

ISSN 2519-4143

**Міністерство культури та інформаційної політики України**

**Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського**

# **АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА**

**Випуск XXVI**

**Збірник наукових статей**

**Харків  
2022**

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського  
(Протокол № 8 від 14 травня 2022 року)  
Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 23370-13210ПР від 24.05.2018 р.

Видання включене до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України в галузі мистецтвознавства (спеціальність – 025), Наказ МОН України № 420 від 19 квітня 2021 р. Видання індексується базами даних Index Serpeticus, Google Scholar, Бібліометрика української науки, розміщено на платформі «Наукова періодика України» в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського НАН України та в Національному репозитарії академічних текстів.

**Головний редактор:**

*Петрович Мілена (Petrovic Milena)* – PhD, професор кафедри сольфеджіо та музичної освіти факультету музики Університету мистецтв у Белграді, Сербія.

**Редакційна колегія:**

*Адамонієне Рута (Adamoniene Ruta)* – доктор філософії, професор, Університет Миколаса Ромеріса, Вільнюс, Литва.  
*Вайс Джерней (Weiss Jernej)* – PhD, професор кафедри музикознавства, факультет мистецтв, Університет Любляни, Любляна, Словенія.

*Говорухіна Наталія Олегівна (Govorukhina Nataliya)* – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, ректор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

*Громченко Валерій Васильович (Hromchenko Valeriy)* – доктор мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи Дніпровської академії музики імені М. Глінки, Дніпро, Україна.

*Каблова Тетяна Борисівна (Kablova Tetiana)* – кандидат мистецтвознавства, доцент, учений секретар ректорату Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва, Київ, Україна.

*Ракочі Вадим Олександрович (Rakochi Vadim)* – доктор мистецтвознавства, старший викладач кафедри інструментального виконавства Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», Київ, Україна.

*Савченко Ганна Сергіївна (Savchenko Hanna)* – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

*Санду-Дедіу Валентина (Sandu-Dediu Valentina)* – доктор музикознавства, професор кафедри музикознавства Національного музичного університету в Бухаресті, ректор коледжу «Нова Європа», Інститут перспективних досліджень, Бухарест, Румунія.

*Чернявська Маріанна Станіславівна (Chernyavska Marianna)* – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

*Шаповалова Людмила Володимирівна (Shapovalova Lyudmyla)* – доктор мистецтвознавства, професор, завідувача кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

*Шьонінг Катерина (Schöning Kateryna)* – керівник наукових проєктів, лектор (історичне музикознавство), Інститут музикознавства Віденського університету, Відень, Австрія.

Редактори-упорядники: Л. В. Русакова, Ю. П. Величко

Автори несуть повну відповідальність за зміст статей, добір, точність наведених фактів, цитат, власних імен та інших відомостей. Статті пройшли подвійне «сліпе» рецензування і перевірку на плагіат засобами сервісу «Unicheck».

**Аспекти історичного музикознавства:** зб. наук. ст. Вип. XXVI. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Ю. П. Величко. Харків, ХНУМ, 2022. 156 с.

ISSN 2519-4143

Пропонований випуск збірника наукових статей містить рефлексії над історією українського музичного мистецтва, від його фольклорних засад до «космічних» трансформацій у творчості авангарду 1960-х (I розділ), а також розвиває національну тему в локальному контексті, продовжуючи серію публікацій до 105-ї річниці ХНУМ, що висвітлюють визначні постаті харківських митців (II розділ).

Видання адресоване мистецтвознавцям-науковцям, аспірантам і студентам мистецтвознавчих спеціальностей та може бути цікавим любителям мистецтва.

ISSN 2519-4143

**Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine**

**Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts**

# **ASPECTS OF HISTORICAL MUSICOLOGY**

Issue XXVI

Collection of Research Papers

Kharkiv  
2022

Recommended for publication by the Academic Council of Kharkiv I.P.Kotlyarevsky National University of Arts  
(Minutes No. 8 of May 14, 2022)

Certificate of State Registration KB № 23370-13210PIP of 24.05.2018.

The journal is included in category "B" of the List of scientific professional publications of Ukraine in the field of "Art Studies" (specialty 025 ), Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No. 420 from April 19, 2021.

The journal is indexed in Index Copernicus, Google Scholar, Bibliometrics of Ukrainian Science; it is placed on the platform "Scientific Periodicals of Ukraine" at V.I. Vernadsky National Library of Ukraine (National Academy of Sciences of Ukraine) and in the National Repository of Academic Texts.

**Editor in Chief:**

*Petrovic Milena* – PhD, Professor, Department of Solfeggio and Music Education, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Serbia.

**Editorial board:**

*Adamoniene Ruta* – PhD, Professor, Mykolas Romeris University, Vilnius, Lithuania.

*Chernyavska Marianna* – PhD in Arts, Professor at the Special Piano Department, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

*Govorukhina Nataliya* – PhD in Art Studies, Professor, Rector of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Honored Art Worker of Ukraine, Kharkiv, Ukraine.

*Hromchenko Valeriy* – Doctor of Arts, Associate Professor, Vice-Rector Research, Dnipro M. Glinka Academy of Music, Dnipro, Ukraine.

*Kablova Tetiana* – PhD, Associate Professor, Scientific Secretary of the Rectorate, Kyiv Municipal Academy of Pop and Circus Arts, Kyiv, Ukraine.

*Rakochi Vadim* – Doctor of Arts, Senior Lecturer, Department of Instrumental Performance, Municipal Institution of Higher Education, Kyiv Regional Council, "Pavlo Chubynsky Academy of Arts", Kyiv, Ukraine.

*Sandu-Dediu Valentina* – Doctor in Musicology, Professor of Musicology, National University of Music Bucharest, Rector of New Europe College, Institute for Advanced Study, Bucharest, Romania.

*Savchenko Hanna* – PhD, Associate Professor, Composition and Instrumentation Department, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

*Schöning Kateryna* – PhD, Head of scientific projects (PostDoc, Senior), University Lecturer (Historical Musicology), Institute of Musicology, University Vienna, Vienna, Austria.

*Shapovalova Liudmyla* – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

*Weiss Jernej* – PhD, Professor, Department of musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana, Ljubljana, Slovenia.

Editors-compilers: Larysa Rusakova, Yurii Velychko

The authors are fully responsible for the content of the articles, as well as the selection, accuracy of the facts, citations, proper names and other information. All the articles have been double blind reviewed and checked for overlaps / identities / similarities in texts by the *Unicheck* plagiarism check service.

**Aspects of historical musicology:** collection of scientific articles. Issue XXVI. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers L. Rusakova & Yu. Velychko. Kharkiv, KhNUA, 2022. 156 p.

ISSN 2519-4143

The proposed issue of the collection of scientific articles contains reflections on the history of Ukrainian musical art, from its folklore grounds to the "cosmic" transformations in the work of the avant-garde of the 1960s (the first section), and also develops the national theme in the local context, continuing the series of publications to the 105th anniversary of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, in which the prominent figures of Kharkiv artists highlight (the second section).

The publication is addressed to art historians-scientists, graduates and students of art specialties and may be of interest to the art lovers.

## ЗМІСТ

Розділ 1. **З національної спадщини**

<i>Волосатих О. Ю.</i>	Фольклор у п'єсах Михайла Старицького як підґрунтя становлення українського музично-драматичного театру .....	7
<i>Новикова Л. І.</i>	Міжпоколінний діахронний зв'язок як комунікативний дискурс у фольклорній традиції Слобідської України ..	22
<i>Маклюк Д. М.</i>	Баритон в камерно-вокальній творчості М. Лисенка ...	37
<i>Мамона А. Г.</i>	«Східна мелодія» Л. Українки – М. Лисенка: специфіка відтворення орієнтальних образів .....	56
<i>Романюк І. А., Щелканова С. О.</i>	«Спектри» В. Сильвестрова у контексті авангардних тенденцій української культури 1960 років .....	67

Розділ 2. **Харківські контексти.***До 105-річчя ХНУМ імені І. П. Котляревського*

<i>Рощенко О. Г.</i>	Творча постать В. І. Сокальського як <i>genius loci</i> Харкова у <i>res omnis aetatis</i> З. Б. Юферової .....	85
<i>Бевз М. В.</i>	Корифеї харківської піаністичної школи: Марія Олександрівна Єщенко. Слово про вчителя .....	102
<i>Маринчак Г. В.</i>	Солоспіви К. Горського на польські тексти: аспекти жанрової стилістики .....	117

*Post scriptum. Сторінками спогадів*

<i>Мужчиць В. С.</i>	«Злюби ближнього твого»: про історію створення Духовного концерту для баса і мішаного хору на канонічні тексти і вислови Святих Отців Церкви (Есей) .....	135
----------------------	---	-----

## TABLE OF CONTENTS

Section 1. **From national heritage**

<i>Olga Volosatykh</i>	Folklore in Mykhailo Starytsky's plays as a ground for the formation of Ukrainian music and drama theater ...	7
<i>Larysa Novykova</i>	Intergenerational diachronic connection as a communicative discourse in the folklore tradition of Slobidska Ukraine .....	22
<i>Dmytro Makliuk</i>	Baritone in M. Lysenko's vocal chamber works .....	37
<i>Angelina Mamona</i>	L. Ukrainka – M. Lysenko's «Oriental melody»: specifics of recreation of Oriental imagery .....	56
<i>Iryna Romaniuk</i>	V. Silvestrov's Chamber Symphony "Spectra" in the context of avant-garde tendencies of Ukrainian culture of the 1960s .....	67
<i>Svitlana Shchelkanova</i>		

Section 2. **Kharkiv contexts.*****To the 105th anniversary of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts***

<i>Olena Roshchenko</i>	Creative figure of V. I. Sokalskyi as Kharkiv <i>genius loci</i> in Z. B. Yuferova's <i>res omnis aetatis</i> .....	85
<i>Maryna Bevz</i>	Coryphaeus of the Kharkiv piano school. Nataliia Oleksandrivna Yeshchenko. A word about the teacher ..	102
<i>Hanna Marynychak</i>	Konstanty Gorsky's Songs on Polish texts: aspects of genre stylistics .....	117

***Postscript. Pages of memories***

<i>Victor Muzhchyl</i>	"Love thy fellow man": about the history of creating of the Spiritual Concerto for bass and mixed choir on canonical texts and sayings of the Holy Fathers of the Church (Essay) .....	135
------------------------	--	-----

Розділ 1.

**З НАЦІОНАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ**

УДК 792.5:792.2] (477.43/25) “1873/1898”(091)

DOI 10.34064/khnum2-2601

**Волосатих Ольга Юрївна**

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри історії української музики та музичної фольклористики

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

e-mail: vololga7@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-3713-4187

**ФОЛЬКЛОР У П'ЄСАХ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО  
ЯК ПІДҐРУНТЯ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО  
МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ**

*Вивчення та збереження народних традицій відіграло важливу роль у процесі формування національної свідомості української спільноти у другій половині XIX ст. Саме з того часу активізується і театральний рух, душею якого був М. Старицький, а етнографізм суттєво впливає як на театральну діяльність митця, так і на розвиток українського музично-драматичного театру в цілому. У статті досліджуються етнографічні елементи в п'єсах М. Старицького. **Мета дослідження** – з'ясувати роль фольклору у творчості М. Старицького як чинника, що вплинув на становлення українського музично-драматичного театру. Головну увагу приділено аналізу використання драматургом описів ритуалів, звичаїв, устоїв, народної моралі українців, а також прикладів уживання малих фольклорних жанрів, фразеологізмів. **Визначено** витоки, особливості та функції етнографізму у творах М. Старицького, зокрема доведено, що вживання драматургом описів християнських і дохристиянських обрядів передусім мало на меті правдиве зо-*

браження традиційного українського суспільства, вагомим складником буття якого й були давні ритуали, ігри, музично-драматичні дійства. Показано, як різнопланово відображені митцем зимовий і літній цикли народного календаря, що є найбільш насиченими яскравими ритуалами і обрядодіями. Підтверджено, що фольклорна складова творчості М. Старицького позитивно позначилася на формуванні українського професійного театру як музично-драматичного.

**Ключові слова:** етнографізм; фольклор; український музично-драматичний театр; М. Старицький; драматичні твори.

**Постановка проблеми.** Українська культура й українське мистецтво протягом XIX століття перебували у важких несприятливих умовах, зазнаючи різноманітних заборон, утисків і тотальної цензури з боку самодержавства (влади Російської імперії), що гальмувало їхній розвиток у загальноєвропейському дискурсі та заважало культурно-мистецькому поступу. У цей час особливого загострення набула криза кріпосницької системи, так що зрештою керівництво Російської імперії змушене було стати на шлях докорінного реформування громадсько-адміністративного апарату. Проте суспільне пожвавлення, викликане демократичними реформами 1861 року, швидко змінилося на жорстоку реакцію й придушення всіх прогресивних новацій: дискримінаційні *Валуєвський циркуляр* (1863) та, особливо, *Емський указ* (1876) забороняли друкувати на території Російської імперії (і ввозити надруковані за кордоном) українською мовою будь-які твори (художні, наукові, публіцистичні), тексти пісень і лібрето, проводити публічні заходи й, зокрема, показувати вистави в театрах українською мовою. І все ж таки в Україні в цей період починають відбуватися важливі зрушення в суспільно-політичному житті: формується й міцніє демократичний рух; у Києві, Харкові, Полтаві, Чернігові та інших містах країни виникають культурно-освітні товариства української інтелігенції, так звані громади; відкриваються численні недільні школи, народні бібліотеки, театри тощо. Крім того, для України кінець XIX століття став часом появи нових суспільних ідей, що їх продукувала й розвивала українська інтелектуальна і творча еліта. Однією з таких найбільш захопливих і значущих ідей була концепція



нації, яка ґрунтувалася на визначенні ключових понять: «національна самоідентифікація», «національна свідомість», що також уможливило розуміння українцями себе як єдиної громади, об'єднаної спільною мовою та спільною культурою. Саме в цих умовах, усупереч утискам і заборонам, у середині та наприкінці XIX століття починається піднесення української культури загалом і літератури, музики й театру зокрема, що зрештою зумовило їхній подальший бурхливий розвиток.

