодії музичних структур, образного світу та методу композиції обох концертів. У **висновку** підсумовується, наскільки є близькими фортепіанні концерти зі стильової та композиційної сторони, які приховані знаки (в тому числі позамузичні) об'єднують ці два твори, враховуючи контекст та період їх написання.

Ключові слова: Равель, фортепіанний концерт, імпресіонізм, неокласицизм, еклектика, кіномузика.

Evgeniya MOREVA

PhD, Associate Professor of the Department of Arts of Academy of Art of Taurida National V. I. Vernadsky University, 33 John McCain Street, Kyiv, Ukraine, 01042
ORCID: 0000-0003-4342-7242

To cite this article: Moreva, E. (2022). Styliovi znaky u fortepiannyh concertah Morisa Ravelya: vid impressionismu ta neoclassicismu do eclecticiky ta kinomusyky [The style sings in Maurice Ravel's piano concertos: from impressionism and neoclassicism to eclectic and cinema music]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 73–78, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-10>

THE STYLE SIGNS IN MAURICE RAVEL'S PIANO CONCERTS: FROM IMPRESSIONISM AND NEOCLASSICISM TO ECLECTIC AND CINEMA MUSIC

The last period of Maurice Ravel's creative activity, namely the 1930s, differs from the previous ones mainly in that the works of these years, even earlier ones, present the breadth and variety of stylistic vectors that were either already

present in music or began to develop. Impressionism/post-impressionism and neoclassicism, which make up the stylistic face of the composer's music and were his main styles, later began to be diluted by other, no less bright and recognizable, such as jazz, directions of modernism of the 30s (constructivism, urbanism, etc.), eclecticism, etc. Attention should be paid to eclecticism, since in Ravel's music this direction marked the emergence of new creative tasks and is a peculiar turn of the composer's path as a whole, including the only, unfortunately, unrealized experience of the composer's work in cinema. This is his last work, *The Three Songs of Don Quixote*, which were written for George William Pabst's feature-adventure film *Don Quixote* (Great Britain – France, 1933). In the process of creation, the film underwent drastic changes, and producer Konstantin Heftman invited Jacques Iber, who had a track record of film music, to create music. Ravel's songs were not included in the film. This is the only manifestation of the composer's interest in cinema, but some compositional principles and stylistic diversity of his last works can be explained by the influence of the aesthetics of film music of that period. The **aim** of this article is an analysis of stylistic signs in two piano concertos by Maurice Ravel, including a comparative analysis of the two works from the point of view of their common features. The **relevance** lies in modern approaches in art history, which offer alternative methods in the study of world music classics. Undoubtedly, the work of the French composer Maurice Ravel is a source for the emergence of ideas that intersect with the latest scientific research into the understanding of musical heritage. The **novelty** is that a look at the stylistics of Maurice Ravel's work, including his piano concerts, from the point of view of the interaction of different types of art (especially cinema) for the first time reveals interesting pages of the work of the famous composer. The **methodology** is based on a comparative analysis of Maurice Ravel's concerts, an art history and cultural approach in the analysis of the interaction of musical structures, the figurative world and the method of compositions of both concerts. The **conclusion** summarizes how similar the piano concertos are in terms of style and composition, what hidden signs (including non-musical) unite these two works, taking into account the context and period of their writing.

Key words: Ravel, piano concerto, impressionism, neoclassicism, eclecticism, cinema music.

Актуальність проблеми. Погляд на творчість французького композитора Моріса Равеля із сьогодення відкриває неочікувані сторони його музики. Можливість проводити міжвидові паралелі проясняє багато нерозв'язаних питань, у результаті бачимо, що композитор здійснює меседжі для наступних поколінь, передбачаючи ті явища, про які він не міг знати.