В українському мистецтві того періоду відбувається освоєння нових стилів, зокрема реалізму. Усе ще зберігаючи певні елементи романтизму (етнографізм, зосередженість на селянській тематиці), український реалізм урешті розпочав дослідження й висвітлення соціальних і психологічних проблем, що наразі хвилювали спільноту. Найбільше етнографізм позначався на репертуарі тогочасного українського театру, який, з одного боку, зосередив у собі великий творчий потенціал, а з іншого, залишався єдиним середовищем, де українська культура могла розвиватися більш-менш вільно завдяки тому, що 1872 року імперським урядом було дозволено давати українські вистави приватним гурткам у Києві. Саме з того часу активізується театральний рух, душею якого був М. Старицький (Крип'якевич, 2002: 598), тому фольклор не міг не вплинути як на його театральну діяльність зокрема, так і на український музично-драматичний театр узагалі.

Отже, **мета статті** – з'ясувати роль фольклору у творчості М. Старицького як чинника, що вплинув на становлення українського музично-драматичного театру. **Матеріалами** дослідження стали тексти драматичних творів та постановки М. Старицького.

Застосування загальнонаукових **методів дослідження** – аналізу, синтезу, узагальнення – дозволило опрацювати значний обсяг матеріалу, зробити теоретичні висновки. Використання методологічних принципів об'єктивності, історизму й системності уможливило проведення аналізу історичних процесів у всій їхній суперечливості й багатоманітності з урахуванням різних поглядів на ті чи інші проблеми. Застосування міждисциплінарного підходу дало можливість залучити результати наукових досліджень з історії музики, історії театру, мистецтвознавства.

**Аналіз публікацій за темою статті.** Про етнографізм в українській культурі написано чимало. Ще у другій половині XIX століття О. Потєбня присвятив цій темі окрему велику монографію «Объяснения малорусских и сродных народных песен» (1887). Жанрова природа, специфіка мотивів, образів колядок і щедрівок, зміст і поетика фольклорних творів були об'єктом дослідження багатьох науковців, серед них – В. Войтович (2002), В. Гавадзін (2010), В. Гнатюк (1914), Б. Грінченко (1899), В. Давидюк (2002), О. Дей (1977; 1965), М. Сумцов (1886), М. Ткач (2008), І. Франко (1982), О. Чебанюк (1987). Водночас творчість М. Старицького як театрального діяча та драматурга поставала темою наукових розвідок О. Білецького (1941), О. Гранат (2010), М. Загайкевич (2005), О. Ізваріної (2011), Л. Стеценко (1969), О. Цибаньової (1996), О. Шубравської (1990) та ін.

Дослідники творчого доробку М. Старицького зауважують, що у своїх драматичних творах автор започаткував в українській літературі новий напрям, найголовнішою ознакою якого було визначено етнографізм. Поняття «*етнографізм*» розуміємо як «точне відтворення традиційних форм побуту, звичаїв, обрядів і т. ін. без заглиблення в соціальні процеси» (Словник української мови, 1971: 491). Проте оцінка вченими цієї риси творчості драматурга не є однозначною. Так, на думку С. Єфремова (1995: 499), «...сценічність перебиває суто літературну сторону. Сміливий новатор у своїй ліриці, Старицький не мав сили визволитися з-під шаблону й рутини в драмі, традиційних аксесуарів старої української драми, як співи, танці, горілка і взагалі поверхневий етнографізм...». Тривалий час у вітчизняному літературознавстві побувала думка, що етнографічні елементи, яких у п'єсах М. Старицького чимало, знижують естетичну якість творів, що народні співи, танці, звичаї як речі шаблонні є зовсім не потрібними сучасному глядачеві. На захист етнографізму п'єс М. Старицького виступив свого часу академік О. Білецький, який суттєво поглибив визначення цієї стильової течії в українській літературі в цілому і назвав М. Старицького «*творцем етнографічного реалізму*» як своєрідного літературного напрямку. Учений підкреслював, що увага драматурга до етнографічних елементів українського народу була не тільки засобом вияву симпатії та співчуття до простого народу, а й намаганням

доторкнутися до найтонших струн людської душі та, що не менш важливо в умовах царської цензури, «значна кількість народних пісень, танців, мовних перлин та колоритних речей побуту у п'есах досить часто сприяли вправному приховуванню головної, часто “*крамольної*”, думки сценічного твору» (Білецький, 1941: 76).

**Науково-практична новизна** й завдання цієї роботи обумовлені тим, що наразі окремого комплексного дослідження етнографізму у творчості М. Старицького та його впливу на становлення українського музично-драматичного театру не існує.

**Виклад основного змісту статті.** Саме наприкінці XIX століття спостерігається значне зацікавлення видатних діячів науки та культури українською календарною обрядовістю. Ця тенденція проявилася і в творчості М. Старицького, про що яскраво свідчить його спадщина в царині театру й літератури. Ще з дитинства майбутній митець безпосередньо перебував у народному середовищі, спостерігав за народними звичаями, обрядами, іграми і сам брав у них участь. Втративши матір у ранньому віці, М. Старицький виховувався в родині дядька Віталія Лисенка, де подружився зі своїм двоюрідним братом Миколою Лисенком, майбутнім видатним українським композитором, основоположником української опери. Хлопці навчалися в різних містах: М. Старицький – у Полтавській гімназії, М. Лисенко – у Київському пансіоні, але літні канікули вони проводили разом у родинному селі Лисенків, яке, як кожна українська місцина, було багате на традиційні обряди. Під час навчання братів у гімназії сім'я Лисенків переїхала на постійне мешкання до села Жовнин, де було побудовано новий просторий будинок. Ось як М. Старицький згадує про перші канікули у цьому селі: «Мало не більшу частину дня проводили ми на березі тихої і ласкавої Сули; купались два-три рази на день, вудили рибу, гуляли по лугах і прислухались до народних пісень: там недалеко, біля млина, збиралася вулиця, співали парубки й дівчата» (цит. за: Василенко, 1972: 60). Тоді М. Лисенко та М. Старицький лише спостерігали за іграми сільської молоді: «Ми, малі, боялися тоді підходити до натовпу, а слухали пісень тільки зі своєї левади; але все ж і гулянка молоді, і пісні її справляли на нас враження» (там само). Проте вже під час наступних канікул у Жовнині брати почали активно до-

лучатися до народних гулянь і збирати зразки народної творчості: «Ці канікули ми почали тим, що безпосередньо самі пішли на “вулицю” і старалися познайомитися з усім селом, маючи за мету пропагувати своїх ідей і зближення, злиття з народом і збирання етнографічного матеріалу» (там само: 62). Тому пізніше М. Старицький як знавець місцевого колориту зміг досить точно передати його у своїх творах. І водночас, як відзначає В. Гавадзін (2010: 274), «погляди М. Старицького формувались у зв'язку з впливом ідей пізнього романтизму на Наддніпрянщині, який передбачав звернення до витоків народного життя, його традиційно-побутової культури». «Він міцно держиться рідного ґрунту, розбирає у своїх драмах насуцні потреби і вищі духовні інтереси українського села», – зауважує про М. Старицького І. Франко (1982: 423). А оскільки саме село було носієм автентичних народних звичаїв та обрядів українців, звідси, зображуючи селян і сільський побут, драматург, безперечно, відтворював традиційну культуру. Народнопоетичні основи українського фольклору, де календарна обрядовість посідає дуже поважне місце, знайшли своє відображення у творчій спадщині М. Старицького, а це мало позитивний вплив на збереження й репрезентацію на високому художньо-літературному рівні важливих аспектів народного повсякденного життя.

Наголосимо, що М. Старицький велику увагу приділяв відтворенню ритуалів зимового та літнього циклів народного обрядового календаря. І це не випадково, адже саме в народнопісенних жанрах, приурочених до цих періодів календарного року, віддзеркалився найбільший пласт давніх язичницьких пережитків, які в реліктовій формі тісно переплелися із пізнішими християнськими нашаруваннями, і водночас народний календар саме цих періодів надзвичайно щільно насичений різними магічно-ритуальними обрядодіями. З іншого боку, найдавніші календарно-обрядові дії та пісні, які їх супроводжували, згодом стали джерелом зародження української драматургії й театрального мистецтва, оскільки «...елементи театрального дійства яскраво простежуються в піснях-іграх календарно-обрядового циклу, де вже самим змістом передбачається сценічна інтерпретація, наприклад, у піснях-іграх *Подоляночка, Перепілка, Мак, Просо, Северин*,

*Нелюб, Чоловік та жінка, Володар* тощо» (Ізваріна, 2011: 43). І ці самі пісні-ігри, що характеризувалися поєднанням співів, танців, музики, акторської гри, з часом істотно вплинули на музично-драматичне спрямування українського театру й позначилися на жанрово-стилістичних особливостях театру М. Старицького.

Зразком яскравого відображення М. Старицьким елементів зимової календарної обрядовості є *«Різдвяна ніч»*, написана на основі однойменної повісті М. Гоголя. Над цим твором драматург працював досить тривалий час: спочатку над текстом оперети, поставленої 1872 року, а пізніше (упродовж 1877–1882 років) над лібрето для опери, музику до якої написав М. Лисенко і яка побачила світло рампи 1883 року. Тут спостерігається вдаль поєднання обрядовості календарного циклу (коляди) з більш пізніми елементами національної культури (козацький мотив), що є характерним для самосвідомості жителів Наддніпрянщини. При цьому весь сюжет твору побудовано на основі подій надзвичайно шанованого українцями свята Різдва Христового, яке успадкувало й риси культу давньослов'янської Коляди.

У *«Різдвяній ночі»* М. Старицький детально передає обряд колядування зі всією його специфічністю в умовах українського села другої половини XIX століття, коли цей обряд ще зберігав свою автентичність. У рецензії на театральну постановку *«Різдвяної ночі»* І. Франко (1982: 419) наголошує на високій літературній якості лібрето: «Прості мотиви коляд, танкових і гумористичних пісень, ба навіть на диво мелодійні козацькі пісні, як перлини вплетені в драматичний речитатив». М. Старицьким подано багато цікавих давніх колядок, як-от: *«Добрий вечір тобі, пане господарю»*; *«Радуйся! Ой, радуйся, земле»* та ін.

Відтворення давнього і не менш насиченого язичницькими пережитками свята Меланки бачимо в драматичному творі М. Старицького *«Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці»*, у якому драматург передає ще той древній звичай, коли Меланку водили дівчата. Так, одна з героїнь звертається до своїх подруг: *«А що ж, дівчатка, будемо Мелана возити?»* (Старицький, 1989: 424), які її підтримують і починають щедрувати: *«Ой вийди, господарю, із своєї хати паниченька вітати! Винось баватас, оксамитки, добрі наїдки, напитки. Та винось щиро, без спору, щоб не було перебору! Щедрий вечір!»* (там само: 425–426).

Відгуки критиків свідчать про те, що, дійсно, М. Старицький вловив і відобразив своєрідні коди народної самосвідомості, які втілюють світоглядні та морально-естетичні риси всього українського народу.

Важливою особливістю драми «*Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці*», яка зумовила її ідейно-змістове наповнення й етнографічні риси, було те, що п'єсу написано на основі однойменної народної пісні. Зміст пісні не тільки визначив сюжет драматичного твору, а й призвів до органічного наповнення її фольклорними музичними й обрядовими елементами. Хоча пісня «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» надихнула багатьох українських письменників, жодному з авторів-попередників М. Старицького «не вдалося так заглибитися в психологію героїв, так органічно поєднати фольклорні елементи з поетикою всього твору і так майстерно розробити драматичну інтригу» (Стеценко, 1969: 340). Дослідниця О. Шубравська (1990: 58) акцентує новаторській підхід драматурга до обробки відомого народнопісенного сюжету: «На відміну від багатьох своїх сучасників, яким несила було перебороти традиції бурлескної зайвини, поверхового милування селянським побутом, М. Старицький зловив у народних обрядах, звичаях, піснях високу поезію, і це дало можливість створити цікаву п'єсу на основі мотиву пісні».