Аналіз публікацій. У вітчизняному мистецтвознавстві «равеліані» присвячені розвідки В. Жаркової, яка протягом багатьох років вивчає творчість композитора, в її обох дисертаціях системно досліджується спадщина Равеля, численні статті також розкривають сутність його творчого методу. У зарубіжних дослідженнях, зокрема французьких, творчість Равеля є однією з центральних. М. Марна вбачає в його музиці іронічність (Marnat, 1995, с. 78). К. Губо говорить про тонку гру «відлунь та замовчань, викривлень та провокацій, зрештою, гриму та несправжньої схожості в творчості композитора» (Goubault, 2004, с. 10). Останній період творчості, в якому написані два фортепіанних концерти, були ускладнені прогресуючою хворобою, цей період детально проаналізований у книзі Дж. Ларнера (Larner, 1996).

Виклад основного матеріалу. Після подорожі Америкою та тріумфальної прем'єри «Болеро» наприкінці 20-х у Равеля виникає задум про фортепіанні концерти. Незважаючи на фінальний відрізок творчого шляху, він вперше звернувся до жанру концерту загалом, обидва концерти були видані у 1931 році,

робота над ними йшла паралельно, ліворучний концерт був розпочатий раніше, проте сумісне написання цих двох творів відбилось на їх взаємозв'язку.

Замовлення ліворучного концерту Ре мажор австрійським піаністом Паулем Вітгенштайном, який втратив на Першій світовій війні праву руку, одразу знайшло відгук у композитора, який теж був ветераном цієї війни. Піаніст, який не пішов після цієї особистої трагедії з професії, є хіба не єдиним в історії фортепіанного виконавства концертуючим музикантом з такою колосальною сценічною практикою. Автор методики гри на роялі лівою рукою, різноманітних дидактичних посібників, Вітгенштайн створив унікальну виконавську школу та довів, що фізичні каліцтва не є перешкодою на шляху до успіху та творчої реалізації. Протягом багатьох років піаніст мав виняткове право на виконання равелівського ліворучного концерту, залишивши нащадкам студійний запис 1937 року з Королівським оркестром Концертгебау під орудою Бруно Вальтера.

За рівнем технічної складності концерт не поступається дворучним, іноді навіть виникає підозра, що композитор навмисно ускладнює фортепіанну фактуру та оздобив її всім спектром піаністичних труднощів. Композитор не приховував цих намірів, стверджуючи, що твір не повинен складати враження полегшених завдань для піаніста.

Колишній фронтовик, Равель одразу прийняв пропозицію Вітгенштайна, оскільки добре

пам'ятав усі події воєнних років, тим паче, що цей твір відроджує та продовжує воєнну тему після фортепіанної сюїти «Гробниця Куперена», частини якої присвячені загиблим на війні музикантам (у тому числі і друзям), а загалом – французькій музиці. Тому новий твір знов викликав пам'ять про загиблих музикантів та певною мірою є реалізацією вшанування їхньої пам'яті композитором. Він відкрив той духовний шар, який глибоко знаходився у свідомості Равеля, пов'язаний з патріотичним та національно-свідомим духом творця.

Другий концерт Соль мажор є антиподом першому. Гастролі баскських музикантів надихнули композитора на написання концертної п'єси на баскські теми, але задум був розширений до повноцінного тричастинного фортепіанного концерту, хоча Равель вагався з визначенням жанру майже до останнього моменту: «Спочатку у мене був намір дати цьому твору назву “Дивертисмент”, але потім я вирішив, що в цьому немає необхідності, оскільки слово “Концерт” достатньо визначає характер музики. В певному відношенні мій “Концерт” має щось спільне із Сонатою для скрипки: в ньому є елементи джазової музики, але їх небагато» (Gerar, Chalupt, 1989). Також він порівнює його з ліворучним: «Концерт для однієї лівої руки зовсім іншого характеру, він одночастинний, включає багато джазових ефектів, і фактура його не така проста. В творах такого роду важливо, щоб музична тканина не здавалась би полегшеною, навпаки, повинна звучати як така, що виконується двома руками. Тому я й наблизився у ньому до імпазантного та патетичного стилю традиційного концерту» (Gerar, Chalupt, 1989).