Жанр свого твору М. Старицький визначив таким чином: «народна драма з музикою, співами та танцями». Дійсно, у п'єсі сконцентровано найтиповіші ознаки кращих зразків національної драматургії: народнопісенна основа мелодики музичних номерів вистави; правдивість у відтворенні картин життя й побуту, зокрема народних обрядів та звичаїв; органічне вплетення музичних елементів до драматургічної тканини п'єси. При цьому автор, розробляючи сюжет, створюючи характери, з одного боку, значною мірою орієнтувався на реальне життя, а не на пісню, з іншого ж, знання сільського укладу, традицій, моральних правил він здобував не тільки з живих спостережень, а й із народних пісень.

Отже, драма «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці», що відзначається своєю народністю, реалістичним спрямуванням та етнографізмом, під режисерською рукою М. Старицького виросла до високохудожньої вистави, яка зачаровувала глядача вдалим декорациями,

вправними танцями, співами, мальовничістю, емоціональністю виконання, чудовим звучанням оркестру та голосів. І хоча дослідники, зокрема й О. Шубравська, звинувачують драматурга в тому, що свою п'єсу він певною мірою перевантажує фольклорно-етнографічними картинами, що подекуди спричинює уповільнення дії, проте таке «перевантаження» можна виправдати тим, що зображувані події відбуваються у святкові дні, а для правдивого відтворення українських свят без пісень не обійтися. «Такі пісні, як *Ой у лузі та і при березі, Як пішла я по суніці у ліс*, що їх виконують у першому випадку родич Грицька Хома і хор парубків, а у другому – сестра Грицька Дарина і хор дівчат, також не мають безпосереднього стосунку до розгортання сюжету, однак вони – складова духовної атмосфери молоді під час дозвілля» (Шубравська, 1990: 59).

Таким чином, вистава «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» є зразком української музично-драматичної п'єси, яка створена на основі народної пісні, насичена етнографічними складниками (піснями, танцями, обрядами, побутовими деталями) і відтворює правдиві картини народного життя.

В українських обрядових піснях та дійствах літнього циклу, так само, як і зимового, поєдналися християнські і найдавніші дохристиянські язичницькі уявлення. У творчому доробку М. Старицького є дві п'єси, що відтворюють народні літні свята в Україні, – це опера «*Утоплена, або Русальчина ніч*» (1880), написана на основі повісті М. Гоголя «*Майская ночь, или Утопленница*», та драма зі співами і музикою «*Ніч під Івана Купала*» (1887), яка вважається переробкою твору польської письменниці А. Шабельської, хоча повість зі схожою назвою – «Вечір проти Івана Купала» – є і у М. Гоголя.

Період пізньої весни та раннього літа в народному календарі пов'язаний із віруваннями про русалок, які збираються на Зелені свята по берегах річок, танцюють і намагаються затягти у воду й залоскотати когось із парубків (бо, за народними уявленнями, русалки – це душі дівчат, які наклали на себе руки, втопилися через нещасливе кохання); про квітку папороті, що розквітає в ніч на Івана Купала, а хто її знайде, тому вона відкриє місце, де схований скарб; про гадання на вінках – пускання вінків, сплетених із трав і квітів, у річку на воду,

і куди вінок попливе, такою й буде для дівчини доля, та ін. І хоча описані звичаї є дохристиянськими, а словосполучення «Зелені свята», «Зелена неділя», «Івана Купала» – це назви православних християнських свят, однак М. Старицький відтворював цей період українського народного життя, орієнтуючись більшою мірою на найдавніші календарно-обрядові традиції.

**Висновки.** Значна увага М. Старицького до етнографії та фольклору – це один із важливих засобів увиразнення картин селянського побуту, що надає творам драматурга мальовничості, поглиблює драматизм, підсилює характери, робить більш яскравим їх сценічне втілення і водночас підкреслює особливості соціальної доби: ще досить міцними є традиції, однак поступово нове входить у життя українського соціуму.

Звичаї та обряди відіграють надзвичайно важливу роль не тільки в плані відтворення рис народного життя, а й у напрямі збереження певної національної ідентичності на локальному рівні. Вони репрезентують характерні риси народної душі, які, у свою чергу, знаходять яскраве відображення в літературних творах і театральних постановках.

Як бачимо, у творчості М. Старицького присутні значний календарно-обрядовий компонент, яскраві етнографічні риси та фольклорні елементи, які в багатьох випадках стають основою для становлення й розвитку українського театру як музично-драматичного.

**Перспективи подальших розвідок.** Тему дослідження не вичерпано. Подальшого розвитку потребують питання місця й ролі театру М. Старицького в загальному театральному русі в Україні другої половини XIX століття.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Білецький, О. (1941). *Український театр: хрестоматія. Ч. 2. Український новий театр: (від початку XIX до перших років XX ст.)*. Харків: Мистецтво.
- Василенко, З. (1972). *Фольклористична діяльність М. В. Лисенка*. Київ: Наукова думка.
- Войтович, В. (2002). *Українська міфологія*. Київ: Либідь.



- Гавадзін, В. (2010). Міфологічний аспект гуцульської ранньовесняної календарної обрядовості як елемент відображення локальної ідентичності. *Етнічна історія народів Європи*, 31, 68–73.
- Гнатюк, В. (1914). *Етнографічний збірник. Т. XXXV. Колядки і щедрівки. Т. 1*. Львів: Етнографічна комісія Наукового Товариства імені Шевченка.
- Гранат, О. Б. (2010). *Музично-драматичний театр як феномен української культури (на матеріалі Чернігівщини кінця XIX – початку XX століття)*. (Авторыф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Гринченко, Б. (1899). Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. Т. 3. Чернигов: Тип. Губ. Земства.
- Давидюк, В. (2002). «Три гості сидять, радоньку радять»: Історична атрибутивність українських різдвяно-новорічних міфів. У зб. *Кроковее коле-со: нариси з історичної семантики українського фольклору*, сс. 145–169. Київ: Наукова думка.
- Дей, О. І. (Упоряд.) (1965). *Колядки та щедрівки: Зимова обрядова поезія трудового року*. Київ: Наукова думка.
- Дей, О. І. (1977). Величальні пісні. У кн. Дей О. *Народнопісенні жанри*. Вип. 1, сс. 11–41. Київ: Музична Україна.
- Єфремов, С. (1995). *Історія українського письменства*. Київ: Femina.
- Загайкевич, М. П. (2005). Українська музична культура. У кн. *Історія української культури*. (Тт. 1–5). Т. 4. Кн. 2, сс. 207–284. Київ: Наукова думка.
- Ізваріна, О. М. (2011). *Українське оперне мистецтво в історії національної художньої культури другої половини XIX – першої третини XX століття*. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Крип'якевич, І. (Ред.) (2002). *Історія української культури*. Київ: Либідь.
- Потебня, А. А. (1887). *Объяснения малорусских и сродных народных песен. Т. 2: Колядки и щедровки*. Варшава: Типография Михаила Земкевича.
- Словник української мови* (1971). (Тт. 1–11). І. К. Білодід (Заг. ред.). Т. 2. Київ: Наукова думка.
- Старицький, М. П. (1989). *Твори в шести томах. Т. 2. Драматичні твори*. Л. С. Дем'янівська (Упоряд. та прим.). Київ: Дніпро.
- Стеценко, Л. Ф. (1969). Драматургія М. П. Старицького. У кн. *Історія української літератури*. (Тт. 1–8). Т. 4. Кн. 2, сс. 327–359. Київ: Наукова думка.

- Сумцов, М. (1886). Научное изучение колядок и щедривок. *Киевская старина*, XIV (2), 237–266.
- Ткач, М. М. (2008). *Міфологія*. (Курс лекцій). Київ: [б. в.]. ISBN 966-602-140-4.
- Франко, І. (1982). *Зібрання творів: у 50-ти томах*. Т. 33. Київ: Наукова думка.
- Цибаньова, О. С. (1996). *Лаври і терни... Життєвий і творчий шлях Михайла Старицького*. Київ: Український державний центр культурних ініціатив.
- Чебанюк, О. (1987). *Календарно-обрядові пісні*. Київ: Дніпро.
- Шубравська, О. (1990). Ідейно-естетичні функції пісні в п'єсах М. П. Старицького. *Народна творчість та етнографія*, 6, 55–62.

### *Olga Volosatykh*

PhD in Art History, Associate Professor,  
Associate Professor at the Department  
of History of Ukrainian Music and Musical Folklore  
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music  
e-mail: vololga7@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0003-3713-4187

## FOLKLORE IN MYKHAILO STARYTSKY'S PLAYS AS A GROUND FOR THE FORMATION OF UKRAINIAN MUSIC AND DRAMA THEATER

*Statement of the problem.* The study and preservation of folk traditions played an important role for the Ukrainian society in the process of forming national consciousness in the second half of the XIX century. It was from that time that the theater movement, whose soul M. Starytsky was, became active, and ethnography significantly influenced both the artist's theatrical activity and the development of the Ukrainian music and drama theater in general. The article examines ethnographic elements in M. Starytsky's plays with **the purpose** to find out the role of folklore in his work as a factor that influenced the formation of the Ukrainian music and drama theater. **The scientific and practical novelty** of the paper are conditioned by a lack of the separate comprehensive study devoted to ethnographic component as a part of M. Starytsky's drama legacy and a basic factor of establishing of the Ukrainian musical and drama theater. The general

*scientific methods* of researching, such as analysis, synthesis, generalization, allowed to process a significant amount of material, to draw theoretical conclusions. The principles of objectivity, historicism and systematization made it possible to analyze historical processes in all their contradictions and diversity. The interdisciplinary approach permitted to attract the results of scientific research from the areas of music, theater, and art history. Main attention is paid to the analysis of the playwright's use of descriptions of rituals, customs, traditions, folk morals of Ukrainians, as well as the examples bringing into play the small folk genres, phraseology.

**The results of the study.** The origins, features and functions of ethnography in M. Starytsky's works are determined, in particular, it is proved that the playwright's use of the descriptions of Christian and pre-Christian rites was primarily aimed at a true image of traditional Ukrainian society, where the ancient rituals, games, musical and dramatic actions were an important component. It is shown how the rites of the winter and summer cycles of the folk calendar, which are most saturated with various bright rituals and customs, are reflected in various ways in the writer's plays. It is confirmed that ethnography in M. Starytsky's work had a positive effect on the formation of the Ukrainian professional theater as musical and dramatic.

**Conclusions.** The folklore-ethnography, in particular calendar-ritual, component is one of the important expressive means, which gives M. Starytsky's works picturesqueness, deepens the drama, strengthens the characters, makes their stage embodiment more vivid and at the same time emphasizes the peculiarities of the social age: traditions are still quite strong, however, something new is gradually entering the life of Ukrainian society.

Customs and rituals embodied on drama scene become the basis for the progress of Ukrainian theater as a musical-dramatic: reflecting the characteristic features of the people's soul, the folklore elements play an extremely important role, both in terms of reproducing the features of social lives, and from the viewpoint of preserving the national identity.

**Key words:** ethnography; folklore; Ukrainian music and drama theater; Mykhailo Starytsky; dramatic works.

## REFERENCES

- Biletskyi, O. (1941). *Ukrainian theatre: reader. Part 2. Ukrainian New Theatre: (from the beginning of the 19th century to the first years of the 20th century)*. Kharkiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Chebaniuk, O. (1987). Calendar-ritual songs. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Davydiuk, V. (2002). “Three guests are sitting, council advising”: Historical attribution of Ukrainian Christmas and New Year myths. In *Stepping wheel: essays on the historical semantics of Ukrainian folklore*, pp. 145–170. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Dei, O. I. (Ed.) (1965). *Carols and Christmas carols: Winter ritual poetry of the working year*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Dei, O. I. (1977). Magnificent songs. In *Folk song genres*. Vol. 1, pp. 11–41. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Dictionary of the Ukrainian language* (1971). (Vols. 1–11). I. K. Bilodid (General ed.). Vol. 2. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Franko, I. (1982). *Collection of works*. (Vols. 1–50). Vol. 33. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Grinchenko, B. (1899). *Ethnographic materials collected in the Chernigov and neighboring provinces*. Vol. 3. Chernigov: Tipografiya Gubernskogo Zemstva [in Russian].
- Havadzin, V. (2010). Mythological aspect of Hutsul early spring calendar rituals as an element of reflection of local identity. *Ethnic history of the peoples of Europe*, 31, 68–73 [in Ukrainian].
- Hnatiuk, V. (1914). *Ethnographic collection. Vol. XXXV. New Year Songs and Christmas carols. Vol. 1*. Lviv: Etnohrafichna komisiia Naukovoho Tovarystva imeni Shevchenka [in Ukrainian].
- Hranat, O. (2010). *Musical-dramatic theater as a phenomenon of Ukrainian culture (on the material of Chernihiv region of the end of XIX – the beginning of XX century)*. (Extended abstract of Candidate’s thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv [in Ukrainian].
- Izvarina, O. (2011). *Ukrainian opera art in the history of national art culture of the second half of the XIX – first third of the XX century*. Kyiv: Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv [in Ukrainian].
- Kryp’iakevych, I., (Ed.). (2002). *History of Ukrainian Culture*. Kyiv: Lybid.