Концерт Соль мажор був спеціально написаний для Маргарити Лонг, яка є його кращою виконавицею та принесла твору світову славу. Прем'єра відбулась під орудою автора, після чого він у творчому дуєті з піаністкою, яка була йому добрим другом, відправився у довгострокове європейське турне.

Часто обидва фортепіанних концерти порівнюють, підкреслюючи їх несхожість, різність, відзначаючи також різні стилістичні переваги автора. Концерт Соль мажор рясніє новаторськими ідеями, новим відношенням до тексту, стилю, форми, дехто розглядає його як погляд у завтрашній день. Концерт для лівої руки Ре мажор, навпаки, відносять до романтико-ім-

ресіоністичної естетики, проводячи паралелі зі «Скарбо» фортепіанного циклу «Нічний Гаспар»: «Концерт для лівої руки вже в іншій жанровій моделі повторює трагічну проблематику “Нічного Гаспару” та розкриває ті приховані сторони натури композитора, про які він ніколи не говорив вголос» (Жаркова, 2009 с. 329). Проте обидва концерти мають більше спільних рис, ніж видається на перший погляд. Як і Соль мажорний, ліворучний Ре мажорний концерт – це нове слово в музичній стилістиці ХХ століття, метафорично кажучи, є синтезом минулого і майбутнього. В обох концертах прослідковується яскрава, навіть наочна образність, театральність, частково кінематографічність. Всупереч традиційній думці про те, що обидва концерти, які були написані майже одночасно, глибоко та принципово різні, наша мета – довести, що в цих двох творах більше спільних рис, ніж контрастних, і один твір зумовлює інший. Композитор сам об'єднав два концерти в один цикл, назвав їх двома сторонами одного цілого. Зацікавила саме ця ідея, і є намір довести, яким чином пов'язані ці два твори.

Концерт для фортепіано з оркестром Соль мажор класичний у відношенні форми та співвідношенні її частин. Класична тричастинна концертна композиція із сонатним алегро в першій частині і у фіналі, повільною середньою частиною, чіткою внутрішньою структурою у співвідношенні розділів кожної частини, співвідношенні фортепіанної та оркестрової партії за типом чергування тутті і соло моцартівських концертів – усе про що говорив сам автор – втілено ним у творі у повному обсязі. Як і у Моцарта, концерт Равеля – це «інструментальний театр» з персонажами, запозиченими з його сценічних вистав (опер та балетів). Проте тематичний зміст, особливо стильові взаємодії, швидкоплинні стильові знаки свідчать про новаторське значення цього концерту в історії музики.

У концерті «посилено» зорове начало: часта зміна тематичних елементів за принципом контрасту та співставлення, інструментальний колорит оркестру та солюючого фортепіано викликають чіткі візуальні асоціації у слухача. Розвиток у концерті схожий на калейдоскоп з часто змінними картинками та візерунками, які перетікають один в одний, замальовок

та портретів. В. Жаркова зазначає, що «за калейдоскопом полярних образів Концерту, створеного “у дусі концертів В. Моцарта або К. Сен-Санса” (Gerar, Chalupt, 1989), проступає мудра посмішка зрілого майстра, звернена до слухача і до себе самого, посмішка, яка трансформує знайомі ландшафти музичної культури минулого і по-новому освітлює власну творчість композитора» (Жаркова, 2009, с. 471). Музика кожної частини могла б озвучити певний кіноряд або лягти в основу кіномюзиклу.

У кожній частині концерту можна знайти зв'язки з творами сучасників (а інколи і конкурентів) Равеля, причому вони викликають явні асоціації з конкретними творами так, що складається враження, що композитор навмисно викликає ці асоціації. Наприклад, головна партія I частини інтонаційно та темброво близька до початку першої картини «Петрушки» Ігоря Стравінського: трихордові поспівки, що становлять тематизм, мотивна повторність зі зміною ритмічних акцентів за відсутністю синкопованого ритму та за рахунок ритмічної нерегулярності в акордах у соліста складає загальне враження нерегулярного метра, як і в балеті. Такі «підміни» є типовими в жанровій музиці неокласицизму. В головній партії у соліста політональна тема контрастує остинатній оркестровій фактурі, загалом складає візуальний образ метушні сучасного міста.