- Potebnya, A. (1887). *Explanations of Malorussian and related folk songs*. Vol. 2: *New Year Songs and Christmas Carols*. Warsaw: Tipografiya Mikhaila Zemkevicha [in Russian].
- Shubravska, O. (1990). Ideological and aesthetic functions of a song in the plays of M. P. Starytsky. *Folk art and ethnography*, 6, 55–62 [in Ukrainian].
- Starytsky, M. P. (1989). *Works in six volumes*. T. 2. *Dramatic works*. L. S. Dem'ianivska (Ed. and comment.). Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Stetsenko, L. F. (1969). Dramaturgy of M. P. Staritskyi. In *History of Ukrainian literature*. (Vols. 1–8). Vol. 4, book 2, pp. 327–359. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Sumtsov, M. (1886). Scientific study of New Year Songs and Christmas carols. *Kiev antiquity*, XIV(2), 237–266 [in Russian].
- Tkach, M. (2008). *Mythology. (Course of lectures)*. Kyiv. ISBN 966-602-140-4 [in Ukrainian].
- Tsybaniova, O. (1996). *Laurels and thorns... Mykhailo Starytsky's life and career*. Kyiv: Ukrainskyi derzhavnyi tsentr kulturnykh initsiatyv [in Ukrainian].
- Vasylenko, Z. (1972). *M. V. Lysenko's folklore activity*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Voitovych, V. (2002). *Ukrainian mythology*. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Yefremov, S. (1995). *History of Ukrainian literature*. Kyiv: Femina. [in Ukrainian].
- Zahaykevych, M. (2005). Ukrainian musical culture. In *History of Ukrainian Culture*. (Vols. 1–5). Vol. 4, book 2, pp. 207–284. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 21 квітня 2022 р.*

УДК 78.03:784.4 (477.541.62)

DOI 10.34064/khnum2-2602

**Новикова Лариса Іванівна**

доцент, кафедра інтерпретології та аналізу музики

Харківський національний університет мистецтв

імені І. П. Котляревського

e-mail: [larisa1music@gmail.com](mailto:larisa1music@gmail.com)

ORCID iD: 0000-0002-7328-9832

**МІЖПОКОЛІННИЙ ДІАХРОННИЙ ЗВ'ЯЗОК  
ЯК КОМУНІКАТИВНИЙ ДИСКУРС  
У ФОЛЬКЛОРНІЙ ТРАДИЦІЇ СЛОБІДСЬКОЇ УКРАЇНИ**

Механізм міжпоколінного діяхронного зв'язку виконує комунікативну функцію збереження етнокультурної інформації, надзвичайно важливу для відтворення фольклорних жанрів. Динамічне ХХ століття внесло корективи в існування традиції, зокрема й на Слобожанщині, адже нищення інституції моноцентричного сільського середовища позначилось на способах функціонування автентичного фольклору, призводячи до руйнації певних жанрів і обрядовості, переходу їх з активної форми в пасивну, а надалі й в штучну площину побутування. **Метою** статті було позначити, які ланки колись могутнього ланцюга «цивільної культури» пошкоджені, і що саме ці пошкоджені спричинило. **Матеріалом** для аналізу стали спогади літніх людей – свідків суспільних змін на Харківщині у 1920–50 рр., а також документальні дані. Сучасні «функціональні» **методи** – розробка соціологічних анкет, залучення матеріалів власних експедиційних розвідок дозволили створити фактологічну базу дослідження та визначили його **наукову новизну**. Отже, свідчення найстаршого покоління носіїв традиції показали вражаючі наслідки штучної трансформації суспільства 1920–30 рр., яка передбачала не тільки нищення фольклору як типу культури і порушення шляхів міжпоколінної комунікації в межах цілісної суспільної свідомості, але й побудову нового соціокультурного утворення – “паралельної культури” клубних установ, яка транслювалася не діяхронно, по горизонталі, як прийнято в усній традиції моноцентричного соціуму, а імперативно-ієрархічно, вертикально, згідно директивам «згори».

*В умовах забуття звичаїв та штучного розриву зв'язку поколінь комунікативний дискурс має бути регулятором усвідомлення смислів, які б однаково оцінювались спільнотою та могли б стати корегуючим фактором всередині неї.*

***Ключові слова:** Слобідська Україна; аутентичний фольклор; комунікативний дискурс; міжпоколінний діахронний зв'язок; «паралельна культура».*

**Постановка проблеми.** Розповсюджену в етнологічних науках тезу про те, що *міжпоколінний діахронний* передачі етнокультурної інформації належить основна роль у відтворенні етносу, можна вважати аксіомою. Особливого значення набуває це твердження, коли йдеться про *усну традицію*: «Усна словесність реалізується ... у всебічному життєвому досвіді спільноти ... Усний літературний твір є вбудованим у життя громади, і громада має його прийняти, щоб він підтримувався в комунікативному ланцюзі (послідовність виступів), а спільнота не вимагає індивідуальності та оригінальності в літературній творчості. Суспільство вимагає відносної стабільності жанру та варіантів знайомої теми в контексті, визначеному традицією» (Lozica, 2008: 8). Саме тому традиція як втілення діахронного зв'язку поколінь «... є суттєвою детермінантою предмета дослідження в гуманістиці, зокрема в етнології та фольклористиці (традиційна культура, усна традиція)» (там само: 18). Вищенаведене, зокрема, стосується й музичної традиції, функціонування якої неможливо без *міжпоколінної безперервності* і в основу якої закладена *комунікативна* природа спілкування, що сприяє відтворенню норм суспільного життя. Як зазначив американський вчений-фольклорист Д. Бен-Амос, «... фольклор не мислиться як існуючий без або окремо від структурованої групи. Це не явище sui generis. Яких би дефініцій він не набув, його існування залежить від його соціального контексту, що ним може бути географічна, мовна, етнічна чи професійна група» (Ben-Amos, 1971: 5).

В нашому дослідженні таким «соціальним контекстом» виступає культурна ситуація, що складалася на певному історичному відтинку в Слобідському регіоні України. Слобожанщина є ареалом пізнього заселення, який набув активного розвитку з часів свого заснування. Але найбільш динамічним виявилось ХХ століття, історичні зрушення якого призвели до суттєвих змін в культурному

житті, зокрема у традиційному фольклорі. Етномузикознавча розвідка регіону в першій половині ХХ століття, на відміну від плідного ХІХ-го, з фундаментальними працями П. Сокальського, О. Потєбні, М. Сумцова, П. Іванова, значно загальмувала свій поступ – науковці не мали змоги ані фіксувати, ані досліджувати традиційну культуру. Поодинокі видання фольклорних збірок – В. Ступницького («Пісні Слобідської України») і Г. Хоткевича («Музичні інструменти українського народу») 1929 року або О. Стеблянка («Українські народні пісні») 1965-го – не надавали цілісної картини існування традиційної культури цього регіону.

Створенню **джерелознавчої бази** для вивчення слобожанського фольклору, без якої жодні наукові візії неможливі, сприяла експедиційна робота, проведена протягом 1970–2000 років у Харківському інституті мистецтв (нині Харківському національному університеті мистецтв) імені І. П. Котляревського за безпосередньою участю авторки цієї статті. На основі цих польових досліджень та спільних експедицій з вітчизняними і зарубіжними фольклористами було сформовано фоноархів лабораторії фольклору Університету, здійснено видання фольклорних збірок (Новикова, 1996; 2006), наукових статей (Новикова, 1992; 2004; 2014; 2019).

**Методологія дослідження.** Були застосовані сучасні «функціональні» підходи: здійснена розробка соціологічних анкет, вивчені раритетні видання межі ХІХ–ХХ століть з проблем етнографії, історії, економіки, використано матеріали власних експедиційних розвідок, що визначило фактологічну та наукову базу статті та **новизну** отриманих в ході дослідження результатів.

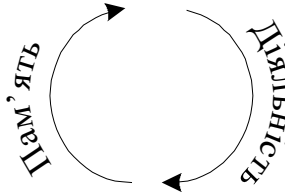
**Матеріалом** для дослідження і аналізу стали спогади літніх людей, що були свідками суспільних змін на Харківщині у 1920–х, 1930–х, 1950 роках, а також деякі документальні матеріали.

Нашою **метою** було окреслити, які ланки колись могутнього ланцюга «цивільної культури» пошкоджені, що саме спричинило ці пошкодження, і яким чином в замкненій системі моноцентричного сільського середовища, де відбувалось усвідомлення смислів, які **однаково розумілись і оцінювались** соціумом, намітилась межа непорозуміння і забуття.



**Виклад основного змісту дослідження.** Розглянемо музичний фольклор як систему, що розвивалась під впливом соціальних умов, і уявімо його як культуру «пам'яті» і «діяльності»<sup>1</sup>, тобто тих категорій, які детермінують народну творчість, складаючи певний функціонуючий конгломерат (сх. 1).

### Схема 1.



Замкненість системи, безперервне перетікання одного явища в інше створювали умови для соціального розуміння прадавніх кодів. Американський антрополог Пол Коннертон, автор концепції «пам'яті-звички», представляє механізм дії соціальної пам'яті як такий, де «...образи з минулого зазвичай “виправдовують” / легітимізують соціальний лад теперішнього. Це діє як неписане правило – всі “учасники” (і суб'єкти, і об'єкти) будь-якого соціального ладу мусять мати спільну пам'ять. До тієї міри, що якщо їхні спогади про минуле суспільства різняться, то члени цього суспільства не можуть мати ані спільного досвіду (чогось), ані уявлень (про щось). Мабуть, найкраще результат такої ситуації проявляється тоді, коли комунікація / зв'язок поколінь порушується через те, що вони мають відмінні спогади (або матриці спогадів [sets of memories])...» (Коннертон, 2004: 17). <...> «Тому ми можемо твердити, що наше сприйняття теперішнього великою мірою залежить від нашого знання про минуле, і наші образи минулого зазвичай слугують для легітимації існуючого соціального ладу. <...> ...образи минулого та зібране у пам'яті знання про минуле передаються та підтримуються через (більш чи менш ритуалізоване) відтворення / перформенс або певного роду дійство» (там само: 18).

<sup>1</sup> «...література та фольклор, вочевидь, існують як діяльність людини...» (Lozica, 2008: 14).

Щодо музичного фольклору та його «перформенсу» – обрядових дій, то ці музично-діяльнісні образи переходили з пам'яті одного покоління до пам'яті наступного, підтримуючи таким чином свою живу присутність у соціумі. Зазначимо, що обов'язковим комунікуючим фактором була триланкова форма передачі етнокультурної інформації: *творець артефакту – виконавець – реципієнт*, яка існувала в цілісності.

Така класична система передання звичаєвості могла існувати у відносно замкненому моноцентричному сільському середовищі, де функціонування фольклору забезпечувалось традиціями 1) сільської громади і 2) роду, сім'ї. Домінування громадських чи родинних відносин (при існуванні обох) впливало і на жанрову картину фольклорної системи яка, поруч із певною константністю, змінювалась з плином часу. Процеси змін, які мали місце на Слобожанських землях протягом останніх щонайменш 100–150 років, були пов'язані з новими господарськими стосунками, моральними пріоритетами у світогляді селян і суттєво вплинули на культурне життя усєї сільської спільноти. Так, на початку XIX століття на Слобідщині кустарні виробництва були витіснені мануфактурами, внаслідок чого, наприклад, швидко зникла з побуту справжня вовняна плахта – невід'ємна частина українського жіночого вбрання; змінились якість і колір нитки, а потім ця частина одягу і зовсім поступилась рясним спідницям, в яких ходили на Харківщині вже з середини XIX століття. У 60 роках XIX століття кількість підприємств збільшилась з 12 до 330, а з появою залізниці зникло й чумакування як спосіб торгівлі. Далися взнаки і активні міграційні хвилі на Ставропілля, Кубань, в Сибір, що були пов'язані з реформою 1861 року та столипінськими законодавчими актами 1906–1911 років.

Така ситуація не могла не призвести до змін у життєвому устрої селян, а, відповідно, в їхній пісенній традиції. Вже наприкінці XIX – на початку XX століття в репертуарі сільських співаків з'явилися кічеві новотвори як відбиток життєвих реалій маргінальних груп; разом з тим, зменшилась питома вага обрядових, особливо весняно-літніх, жанрів, які перейшли в рудиментарні форми дитячого виконавства; традиційні «троїсті музики» відійшли на другий план, селяни ж від-

давали перевагу таким нетрадиційним для українців інструментам, як мандоліна, гармоніка, балалайка, гітара<sup>2</sup>.

Наприкінці ХХ століття можна було спостерігати майже повне згасання автентичної традиції. Такий не еволюційний, а занадто динамічний (Мурзіна, 1989: 105) процес регресії слобожанського фольклору був пов'язаний не тільки із згаданими вище суспільно-економічними явищами межі ХІХ–ХХ століть, а й з ситуацією, що склалася у 1930 роки в українському селі. Передача всього традиційного від старшого покоління суттєво ускладнювалась тодішнім впливом недавнього революційного минулого та соціальними настановами 1920 років (див. Нолл, 1999, 2002; Раїченко, 2007; Іваннікова, 2012). Про це свідчить, зокрема, документальне спостереження В. Ступницького у передмові до збірки «Пісні Слобідської України», де дослідник зазначає: «Звертаючись до людей різного віку і соціального стану, я констатував, що на досліджуваній території (*Куп'яниця*) селянська молодь... користується новими революційними піснями із різних журналів та збірок, самі ж їх не творять, а старі люди цих пісень не вживають» (Ступницький, 1929: 4). Таким чином, цю дату можна вважати свого роду точкою відліку, що маркувала дискретність в міжпоколінній передачі традиції.

Таблиця-схема (Новикова, 2004: 286) дає уявлення про зміну функціонування жанрів як парадигму, що модифікувалась протягом 1920-х, 1930-х і 1950 років і репрезентувала *ступені* збереженості традиції, а саме:

– активний;
– рудиментарний;
– пасивний;
– вихід в штучну пам'ять.

<sup>2</sup> Підтвердженням цього є свідчення більшості опитуваних літніх жителів різних регіонів Харківщини: Нечитайло О. І., 1904 р. н., с. Липці Харківського району; Бойко Ф. О., 1915 р., с. Козача Лопань Дергачівського району, Харченко Т. Я., 1908 р., с. Черкаський Бішкін Зміївського району, Шелест С. С., 1907 р., с. Верхній Салтів Вовчанського району і т. ін.

Розташування блоків унаочнює активність функціонування жанрів, яка зменшувалась (а може, й зникала) по мірі посування вниз по вертикалі.

Широке побутування зимових обрядів у 1920 роки засвідчували всі опитувані: в одних ходили із зіркою, куди вправляли свічку, в інших таку свічку ставили у видовбаний із отворами гарбуз, який носили на палці<sup>3</sup>. У більшості сіл ходили з «косою» – хлопцем, одягненим у вивернутий кожух.

Весілля гралося всюди з усіма атрибутами обрядової дії: «гільцем» (у різних місцевостях по-різному зробленим, чи у вигляді прикрашеної ялинки, чи гілки, прибраної квітами і кольоровими стрічками), короваєм, весільними піснями, запрошенням на весілля, ігровими викупами, покриванням молоді. У багатьох місцевостях знаходимо й обряди переїзду нареченої через вогонь, але суттєвих змін зазнав на той час костюм молоді: вінок зберігся, але стрічки замінились на фату, сорочки – на плаття.

Разом з тим, весілля було найконсервативнішим блоком фольклору і, поруч із зимовими обрядами, найбільше збереглося у пам'яті виконавців. Причина цього, на наш погляд, крилась у родинно-сімейній схоронності цих ритуалів: «А ще співали по роду, як рід співучий, то і діти співали»<sup>4</sup>. Домінування родової пам'яті над обштинною сприяло збереженню на Слобідщині саме цих жанрів музичного фольклору аж до 60–80 років ХХ століття.

Під тиском змін найбільш вразливими виявились архаїчні календарні пісні, веснянки і купальські зі своєю вражаючою магією закличних формул. Обряд як «сакральний простір», де всі члени общини зналися на символах і усвідомлювали смисли як засіб комунікації між творцями цього простору та їх співучасниками-глядачами, залишався таким на автохтонних територіях, звідки прийшли переселенці. На Слобідщині ж вже у 20 роках ХХ століття купальські і петрівчанські свята в різних місцях відправлялись по-різному: де наряджали ляльку-Марину, а де Купало-дерево,

<sup>3</sup> Кіндратенко О. Т., 1906 р. н., с. Хрущова Микитівка Богодухівського району Харківської області.

<sup>4</sup> Тарасенко Г. Т., 1925 р. н., с. Кручик Богодухівського району.

яке потім топили; стрибали через будяк-кропиву. Але в певних місцевостях (Валківський район)<sup>5</sup> вони гралися вже тільки дітьми до 13-річного віку, що свідчило про рудиментарно-ігрову, а не ритуальну форми відправлення обряду. Подібна ситуація окреслена і у працях вітчизняних етномузикологів, які зазначали, що в колонізованих землях Сходу України обрядовий цикл помітно скоротився (Мурзіна, 1995: 14), поступаючись місцем підголосковій ліриці. Отже, вже на початку XX століття весняно-літня архаїка перейшла в рудиментарну форму дитячої гри, а потім, у другій його половині, в пасивну форму побутування.

Ліричні пісні, що широко побутували у 1920 роки, диференціювались: 1) за віком, 2) за майстерністю виконавців. Молоді співали загальновідомих пісень, а стара підголоскова лірика збереглась завдяки сімейним гуртам, так званим «закритим групам», що відзначались професіоналізмом, володінням складною пісенною мовою і вирізнялися серед іншої маси. Такі ансамблі майстрів були саме консервантами традицій, чи то пісенних, чи то інструментальних. Тобто традиція «для всіх», хто бере участь у випадково створюваних ансамблях вуличних гулянь (лірика новітня), значно різниться від традиції «ансамблю майстрів». Вивчення діяльності саме цих груп постало як ключове у дослідженні фольклорної ситуації. Цей факт мав суттєве значення для слобожанської виконавської традиції, де поняття «майстерний гурт» ідентифікувалось з поняттям «сімейний гурт».

Передача від старшого «майстерного» покоління стала найбільш проблемною у виконавському середовищі музикантів-професіоналів: кобзарів, лірників, сільських ансамблістів «троїстих музик».

Майже всі опитувані нами селяни 80–85 річного віку пам'ятали мандрівних сліпих музик. У західних районах Харківщини це були і бандуристи, і лірники (Валківський, Харківський, Богодухівський, Краснокутський райони), а у східних – переважно лірники. Опитувані свідчили, що співали народні співці «святих» та історичних пісень (псалми, про Морозенка, запорожців)<sup>6</sup>. Усі стверджували, що чули їхню гру лише до війни (до 1941 р.), а деякі – до 1928 року.

<sup>5</sup> Ільченко І. Д., 1906 р. н., с. Заміське, Валківського р-ну Харківської області.

<sup>6</sup> Повзик М. З., 1916 р. н., с. Мурафа Краснокутського району.

Серед інструментів на селі найважливішим була скрипка, хоча, як вже зазначалося, у 1910–20 роках почалась експансія «чужих» балалайок, мандолін, гармошок. На скрипках грали найчастіше сім'ями: батько й син, два брати. Вони запрошувались на весілля і отримували платню, здебільшого грішми. Про це свідчили селяни із західних районів Харківщини: тут були й скрипалі, й сопілкарі, які власноруч робили інструменти. На сході області скрипки, басолі були рідкісні, але В. Ступницький у своїй збірці (1929: 3) зазначає, що на Вовчанщині грали на баранячих різках.

На думку більшості респондентів, скрипалі зникли у 1930 роки: «Вони до колхозів грали, в батька вчилися, а потім голодовка – і вимерли з голоду»<sup>7</sup>.

Отже, свідчення переконають, що *професійна* майстерність цієї групи виконавців йшла з життя разом з ними, а оскільки міжпоколінна передача не носила масового характеру, то й довге існування традиції цього жанрового блоку було неможливим. (Найбільш відомий скрипаль Харківщини, Сенбур Л. І., 1908 р. н. з Балаклійського району, помер у 1980 роках, не залишивши своєї виконавської школи).

Суттєві зміни у звичаєвості селянської спільноти 1930 років спричинили репресивні кампанії, як то: Голодомор, колективізація, антирелігійні заходи, заборона обрядових дійств і, як наслідок – створення і включення «паралельної культури» (Нолл, 1993: 7).

Одразу визначимо негативний вплив політичного пресингу і введення новостворених соціальних норм на форми сільського побуту і, відповідно, звичаєвість: фактично на всі обряди було накладено адміністративне «табу», навіть у найвіддаленіших селах регіону. А наближені до міста взагалі винищувались як соціальний осередок. «Як почалася колективізація, майже все село [Липці – Л. Н.] переселилось у Харків. Спочатку розкуркулювали: заможних середняків вивозили за Урал, а багаті ще раніше потихеньку перебралися до міста. А з решти бідняків стали робити колгосп ... Було три церкви і всі були знищені у 20-ті, 30-ті, поступово. Після трид-

<sup>7</sup> Ільченко І. Д., 1906 р. н., с. Заміське, Валківського р-ну Харківської області.

цятих нічого не було, як [у] 33-й голод зробився, так ніхто не то що співати, а й думати не хотів. При колхозах і празники не празнували і весілля вже не те»<sup>8</sup>.

Всі респонденти вказували й на руйнування релігійних інституцій: нищення церков або пристосування їх для інших цілей. Ці зміни в структурі сільської общини позначились, як бачимо, перш за все на традиційних жанрах. Весняно-літня архаїка, старожитня лірика, традиції інструментальних ансамблів та окремих виконавців переходять або в пасивну форму побутування, або зникають зовсім: «Коли я заміж виходила [1931 р. – Л. Н.], тоді вже скрипок не було, як став колхоз, то стали заприщати це все і нічого не стало, після війни не відродилось»<sup>9</sup>.

Єдиним охоронцем традиційної культури залишилася сім'я, де і зберігалась родова обрядовість: «Потім уже колядувати не ходили, а тільки нишком (до родичів). Боже сохрани – забороняли колядувати. Пішли увечері пізно, а на другий день донесли, то давав нам директор. Ми вирости і діти вирости – то випало воно з голови. Щедрівки крадькома проскочуть, або батько крадькома пощедрує»<sup>10</sup>.

Традицію зберігав рід, ієрархія сімейних стосунків, де головою і розпорядником матеріальних цінностей був батько, молодші ж зверталися до старших тільки на «Ви», і з дитинства призвичаювалися до роботи у своєму родовому осередку. Ситуація 1950-х років, пов'язана із видачею селянам документів, значно змінила цю структуру села, оскільки більшість молоді прагнула втекти «від роботи в колгоспі не на своїй землі». Із видачею документів така можливість з'явилася, отже у 1950–60 роках відбувся відтік селян у міста, на будівництва, заводи, що зовсім перервало міжпоколінний зв'язок у передачі традиційної культури. Найбільш активно виконували ще на початку століття зимові обряди та пісні в середині 1950-х переходять у пасивну форму побутування – пам'ять старшого покоління.

<sup>8</sup> Харіна Д. Г., 1910 р. н., с. Пісочин Харківського району Харківської області.

<sup>9</sup> Багацька Г. І., 1922 р. н., с. Великий Бурлук Печенізького району Харківської області.

<sup>10</sup> Тарасенко Г. Т., 1925 р. н., с. Кручик Богодухівського району.

Звільнене місце посідають зразки авторських пісень про колгоспне життя, активно впроваджувані клубними установами.

**Висновки.** Трансформація суспільства, розпочата у 1920–30 роки, передбачала не тільки нищення фольклору як типу культури в межах цілісної громадської свідомості, але й запровадження нового соціокультурного утворення – «паралельної культури». Якщо розглядати фольклор як цілісну систему, то «паралельна культура» посіла місце її «діяльностної» ланки (див. схему 1), однак передавалась не діакронно, по *горизонталі*, як прийнято в усній традиції моноцентричного соціуму, а імперативно-ієрархічно, тобто *вертикально*, згідно з директивними настановами «згори». В сільському середовищі виникла ситуація хиткого балансування між «традиційною» і «псевдофольклорною» культурою, не на користь першої.

Таким чином, фольклорний об'єкт постає як поле, на якому здійснювались різні соціокультурні практики, конструювались і впроваджувались відповідні смисли, вибудовуючи певне відношення уявного до реально існуючого. Остаточну крапку в існуванні справжньої народної культури може поставити ситуація поступового зникнення старшого покоління носіїв традиції, які зберігали в пам'яті значний шар фольклору. Повний вихід із функціонування пасивної форми побутування фольклорних зразків та перехід їх у штучну пам'ять вимагатимуть у подальшому адекватних способів відтворення аутентичного фольклору.

*Комунікативний дискурс*, як у свій час *міжпоколінний діакронний зв'язок*, міг би слугувати суттєвим чинником відтворення традиції відповідного соціального середовища, стати регулятором «об'єктивного» усвідомлення смислів, які б однаково розумілись і оцінювались у відносно обмеженій спільноті та могли б впливати на особливості взаємодії всередині неї. Прикладом такого відтворення можуть слугувати діяльність дитячих і молодіжних фольклорних гуртів районів Харківської області (як то «Вербиченька» з Нової Водолаги), які вирішують питання реабілітації аутентики в умовах перерваності міжпоколінного ланцюжка. Їхні творчі зусилля можна оцінювати як більш чи менш вдалі, але головним є факт самого їхнього існування. Однак це – вже перспективна тема окремого дослідження.