У побічній партії запозичена баскська мелодія, яку Равель оздобив нетиповими інтонаційними зворотами разом з джазовими у поєднанні з яскравими іспанськими елементами. Поява сучасної модної музичної стилістики у побічній партії віддає концерт від класичних/неокласичних зразків, іспанський та американський фольклор надає їй свіжості та неакадемічності. В драматургічному відношенні чергування головної та побічної партій втілює не традиційний принцип інструментального концерту, а музичного ряду, який міг би бути підлаштований до кіноряду. Це могло би бути зображення міських вулиць зі швидкою зміною подій, великою кількістю людей. Тематична ідея модерного міста у співіснуванні в одному місці і часі різних, не пов'язаних один з одним подій, використовується композитором як загальний образ цього концерту, звідси «мозаїчність» та яскрава контрастність.

У другій частині Равель продовжує розвивати ідею «підміни» у сприйнятті. Метрична та ритмічна тридольність, яка не співпадає в часі, справляє враження регулярної поліритмії. В основній темі можна знайти цікаві деталі, які нагадують теми майбутнього ліричного французького кінематографу. Загалом, тема тільки за деякими характерними інтонаціями близька кіномузиці Шарля Азнавура та Мішеля Леграна, але стає зрозумілим, звідки у майстрів французької ліричної естрадної пісні її інтонаційна лексика. Тема розспівна, дещо сентиментальна, декламаційно-пісенне начало теж характерне для французьких шансоньє. Не можна остаточно сказати, що це готова кіномузика, але могла би бути прекрасним матеріалом для озвучування якоїсь ліричної сцени. Тема фіналу організує форму так, що, перериваючи своєю черговою появою потік «музичних подій», фокусує слухачську увагу.

Для фіналу композитор вибирає жанр токати, дотепно чергуючи її з іншими темами-образами: тут і військові (фанфарний елемент малює зоровий образ маршируючих частин по мостовій), і юрба школярів, і пасажири трамваю, загалом уся міська спільнота всіх верств.

Зримість подій у музиці, яскрава образність, стильова еkleктичність, композиційні принципи, які нагадують кінематографічний монтаж, надають концерту (особливо його крайнім частинам) цілком зображальний характер таким чином, що його можна переформатувати під відповідний кіноряд. Ймовірно, це підсвідоме прагнення Равеля спробувати свої творчі сили в кінематографі, тим паче, що нагода така один раз була. Він був готовий до творчого експерименту, але хвороба з кожним днем усе більше давала про себе знати, і багато із запланованого так і не втілилось у реальність. Можна сказати, що цей концерт – музика майбутнього, яка випередила той час, в якому жив композитор. Загальна неокласична стилістика – тільки зовнішній каркас, споруда, в якій опинилась різношерста «компанія» стилів, тому твір цілком вбудовується в музичну еkleктику, яка буде характеризувати більш пізні періоди в розвитку музично-художніх стилів.

Концерт для фортепіано з оркестром Ре мажор контрастує Соль мажорному за образністю, характером тематизму, композицією. Часто його згадують як твір, що повертає

Равеля до естетики імпресіонізму (з елементами експресіонізму). Ззовні він так і виглядає, проте, працюючи над двома концертами одночасно, Равель свідомо розвертається до творчого досвіду минулих років, тут можна дискутувати з тезою В. Жаркової про те, що композитор ніколи не звертався до стильової моделі, яку вже використовував (Жаркова, 2012, с. 268). По-перше, це мотив, який спонукав його на написання концерту, по-друге, звернення до концертного жанру, яке відбулось в останньому періоді творчості, є новим досвідом для композитора, а «розрив» композитора з естетикою імпресіонізму відбувся у 1917 році (умовно), а повернення до нього виглядає як певний знак. Імпресіоністична стилістика основних тем концерту – це не що інше, як реконструкція минулого зі стилізацією самого себе. Проте тематизм концерту загалом далекий від однозначної трактовки стилю твору.