## ЛІТЕРАТУРА

- Іваннікова, Л. (2012). Українська народна творчість як засіб боротьби проти тоталітарного режиму (із приводу т. зв. «фольклору майдану»). *Міфологія і фольклор*, 4, 26–40.
- Коннертон, П. (2004). *Як суспільства пам'ятають*. (Пер. з англ. С. Шліпченко). Київ: Ніка-Центр. (Серія «Зміна парадигми», вип. 7).
- Мурзина, Е. (1989). Историческое развитие народно-песенной традиции в аспекте фольклорного мышления. В сб. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования*, сс. 105–120. Киев: Музична Україна.
- Мурзіна, О. (1995). Українська протяжна пісня в аспекті історичного часу. У кн. *Збірник наукових та науково-методичних праць кафедри фольклору та етнографії КДК*, сс. 3–29. Київ: КДК.
- Новикова, Л. (1992). До питання про специфіку фольклору Слобідської України. У зб. *Музична Харківщина*, сс. 255–264. Харків: ХІМ ім. І. П. Котляревського.
- Новикова, Л. (1996). *Пісні Слобідської України*. Харків: Майдан.
- Новикова, Л. (2004). Про історичну динаміку жанрового ряду слобожанського фольклору ХХ сторіччя. *Проблеми етномузикології*, 2, 289–305.
- Новикова, Л. (2006). *Пісні Слобідської України*. Харків: ТО «Ексклюзив».
- Новикова, Л. (2014). Жанрові новотвори у фольклорі Слобідської України на межі ХІХ–ХХ сторіч. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 289–304.
- Новикова, Л. (2019). Загальнорегіональні та вузьколокальні типи формульних наспівів у весільній традиції Слобідщини. *Проблеми етномузикології*, 14, 118–128, <http://doi.org/10.31318/2522-4212.2019.14.183857>
- Нолл, В. (1993). Паралельна культура в Україні у період сталінізму. *Родовід*, 5, 37–41.
- Нолл, В. (1999). *Трансформація громадянського суспільства (Усна історія української селянської культури 1920–30 років)*. Київ: Родовід.
- Нолл, В. (2002). Трансформація і репресії української сільської культури в період колективізації. *Матеріали до української етнології*, 2 (5), 192–194.
- Ступницький, В. (1929). *Пісні Слобідської України*. Харків: Державне видавництво України.
- Ben-Amos, D. (1971). Toward a Definition of Folklore in Context. *The Journal of American Folklore*, 84 (331), 3–15. <http://dx.doi.org/10.2307/539729>

- Lozica, I. (2008). The Antinomies of Folklore Values. *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 45(1), pp. 7–20. Retrieved from <https://hrcak.srce.hr/25419>
- Paščenko, J. (2007). Folklor i politika: Iz ukrajinskog povijesnoga gledišta. *Narodna umjetnost*, 44 (2), 207–229. Retrieved from <https://hrcak.srce.hr/23278>

**Larysa Novykova**

Associate Professor, Department of Interpretology and Analysis of Music  
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts  
e-mail: [larisa1music@gmail.com](mailto:larisa1music@gmail.com)  
ORCID ID: 0000-0002-7328-9832

**INTERGENERATIONAL DIACHRONIC CONNECTION  
AS A COMMUNICATIVE DISCOURSE  
IN THE FOLKLORE TRADITION OF SLOBIDSKA UKRAINE**

*Slobidska Ukraine is an area of late settlement, the folklore of which had been formed for over three centuries under the influence of various socio-historical factors. A significant role in the preservation of ethno-cultural information was played by the mechanism of **intergenerational diachronic** communication, which reproduced the genres of the entire folklore scope. The dynamic 20th century made its adjustments to the existence of tradition, as the destruction of monocentric rural institutions affected the ways of functioning of the authentic folklore, destruction of certain genres and rituals, their transition from the active form to passive, and further into an artificial plane of life. **Our purpose** was to mark, which links of the once powerful chain of “civil culture” had been damaged, what exactly caused these damages, and how in this closed system of the rural environment, where there was an awareness of meanings that were equally understood and appreciated by society, the line of misunderstanding and oblivion started to appear. Recollections of elderly people who were witnesses of social changes in Kharkiv Region in 1920–50, as well as documentary data were used as **the material for the analysis**. Modern **functional methods** – the development of sociological questionnaires, the involvement of the materials from our own field research – allowed us to create a factual basis for the research and determined the **scientific novelty**.*

The evidence of the oldest generation of traditions carriers showed the shocking consequences of the artificial transformation of the society in the 1920–30s, which included not only the destruction of folklore as a type of culture within a holistic social awareness, but also the intruding of a new socio-cultural conglomerate of “parallel culture” of club institutions, which was broadcast not diachronically, **horizontally**, as is customary in the oral tradition, but imperatively-hierarchically, i.e. **vertically**, according to the directives from the “above”. In the rural environment, a situation of shaky balancing between “traditional” and “pseudo-folklore” culture arose, not in favor of the first.

Thus, the communicative functions, due to which the society’s objective perception of traditional meanings and its self-regulation were possible, was destroyed, and folklore became a field where various political forces were constructing new cultural meanings to the detriment of the traditional. In the conditions of the gradual disappearance of the music of the authentic tradition, with the aim of same understanding and appreciation within the community of its inherent cultural meanings, the communicative discourse can become a regulator and a corrective factor:

**Key words:** Slobidska Ukraine; authentic folklore; communicative discourse; intergenerational diachronic connection; “parallel culture”.

## REFERENCES

- Ben-Amos, D. (1971). Toward a Definition of Folklore in Context. *The Journal of American Folklore*, 84 (331), 3–15, <http://dx.doi.org/10.2307/539729> [in English].
- Connerton, P. (2004). *How Societies Remember*. (Translated from English by S. Shlipchenko). Kyiv: Nika-Tsentr. (“A Paradigm Shift” Series, issue 7) [in Ukrainian].
- Ivanykova, L. (2012). Ukrainian folk art as a means of struggle against the totalitarian regime (about the so-called “folklore of the Maidan”). *Mythology and folklore*, 4, 26–40 [in Ukrainian].
- Lozica, I. (2008). The Antinomies of Folklore Values. *Narodna umjetnost*, 45 (1), 7–20. Retrieved from <https://hrcak.srce.hr/25419> [in English].
- Murzina, Ye. (1989). Historical development of the folk song tradition in the aspect of folklore thinking. In *Musical thinking: essence, categories, research aspects*, pp. 105–120. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].

- Murzina, O. (1995). Ukrainian long song in the aspect of historical time. In *Collection of scientific and scientific-methodological works of the Department of Folklore and Ethnography of KSIK*, pp. 3–29. Kyiv: KDIK [in Ukrainian].
- Noll, W. (1993). Parallel culture in Ukraine during Stalinism. *Rodovid*, 5, 37–41 [in Ukrainian].
- Noll, W. (1999). *Transformation of civil society (Oral history of Ukrainian peasant culture 1920–30 years)*. Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].
- Noll, W. (2002). Transformation and repression of Ukrainian rural culture in the period of collectivization. *Materials for Ukrainian Ethnology*, 2(5), 192–194 [in Ukrainian].
- Novykova, L. (1992). Regarding the specifics of the folklore of Slobidska Ukraine. In *Musical Kharkiv region*, pp. 255–264. Kharkiv: KhIM named after I. P. Kotlyarevsky [in Ukrainian].
- Novykova, L. (1996). *Songs of Ukrainian Slobidshchyna*. Kharkiv: Maidan [in Ukrainian].
- Novykova, L. (2004). On the historical dynamics of the genre series of Slobojian folklore of the 20th century. *Problems of ethnomusicology*, 2, 289–305 [in Ukrainian].
- Novykova, L. (2006). *Songs of Ukrainian Slobidshchyna*. Kharkiv: TO “Ekskliuzyv” [in Ukrainian].
- Novykova, L. (2014). Genre innovations in the folklore of Slobidska Ukraine at the turn of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 40, 289–304 [in Ukrainian].
- Novykova, L. (2019). Areal and Narrowly-localized Types of Formula Chanting in the Wedding Tradition of Slobidshchyna. *Problems of Music Ethnology*, 14, 118–128, <http://doi.org/10.31318/2522-4212.2019.14.183857> [in Ukrainian].
- Paščenko, J. (2007). Folklore and Politics: from the Ukrainian Historical Viewpoint. *Narodna umjetnost*, 44 (2), 228–229. Retrieved from <https://hrcak.srce.hr/23278> [in Croatian].
- Stupnitskyi, V. (1929). *Songs of Slobidska Ukraine*. Kharkiv: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 3 травня 2022 р.

УДК 78.071.1(477)(092):784.3

DOI 10.34064/khnum2-2603

**Маклюк Дмитро Михайлович**

заслужений артист України,

соліст Харківського театру опери та балету імені М. В. Лисенка,  
доцент кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського  
національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

e-mail: macdmitri@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-9538-0381

**БАРИТОН У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ М. ЛИСЕНКА**

*Попри регулярне і всебічне висвітлення в музикознавчій літературі різноманітних аспектів, що стосуються творчості М. Лисенка, зокрема й камерно-вокальної, питання, пов'язані з амплуа баритона у солоспівах композитора, фактично не зачіпалися в наукових роботах. Така ситуація спонукає до активізації досліджень у вказаному напрямі та обумовлює наукову новизну отриманих результатів. Мета цієї розвідки – визначити особливості амплуа баритона у солоспівах М. Лисенка. Методами дослідження, що сприяли досягненню цієї мети, стали музикознавчий, образно-семантичний та порівняльний аналіз окремих зразків камерно-вокальної творчості М. Лисенка, а також технологічний аналіз вокальної специфіки тембру-амплуа. Узагальнення результатів аналізу обраних творів дозволило дійти висновків, що в камерно-вокальній творчості М. Лисенка солоспіви для баритона переважно є «монологами» драматичного та соціально значущого змісту. Для втілення відповідного смислового наповнення композитор обирає саме баритон – адже низький регістр людського голосу або інструментів у музичному мистецтві нерідко постає як засіб створення драматичних, трагічних, філософських образів. Отже, баритон у камерно-вокальній творчості М. Лисенка є носієм лірико-драматичного начала, доповненого філософською складовою.*

**Ключові слова:** баритон; тембр; амплуа; камерно-вокальні твори М. Лисенка; діапазон; голос; співак; солоспів.

**Постановка проблеми.** Своєю багатогранною і плідною творчою діяльністю М. Лисенко створив надійне підґрунтя для розвитку українського музичного мистецтва. Естетичні принципи композитора тим чи іншим чином відбилися у творчості кількох поколінь митців, чий художні погляди суттєво різняться – достатньо згадати, наприклад, Л. Ревуцького і Б. Лятошинського, Л. Дичко і Є. Станковича. Композиторський стиль М. Лисенка мав багатогранний вплив на розвиток національного музичного мистецтва, а постать митця нині увійшла в світову культуру в якості «батька української музики» (Predota, 2022). До того ж, як слушно зауважує Л. Маркуляк (2017: 105), для М. Лисенка «надзвичайно важливо було представити не лише українське музичне мистецтво, а й весь національний різножанровий культурно-мистецький пласт в європейський простір. Цій справі композитор присвятив усю свою музичну, педагогічну, громадську діяльність».

Творчий доробок митця позначений жанровим різноманіттям. І все ж левову частку творчої спадщини М. Лисенка складають вокальні жанри, що включають як оперу й кантату, так і солоспіви, ансамблі, хори, обробки народних пісень. Цей факт є цілком зрозумілим і природним, оскільки свій творчий метод композитор вибудовував на основі ґрунтовного вивчення й засвоєння українського пісенного фольклору з його жанровим багатством і яскравим мелосом. В одному зі своїх листів<sup>1</sup> митець зазначає, що «... коли б українські співи були перекладені на європейські мови, то вони мали б поширення й узнання, відповідне їх вартості» (Лисенко, 2004: 386).

Солоспіви Лисенка загалом є надзвичайно змістовним і різнобічним матеріалом для аналізу в обраному нами аспекті, оскільки вирізняються, окрім своїх високих художніх якостей, ще й тембровим розмаїттям. Серед зразків цього жанру є твори, написані як для сопрано, так і для тенора, баритона, баса. Для нашого дослідження видається особливо важливим той факт, що вагома частина солоспівів Лисенка призначена саме для баритона.

---

<sup>1</sup> Лист до співака Модеста Менцинського від 18 травня 1904 року.

Отже, **мета статті** – визначити особливості амплуа баритона у камерно-вокальній творчості Лисенка.

1. **Аналіз наявних публікацій за темою статті.** Творчість М. Лисенка і його біографія в музикознавчій літературі висвітлені повно й різнобічно. Серед загальних праць нещодавніх часів, де під різними кутами зору розглядається життєвий і творчий шлях композитора – дослідження україно-американських музикознавців Т. Булат і Т. Філенко (2009), видана у Харкові монографія С. Вергуна, І. Коляди та Ю. Коляди (2015), опубліковані у Києві книга Р. Скорульської та М. Чуєвої (2015), стаття Г. Карась (2019), медіа-ресурс Д. Предоти (Predota, 2022) та ін. Історії розвитку камерно-вокальних жанрів загалом і у творчості М. Лисенка зокрема присвятили свої музикознавчі розвідки такі дослідники, як К. Данлеп та Б. Вінчестер (Dunlap & Winchester, 2007), Л. Божко (2013), Б. Фільц (2014), Н. Харандюк (2013), О. Кушнірук (2010), Б. Косопуд (2017), В. Мітюшкін (2020), Є. Авраменко (2020), А. Полканов (2021), О. Басса (2011) та ін. Окремо відзначимо присвячену вокальному мистецтву книгу Дж. Стіна, в першій частині якої автор розрізняє співацькі голоси за типами з огляду на тембр, діапазон, силу, репертуар, приділяючи увагу й баритону (Steane, 1992: 82–93).

2. Попри значну кількість робіт, де розглядається музична спадщина М. Лисенка, у тому числі його камерно-вокальні твори, питанню амплуа баритона в солоспівах українського композитора, на нашу думку, ще не приділено достатньої уваги. Отже, в цій розвідці спробу визначити певні особливості амплуа баритона в камерно-вокальній творчості Лисенка здійснено *вперше*.

**Методами дослідження**, що сприяли досягненню цієї мети, стали музикознавчий аналіз окремих зразків камерно-вокальної творчості Лисенка, порівняльний аналіз для визначення особливостей, притаманних обраним зразкам, образно-семантичний аналіз музичного матеріалу, технологічний аналіз вокальної специфіки тембру-амплуа.

**Виклад основного змісту статті.** У творчому доробку М. Лисенка камерно-вокальна творчість посідає чільне місце як завдяки своєму обсягу, так і рівню охоплення різноманітних жанрових груп та образних сфер.

Перші солоспіви, що стали частиною монументальної «Музики до Кобзаря», композитор створив ще під час навчання у Лейпцизі. Саме камерно-вокальні твори склали більше половини обсягу цього макроциклу: 56 з 80-ті. А завершив митець свою роботу у царині камерно-вокальної творчості лише в останні роки життя.

Лисенко був завжди був чутливим і вибагливим у виборі віршів, про що свідчить його звертання не лише до творчості таких класиків вітчизняної і світової поезії, як Т. Шевченко, І. Франко, Л. Українка, Г. Гейне, але й до поезій авторів молодшого покоління – М. Вороного, О. Олеся, П. Куліша, С. Руданського, В. Самійленка та інших, у зв'язку з чим Л. Божко (2013: 117) зауважує: «Вірші солоспівів останнього періоду відзначаються лаконізмом, ущільненим розгортанням емоційного образу. Фразеологія позбавлена зворотів побутового плану, народних виразів (“Нічого, нічого” і “Сонце заходе” на сл. М. Вороного; “На сірій скелі мак цвіте” і “Айстри” на сл. О. Олеся)».

Крім того, камерно-вокальна творчість Лисенка вирізняється жанровим розмаїттям. Л. Божко виділяє кілька масштабних жанрових груп. Це й балади («У тієї Катерини»), і лірико-драматичні пісні («Ой, одна я, одна»), і драматичні монологи («Ой, чого ти почорніло»), і лірико-психологічні романси («Чого мені тяжко»). Також науковиця згадує «драматичні діалоги, наповнені суспільно-соціальним звучанням» (Божко, 2013: 115). Серед останніх – «Мені однаково», «Ой, умер старий батько». До групи творів оповідального характеру музикознавиця відносить, наприклад, такі солоспіви, як «Свято в Чигирині, «Гетьмани», «Моліться, братія, моліться». До пісенної групи належать твори «Огні горять», «Якби мені черевики». Окремо дослідниця виділяє 12 романсів і два дуети на вірші Г. Гейне, які, за її думкою, поєднуються у «вокальний цикл, типологічно близький до циклів романтиків першої половини XIX століття (там само: 116).

Важливо ще й те, що солоспів у Лисенка розширює свою жанрову сутність. Загалом він ніби перетворюється на мініатюрну драматичну сцену, яка немов підхоплює потужний імпульс напруженого наскрізного розвитку оперної драматургії. Таке розуміння жанру значно збагачує його виразні можливості, чим створює й нові художньо- вико-



навські завдання. Трансформація відбувається завдяки кільком чинникам. Першим є переважання аріозно-декламаційної мелодики, на що звертають увагу дослідники камерно-вокальної творчості Лисенка: «Мелодична лінія вокальної партії солоспівів Лисенка, підпорядкована законам образної ілюстративності, драматургії слова, дещо відходить від принципів *bel canto*» (Божко, 2013: 117). Форма солоспівів також позначена впливом наскрізної оперної драматургії. Насамперед ця тенденція знайшла вираження у зменшенні значення репризності як такої, за винятком окремих творів, де застосування цього принципу обумовлене художніми задачами. Таке вирішення форми солоспіву надає розвитку стрімкості, еластичності. Сама ж форма найчастіше утворюється завдяки розгортанню одного або кількох інтонаційних елементів із застосуванням варіантного розвитку. Другим варіантом формотворення може бути поєднання кількох контрастних розділів, що також нагадує будову оперної сцени в мініатюрі. Саме тому Л. Божко зазначає: «У світлі цих “вокальних перетворень” стає зрозумілим, чому саме блискучі “вагнерівські” співаки Модест Менцинський та Соломія Крушельницька стають одними з перших та неперевершених виконавців солоспівів Лисенка – “маленьких дійств” драматичного характеру» (Божко, 2013: 118).

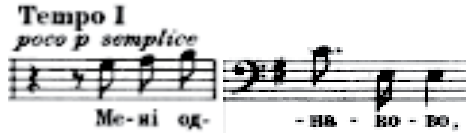
Ю. Мережко (2012: 33), узагальнюючи думку про значення камерно-вокальної творчості Лисенка, зауважує: «Романси Лисенка, які він почав писати у кінці 60-х рр., стали відправним пунктом у подальшій еволюції камерно-вокальної культури. М. Лисенка вважають першим тлумачником поезії Т. Г. Шевченка».

Отже, розглянемо детальніше кілька зразків камерно-вокального жанру у творчості Лисенка, написаних для баритона.

Солоспів на вірші Т. Шевченка «**Мені однаково...**» розкриває ідею самотності людини і водночас нерозривної її єдності з Батьківщиною, навіть поза межами рідної землі. Це драматичний монолог, сповнений філософськими роздумами про життя людини і її відповідальність за долю Вітчизни. Романс написаний у тональності *e-moll*, чия сфера домінує в тональному плані протягом усього твору, за винятком низки відхилень, що тонко «висвічують» смисловий рельєф поетичного тексту, що пов'язане і з трактуванням музичної форми солоспіву.



**Приклад 2.** («Мені однаково...», розділ «А<sub>1</sub>»).



Окремого розгляду потребує смислова кульмінація усього твору, розташована в останньому розділі на словах «Та не однаково мені». Ці слова композитор підкреслив звучанням тонічного секстакорду *b-moll* в низькому регістрі фортепіано. Здійснивши відхилення в тональність, що розташована на відстані тритона від основної, автор таким чином додатково акцентував наведені вище слова ліричного героя, звернув увагу на їхнє значення у висловлюванні, тугу, яка вкладена всього в одну фразу. Крім того, згаданий мелодичний зворот у низхідному русі зупиняється на найнижчому звуці у баритона в цьому романсі – «*b*» великої октави. Тобто звуковисотний аспект формотворення також застосований композитором у побудові головної кульмінаційної зони солоспіву (приклад 3).

**Приклад 3.** («Мені однаково...», кульмінаційна зона).



Завершується романс короткою постлюдією у фортепіано, де звучить і матеріал вступу, створюючи таким чином ефект обрамлення.

Солоспів «**Минають дні**» на вірші Т. Шевченка, написаний у тональності *h-moll*, є драматичним монологом з філософською складовою, тема якого – осмислення людського життя і призначення людини в цьому житті. Мелодика солоспіву має аріозно-декламаційний характер. Форму твору можна зобразити схематично як *ABCB*, де розділи *A* і *C* виконують функцію заспіву, а *B* і *B*<sub>1</sub> зі словами «Доле, де ти? Доле, де ти? Нема ніякої! Коли доброї жаль, боже, то дай злої,

злої!» – приспіву. Завдяки контрасту між заспівами форма солоспіву набуває й рис рондо. Застосування принципу рондальності дозволило композиторові загострити увагу слухача на основній думці твору завдяки її повторенню. Солоспів починається з невеликого фортепіанного вступу, що задає емоційний тон усього твору; крім того, у вступі продемонстрована основна фактурна формула, суть якої – у рівній пульсації вісімками.

У першому розділі змальовано важкі, глибокі роздуми героя про сенс його буття. Цей розділ написаний у формі періоду і завершується кульмінацією на словах «...бо вже й не плачу й не сміюсь...» з вершиною на звуці «*fis*» першої октави. Найвищий звук у мелодичній фразі композитор підкреслює довшою тривалістю, додаючи ще більшої виразності кульмінації (приклад 4).

#### Приклад 4. («Минають дні», кульмінація).



Виконавець мусить продемонструвати у згаданому фрагменті твору віртуозне володіння верхньою частиною робочого діапазону голосу, головним резонатором і диханням, щоб надати звучанню кульмінації відповідної сили і драматизму.

Другий розділ, що починається зі слів «Доле, де ти?», як було зазначено вище, виконує функцію рефрену. Його смислову значущість композитор підкреслює зміною тональності. Починається рефрен у *H-dur* (приклад 5) з подальшим відхиленням у *dis-moll* і завершується каденцією на домінанті до основної тональності.

Наступний розділ («С»), найрозгорнутіший, має тричастинну структуру – *abc*. Період *a* починається зі слів «Не дай спати людячому...». Композитор застосував тут принцип метричного контрасту, використавши розмір 6/8 замість основного 3/4. Початок цієї побудови позначений відхиленням в *e-moll*, що також поглиблює контраст з попереднім розділом. Перше речення другого періоду (*b*) починається

у *H-dur*. Зміною ладових і гармонічних барв, а також початком мелодії одразу з кульмінаційної зони, її викладенням у верхньому регістрі, який надає звучанню яскравості, «дзвінкості», композитор привертає увагу до змін у думках ліричного героя, який виявляє в собі пристрасне бажання жити (приклад 6).

**Приклад 5.** («Минають дні», початок рефрену).



**Приклад 6.** («Минають дні», розділ «С», кульмінаційна зона).



Останній період розділу «С» починається з гармоній DD і зменшеного септакорду та загалом позначений ладовою і гармонічною нестійкістю.

Завершується твір приспівом. Вокаліст виконує його на *ff*, а завдяки щільній акордовій фактурі у фортепіано, ритмічна пульсація, що пронизує весь солоспів, звучить ще більш напружено, драматично, ніби розпач, що остаточно охопив героя, виривається назвні.

Солоспів «**Ой, чого ти почорніло, зеленє поле**», написаний на вірш Т. Шевченка, сюжетною основою якого стали трагічні події битви під Берестечком (1651), коли козацьке військо під проводом Б. Хмельницького зазнало нищівної поразки від війська Речі Посполитої, належить до групи драматичних монологів. Композитор не випадково

обрав тональність *c-moll*, оскільки її семантика часто пов'язана з трагічними, драматичними, героїчними образами. Як приклади, можна згадати «Масонську жалобну музику» В. А. Моцарта, Сонату № 8 для фортепіано Л. ван Бетховена, його ж Симфонію № 5, Жалобний марш із «Загибелі богів» Р. Вагнера, Симфонію № 8 А. Брукнера.

Фортепіанний вступ, що передує розгортанню простої тричасинної форми твору, має величний і, водночас, скорботний характер і своїм звучанням ніби дає відчуття розмаху і значення подій, про які йтиметься у солоспіві. Мелодія соліста, що починається з кульмінації, зі звуку «es» першої октави, завдяки розташуванню у високому регістрі й викладенню на *f*, звучить надзвичайно драматично, напружено, передаючи весь жах і трагізм початкового вигуку «Ой, чого ж ти почорніло...». Трагічний характер звучання підкреслений низхідною поспівкою в межах зм. 4, у русі від III щабля до VII підвищеного. Додамо, що такі поспівки характерні для жанру думи, отже, автор демонструє глибоке знання українського фольклору: уникаючи прямих цитат, він наближає звучання свого твору до близьких за змістом і характером народних зразків музичного мистецтва (приклад 7).

**Приклад 7.** («Ой, чого ти почорніло, зеленє поле», «думна» поспівка).



Середній розділ солоспіву починається з модуляції в *As-dur*. Застосуванням ладового контрасту автор ніби вказує на зміну оповідача – тепер оповідь ведеться від особи поля, яке розповідає про трагічні події, що на ньому відбулися (приклад 8).

Кульмінацією середнього розділу, в якому йдеться про долю загиблих козаків, є фраза «Ключуть очі», що її соліст виконує в унісон з фортепіано (приклад 9).

Ступінь напруги зростає, оскільки до кульмінаційної зони залучена нова мелодична вершина – звук «*f*» першої октави. Подальший рух мелодичних хвиль є загалом низхідним і поступово охоплює ам-

бітус в межах малої октави. Як свідок уваги композитора до поетичного тексту наведемо фразу в середньому розділі «Я знов буду зеленіти», звучання якої виділено раптовим відхиленням у яскравий, «соковитий» *E-dur* (приклад 10).

**Приклад 8.** («Ой, чого ти почорніло, зеленєє поле», середній розділ).



**Приклад 9.** («Ой, чого ти почорніло...»), середній розділ, кульмінація).



**Приклад 10.** («Ой, чого ти почорніло...»), середній розділ).



Наприкінці середнього розділу відбувається модуляція в основну тональність твору, *c-moll*. У скороченій репризі мелодія не повторюється буквально, оскільки композитор застосовує щодо неї варіантний розвиток. До того ж, початок третього розділу, як і першого, з кульмінації, був би психологічно невиправданим, через те що не збігався б за змістом з текстом. Завершує солоспів постлюдія, подібна за характером до матеріалу вступу. Ефект обрамлення, що виникає, знов-таки наближає розгляданий твір до епічних жанрів.