В епізоді замість розробки з'являється низка тем, які абсолютно контрастні стосовно експозиційних. Так само, як і у Соль мажорному концерті, теми часто змінюють одна одну, що схоже на метод кінематографічного монтажу.

Концерт для лівої руки віртуозний, піаністичні труднощі досягають рівня складно здійснених завдань. Основна тематичне та композиційне навантаження відведене партії соліста. Співвідношення соло та оркестру можна розглядати як два варіанти одного цілісного змісту: оркестровий рояль для композитора – його характерна стильова риса, але в цьому творі вона набуває абсолютної величини.

Стилістику концерту можна нетрадиційно означити як «стиль у стилі». Наявна стилізація як в експозиційному та репризному, так і в розробковому розділах, тільки для її реалізації використовуються різні прийоми. Співвідношення розділів форми також свідчить про навмисне з'єднання різної художньої образності, різність використаної стилістики також виглядає як навмисний крок. Ймовірно, Равель хотів у цьому творі донести до слухача щось таке, що до сих пір ще ніхто не почув, нібито зашифрував у музичному тексті послання нащадкам, зазирнув у недалеке майбутнє,

передбачивши нову авангардну французьку школу (на чолі з О. Мессіаном).

Імпресіонізм концерту також не є однозначним. Це не просто звукообразність, оркестрова колористика та гармонічна барвистість – гуманістична ідея твору, патетика головної теми, принцип співвідношення сольної та оркестрової партій за типом взаємодоповнюваності виділяє його з числа інших творів композитора. В концерті Равель повністю реалізує себе як композитор-симфоніст не в тій звичній ролі майстра оркестрового письма, про що всі дослідники справедливо згадують, а як майстер симфонізації тематизму. Ймовірно, ліворучний концерт – єдиний твір композитора, в якому він не типовий стосовно самого себе.

Що стосується спільних рис обох концертів, насамперед це:

- стильова множинність;
- монтажний метод, близький до кінематографічного;
- принцип тематичного компонування (у Соль мажорному концерті – в першій частині та фіналі, в Ре мажорному – в епізоді замість розробки);
- асоціативність та візуальна образність;
- різнометрова трактовка роялю.

У тематизмі обох концертів наявний важливий елемент, який краще за все запам'ятовується слухачем – фінальна фраза: останні такти першої частини Соль мажорного та ліворучного Ре мажорного концертів – низхідний рух паралельними трізвуками з єдиною відмінністю, що в концерті Соль мажор цей хід з'являється вперше, а в концерті Ре мажор повторюється елемент теми розробки.

Висновки. Обидва концерти, які є одними з останніх творів у спадщині композитора, різні та близькі водночас. Згадка самого автор про те, що ці два концерти відбивають дві сторони одного цілого не випадкова, він бажав підкреслити їхню спорідненість, тематичний зв'язок, за зовнішніми ознаками концерти не схожі, і їх спільність треба знайти та визначити, бо вона завуальована та прихована. Також обидва концерти доповнюють один одного в жанровому та стильовому відношенні, що також дає змогу говорити про спільність замислу цих двох творів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Жаркова В. Авторское слово в творчестве М. Равеля. *Науковий вісник НМАУ* : збірник наукових праць. Київ : НМАУ, 2003. Вип. 27. С. 173–182.

2. Жаркова В. Морис Равель – «композитор-денди» (о правомерности постановки вопроса). Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти. *Збірник наукових праць ХНУМ ім. І.П. Котляревського*. Харків : С.А.М, 2012. Вип. 35. С. 259–269.
3. Жаркова В. О смысле загадок в творческом наследии Мориса Равеля. *Научный вестник НМАУ* : збірник наукових праць. Київ : НМАУ, 2006. Вип. 59. С. 111–119.
4. Жаркова В.Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). Київ : Автограф, 2009. 528 с.
5. Жаркова В.Б. Творчество Мориса Равеля: музыкальные тексты и коммуникативный контекст : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2009. 419 с.
6. Клименко В. Фортепианный концерт G-dur М. Равеля: правило игры – «игра с правилом»? *Київське музикознавство* : збірник наукових праць. Київ : КВМУ ім. Р.М. Глієра, 1998. Т. 1. С. 227–239.
7. Goubault Ch. Maurice Ravel. Le jardin féérique. Paris : Minerve, 2004. 357 p.
8. Larner G. Maurice Ravel. London : Phaidon, 1996. 240 p.
9. Marnat M. Maurice Ravel. Paris : Fayard, 1995. 828 p.
10. Ravel au miroir de ses lettres / Gerar M., Chalupt R. Paris : Flammarion, 1989. 626 p.
11. Rousseau-Plotto E. Ravel, portraits basques. Paris : Seguiet, 2004. 305 p.

REFERENCES:

1. Zharkova, V. (2003). Avtorskoe slovo v tvorchestve M. Ravelya [The author's word in the music of M. Ravel]. *Naukovy visnyk NMAU*. 27. 173–182 [in Russian].
2. Zharkova, V. (2012). Moris Ravel – “kompozitor-dendy” (o pravomernosti postanovki voprosa) [Maurice Ravel – “dandy composer” (about the legitimacy of raising the question)]. *Problemy vzaemodii mystetstva, pedagogiky ta teorii i praktyky osvity*. 35. 259–269 [in Russian].
3. Zharkova, V. (2006). O smysle zagadok v tvorcheskom nasledii Morisa Ravelya [About the meaning of riddles in the creative heritage of Maurice Ravel]. *Naukovy visnyk NMAU*. 59. 111–119 [in Russian].
4. Zharkova, V.B. (2009). Progulki v muzykalnom mire Morisa Ravelya (v poiskah smysluposlaniya avtora) [Walks in the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the Master's message)]. Kyiv: Avtograf. 528 [in Russian].
5. Zharkova, V.B. (2009). Tvorchestvo Morisa Ravelya: muzykalnye teksty i kommunikativny kontekst [The oeuvre of Maurice Ravel: musical texts and communicative context]: Diss... Doctor of Music Art. 419 [in Russian].
6. Klymenko, V. (1998). Fortepianny concert G-dur M. Ravelya: pravilo igry – “igra s pravilom”? [Piano Concerto G-dur by M. Ravel: the rule of the game – “playing with the rule”?]. *Kyivske muzykoznavstvo*. 1. 227–239 [in Russian].
7. Goubault, Ch. (2004). Maurice Ravel. Le jardin féérique. Paris : Minerve. 357 [in French].
8. Larner, G. (1996). Maurice Ravel. London : Phaidon. 240 [in English].
9. Marnat, M. (1995). Maurice Ravel. Paris : Fayard. 828 [in French].
10. Ravel au miroir de ses lettres / Gerar, M., Chalupt, R. (1989). Paris : Flammarion. 626. [in French].
11. Rousseau-Plotto, E. (2004). Ravel, portraits basques. Paris : Seguiet. 305 [in French].

ЗМІСТ

Світлана ГУРАЛЬНА ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ РОЗВИТКУ ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ РИМО-КАТОЛИКІВ У ГАЛИЧИНІ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ.....	3
Олег ІВАНІЦЬКИЙ Г. Ф. ТЕЛЕМАН КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ РЕ-МАЖОР, РОЗКРИТТЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ЗАДУМУ ТА ЙОГО МУЗИЧНОЇ ІДЕЇ.....	13
Ганна КАРАСЬ 100-ЛІТНИЙ ЮВІЛЕЙ МИКОЛИ ЛИСЕНКА ЯК ФАКТОР ЗБЕРЕЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В УМОВАХ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ В УКРАЇНІ І ЕМІГРАЦІЇ.....	19
Євген КЕМЕНЧЕДЖИ ОБРАЗНИЙ ЗМІСТ ТА МУЗИЧНА МОВА КАНТАТИ ГАННИ ХАЗОВОЇ «ДАЙ НАМ, БОЖЕ!».....	31
Наталія КЛЮЧИНСЬКА МЕТРО-РИТМІЧНІ ПРОПОРЦІЇ У ПАРТЕСНИХ ТВОРАХ.....	39
Наталія КОЛЯДА ПОРТРЕТ ВИКОНАВЦЯ ЖАКА ТІБО В ДРУГІЙ СОНАТІ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО ЕЖЕНА ІЗАЇ ОР. 27.....	47
Ніна КРАВЕЦЬ, Юрій РОМЕНСЬКИЙ КАВЕР ЯК ПРАКТИЧНА ПЛАТФОРМА ФОРМУВАННЯ ЕКСКЛЮЗИВНОГО РЕПЕРТУАРУ ТА ОДНА З ФОРМ УДОСКОНАЛЕННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО АРТИСТА.....	56
Марія МАРТИНЮК ВОКАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ У ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ЗАКАРПАТТЯ.....	62
Леся МИКУЛАНИНЕЦЬ ОПАНУВАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ЗВО У ПРОЦЕСІ ПІЗНАННЯ БІОГРАФІЇ МИТЦЯ.....	68
Євгенія МОРЄВА СТИЛЬОВІ ЗНАКИ У ФОРТЕПАННИХ КОНЦЕРТАХ МОРІСА РАВЕЛЯ: ВІД ІМПРЕСІОНІЗМУ ТА НЕОКЛАСИЦИЗМУ ДО ЕКЛЕКТИКИ ТА КІНОМУЗИКИ.....	73

CONTENTS

Svitlana HURALNA

HISTORICAL AND CULTURAL ASPECT OF THE DEVELOPMENT
OF CHURCH MUSIC OF ROMAN CATHOLICS IN GALICIA
IN THE XIX – EARLY XX CENTURIES.....3

Oleg IVANITSKY

G. TELEMANN CONCERTO FOR TRUMPET IN D MAJOR, DISCLOSURE
OF THE COMPOSER’S IDEA AND HIS MUSICAL IDEA.....13

Hanna KARAS

MYKOLA LYSENKO’S 100TH ANNIVERSARY AS A FACTOR
OF PRESERVING UKRAINIAN NATIONAL IDENTITY IN THE CONDITIONS
OF THE SECOND WORLD WAR IN UKRAINE AND EMIGRATION.....19

Yevhen KEMENCHEDZHY

THE IMAGINARY CONTENT AND MUSICAL LANGUAGE
OF HANNA KHAZOVA’S CANTATA “GIVE US, GOD!”.....31

Nataliia KLIUCHYNSKA

METER-RHYTHMIC PROPORTIONS IN UKRAINIAN PARTES COMPOSITIONS..... 39

Nataliia KOLIADA

PORTRAIT OF THE PERFORMER JAQUES THIBAUD IN THE SECOND SONATA
FOR SOLO VIOLIN BY EUGENE YSAYE OP. 27.....47

Nina KRAVETS, Yuriy ROMENSKYY

COVER AS A PRACTICAL PLATFORM TO THE FORMATION
OF AN EXCLUSIVE REPERTOIRE AND ONE OF THE FORMS
OF IMPROVING THE PERFORMING SKILLS OF A MODERN POP ARTIST.....57

Mariia MARTYNIUK

VOCAL ENSEMBLE IN POLYCULTURAL SPATIAL TRANSCARPATHIA.....62

Lesia MYKULANYNETS

THE GRASP OF CULTURE-BASED COMPETENCY
OF HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTIONS STUDENTS
IN THE PROCESS OF ARTIST’S BIOGRAPHY COGNITION.....68

Evgeniya MOREVA

THE STYLE SIGNS IN MAURICE RAVEL’S PIANO CONCERTS:
FROM IMPRESSIONISM AND NEOCLASSICISM TO ECLECTIC AND CINEMA MUSIC.....73

НОТАТКИ

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 3

Коректура • Ирина Николаївна Чудеснова

Комп'ютерна верстка • Юлія Станіславівна Семенченко

Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.

Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 9,53. Замов. № 0722/301. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1

Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08

E-mail: mailbox@helvetica.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.