Солоспів «Реве та стогне Дніпр широкий» на вірші Т. Шевченка – лаконічний експресивний твір, де сконцентровані враження ліричного героя від споглядання картини могутньої й розбурханої природи, зображеної в романтичному ключі, і глибокі переживання, пов'язані з побаченим. Цю гаму почуттів втілено у простій тричастинній безрепризній формі – *abc*. Контраст між темами розділів, який є похідним, досягається за рахунок застосування варіантного розвитку, що, власне, є основною причиною відсутності репризи. Таке вирішення форми робить її більш пластичною, усуває зайву механістичність від повторів. Починається твір невеликою прелюдією у фортепіано з однієї наспівної фрази, що звучить у басі і є інтонаційно спорідненою з партією соліста. Зауважимо, що виразні поспівки у басі складатимуть контрапункт до партії соліста протягом усієї композиції, значно збагачуючи зміст музичного образу.

Перша фраза баритона зі словами «Реве та стогне Дніпр широкий» починається з виразного висхідного ходу на м. 6. Початок фрази з широкого інтервалу одразу дозволяє слухачеві відчувати розмах зображуваної нічної картини і стихійну силу природи (приклад 11).

**Приклад 11.** («Реве та стогне Дніпр широкий», початок першого розділу).



Другий розділ починається зі слів «І блідний місяць на ту пору...», які композитор бережно «підсвічує» гармонічним зворотом з мажорною D і оберненням зменшеного DD<sub>7</sub>. Привертає увагу також ювелірна робота з текстом у завершальній каденції другого розділу, де автор низхідним стрибком на ундециму виділив фразу «...то виринав, то потопав» (приклад 12).

Виконання цього фрагменту вимагає від співака неабиякої майстерності у володінні диханням, легкості переходів між регістрами і точності інтонування.



**Приклад 12.** («Реве та стогне Дніпр широкий», середній розділ).

Третьому розділу передуює двотактовий вступ у фортепіано, побудований на обіграванні домінантової гармонії. У цьому розділі привертає увагу завершальна каденція, яка інтонаційно споріднена із каденцією в першому розділі. Таке «римування» каденцій на відстані дозволяє значно посилити цілісність форми без застосування принципу репризності, й тим самим зберегти пластичність, гнучкість формотворення у солоспіві (приклади 13, 14).

**Приклад 13.** («Реве та стогне Дніпр широкий», розділ «а»).**Приклад 14.** («Реве та стогне Дніпр широкий», розділ «с»).

До того ж, автор завершує твір фортепіанною постлюдією на матеріалі вступу, перекидаючи ще один інтонаційний «місток» для досягнення художньої цілісності й завершеності композиції.

**Висновки.** Серед зразків камерно-вокальної творчості М. Лисенка солоспіві для баритона складають окрему групу, до якої переважно входять «драматичні монологи» і «монологи, наповнені суспільно-соціальним звучанням» (за класифікацією Л. Божко). Для втілення відповідного кола ідей, емоційного і смислового наповнення композитор обирає саме баритон. Адже в такому випадку автор має змогу скори-

статися виразністю як темного, «густого» низького регістру співака, так і напруженого, насиченого середнього регістру, або ж яскравого, «дзвінкого» верхнього. Крім того, розташування значної частини робочого діапазону баритона у великій і малій октавах саме по собі надає звучанню музики, що виконується, певного забарвлення, переміщує твір у конкретну семантичну площину. Адже застосування низького регістру людського голосу або інструментів у музичному мистецтві нерідко пов'язане саме з образами філософськими, драматичними, трагічними.

Розглянуті вище солоспіви вимагають від виконавця неабиякої майстерності. Передусім це твердження стосується художньої сторони виконання, однак і технічні вимоги до співака, що безпосередньо пов'язані з вирішенням певних творчих завдань, в камерно-вокальних творах М. Лисенка також є доволі значними.

Так, проаналізовані твори характеризує активне застосування усіх регістрів баритону, які сумарно охоплюють обсяг від звуку «а» великої до «*fis*» першої октави. При цьому композитор надає перевагу відрізку в межах верхнього тетраорду малої і нижнього тетраорду першої октави, що насичує звучання тематичного матеріалу додатковою експресією, підкреслює високий емоційний тонус музики, завдяки тембровому колориту саме цієї частини діапазону. В окремих випадках автор використовує різке «переключення» регістрів голосу задля вирішення певних художніх задач, наприклад, для виділення окремих слів або фраз. Використання усіх цих засобів виразності, пов'язаних з тембровою специфікою голосу виконавця, теж додає яскравості, напруги звучанню, однак вимагає від співака майстерного володіння вокальною технікою, зокрема диханням, задля музикальності фразування, підтримки безперервності мелодичного потоку. Показово, що до зразків камерно-вокальної творчості М. Лисенка як до сталої частини репертуару зверталися такі яскраві виконавці, як Б. Гмиря, І. Паторжинський, М. Гришко, А. Іванов, М. Ворвулев, А. Шкурган, С. Ковнір.

Таким чином, баритон у камерно-вокальній творчості М. Лисенка переважно є носієм лірико-драматичного начала, поглибленого філософською складовою. Усі виразні можливості цього голосу компози-

тор цілеспрямовано застосував для розкриття важливих ідей, найчастіше пов'язаних з різноманітними й завжди актуальними екзистенційними питаннями.

**Практичне значення та перспективи дослідження.** Вивчення амплуа співацького голосу в творчості того чи іншого композитора допомагає більш чіткому розумінню художніх і технічних завдань, що постають перед виконавцем відповідно до стилістичних особливостей творів, що розглядаються, полегшує процес добору вокалістом репертуару, й може охоплювати будь-який вокальний матеріал, що відкриває широкі дослідницькі перспективи.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Авраменко, Є. Б. (2020). Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голособразу» на прикладі драматичного тенора. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА імені О. В. Нежданової*, 30 (1), 89–96.
- Басса, О. М. (2011). Камерно-вокальна творчість західноукраїнських композиторів першої третини ХХ століття в аспекті проблеми мотивації. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 2, 17–23.
- Божко, Л. (2013). Солоспіви Миколи Лисенка: деякі виконавські аспекти. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 27, 113–118.
- Булат, Т. & Філенко, Т. (2009). Світ Миколи Лисенка: національна ідентичність, музика і політика України ХІХ – початку ХХ ст. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США; Київ: Майстерня книги.
- Вергун, С. І., Коляда, І. А., Коляда, Ю. І. (2015). *Микола Лисенко*. Харків: Фоліо.
- Карась, Г. (2019). Етос і ерос життєтворчості Миколи Лисенка. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтва. Серія: Музичне мистецтво*, 2 (2), 126–139, <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.2.2019.187437>
- Косопуд, Б. (2017). Поезія Тараса Шевченка у камерно-вокальній творчості композиторів Галичини. *Українська музика: науковий часопис ЛНМА імені М. В. Лисенка*, 3, 110–117.

- Кушнірук, О. (2010). У ракурсі – камерно-вокальний жанр. *Студії мистецтвознавчі*, 29, 104–106.
- Лисенко, М. В. (2004). *Листи*. Р. М. Скорульська, А. П. Лащенко (Ред.-упоряд.). Київ: Музична Україна.
- Маркуляк, Л. (2017). Мистецькі взаємини Миколи Лисенка та Модеста Менцинського крізь призму епістолярію. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. Спільний українсько-румунський науковий журнал*, 3 (15), 104–108, DOI 10.24061/2411-6181.3.2017.88, URL: [http://dspace.bsmu.edu.ua/bitstream/123456789/12929/1/№3\\_2017\\_part%202.pdf](http://dspace.bsmu.edu.ua/bitstream/123456789/12929/1/№3_2017_part%202.pdf)
- Мітюшкін, В. А. (2020). Тембр-амплуа як інструмент психологічного портретування оперного образу (на матеріалі порівняльного аналізу партій Князя та Томського в опері П. І. Чайковського «Пікова дама»). *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА імені О. В. Нежданової*, 31 (1), 69–82.
- Полканов, А. А. (2021). Феномен камерного співу: від естетичних настанов до музично-мовних властивостей. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Скорульська, Р., & Чуєва, М. (2015). *Микола Лисенко. Дні і роки*. Київ: Музична Україна.
- Фільц, Б. (2014). Особливості розкриття поезії Тараса Шевченка у творчості українських композиторів. *Студії мистецтвознавчі*, 3, 20–30.
- Харандюк, Н. (2013). Діалогізм вокально-фортепіанної фактури та його виконавське втілення. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*, 27, 198–205.
- Dunlap, K. & Winchester, B. (2007). *Vocal Chamber Music: A Performer's Guide*. 2nd Edition. New York: Routledge.
- Predota, G. (2022, 14 March). Mykola Lysenko (1842–1912): The Father of Ukrainian Music [media sours]. *Interlude*, <https://interlude.hk/mykola-lysenko-the-father-of-ukrainian-music/>
- Stean, J. B. (1992). *Voices, Singers & Critics*. Portland, Oregon: Amadeus Press.

**Dmytro Makliuk**

Honored Artist of Ukraine, a soloist at Kharkiv M. Lysenko Opera and Ballet Theater, Associate Professor at the Solo Singing Department, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts  
e-mail: macdmistri@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0001-9538-0381

**BARITONE IN M. LYSENKO'S VOCAL CHAMBER WORKS**

**Statement of the problem.** *Mykola Lysenko (1842–1912) as the founder of Ukrainian musical culture has a multifaceted influence on the development of most of its genres. A significant part of M. Lysenko's creative heritage consists of vocal genres, including opera and cantata, ensembles, choirs, solo art songs, and folk arrangements. This fact is quite natural, since the composer built his creative method on the basis of a thorough study and assimilation of Ukrainian song folklore. Despite the regular coverage in the musicological literature of various aspects related to M. Lysenko's heritage, in particular chamber vocal works (the recent monographs by R. Skorulska & M. Chueva (2015), S. Verhun, I. Koliada, & Yu. Koliada (2015), articles by H. Karas (2019), L. Bozhko (2013), B. Filts (2014), N. Kharandiuk (2013), B. Kosopud (2017), V. Mitiushkin (2020), Ye. Avramenko (2020), A. Polkanov (2021), O. Bassa (2011) and others), the issues related to the role of the baritone in the composer's solo songs were actually not involved in scientific studies. Such a situation encourages the intensification of research in the indicated direction and determines the **scientific novelty** of the obtained results. **The purpose of this study** is to determine the peculiarities of the baritone's role in M. Lysenko's solo songs. **The research methods** that contributed to the achievement of it were the musicological, semantic and comparative analysis of selected samples of M. Lysenko's chamber vocal work, as well as the technological analysis of the vocal timbre-role specificity.*

**Results and conclusions.** *The characteristic features of Lysenko's vocal chamber works, which relate to the selection of poetic texts, genre typology, and the choice of timbres were examined in the study. Four solo songs for baritone were chosen for analysis. The selected samples were considered taking into account the following aspects: belonging to a certain genre group, ways of form organization, harmony features, nature of the piano texture. A separate point of analysis was the*

*use of expressive capabilities of the baritone timbre in connection with the artistic intent of the songs and some technical characteristics of the voice: the covered range, registers, use of resonators, etc.*

*The results of the analysis allowed us to come to the conclusion that in M. Lysenko's chamber-vocal work, baritone solo songs are mostly "monologues" of dramatic and socially significant content. In order to embody the corresponding semantic content, the composer chooses namely the baritone – because the low register of the human voice or instruments in musical art often appears as a means of creating dramatic, tragic, philosophical images. So, the baritone in M. Lysenko's chamber and vocal creative work is mainly the bearer of the lyrical and dramatic principle supplemented by a philosophical component.*

**Key words:** *baritone; timbre; role; M. Lysenko's chamber-vocal works; range; voice; singer; solo song.*

#### REFERENCES

- Avramenko, Ye. B. (2020). The role of timbre as a tool for expressing the opera "voice image" on the example of a dramatic tenor. *Musical art and culture: scientific bulletin of O. V. Nezhdanova ONMA*, 30 (1), 89–96 [in Ukrainian].
- Bassa, O. M. (2011). Chamber and vocal creativity of Western Ukrainian composers of the first third of the 20th century in the aspect of the problem of motivation. *Scientific notes of Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University, Series: Art History*, 2, 17–23 [in Ukrainian].
- Bozhko, L. (2013). Mykola Lysenko's solo songs: some performance aspects. *Scientific collections of the Lviv M. V. Lysenko National Academy of Music*, 27, 113–118 [in Ukrainian].
- Bulat, T. & Filenko, T. (2009). *Mykola Lysenko's World: National Identity, Music and Politics of the Nineteenth – Early Twentieth Centuries of Ukraine*. New York: Ukrainian Free Academy of Sciences in the USA; Kyiv: Maisternia knyhy [in Ukrainian].
- Dunlap, K. & Winchester, B. (2007). *Vocal Chamber Music: A Performer's Guide*. 2nd Edition. New York: Routledge [in English].
- Filtz, B. (2014). Peculiarities of the revelation of Taras Shevchenko's poetry in the work of Ukrainian composers. *Studies in Art History*, 3, 20–30 [in Ukrainian].
- Harandyuk, N. (2013). Dialogism of the vocal-piano texture and its performance embodiment. *Scientific collections of the Lviv M. V. Lysenko National Academy*

- of Music*, 27, 198–205 [in Ukrainian].
- Karas, H. (2019). The Ethos and Eros of Mykola Lysenko's life and creativity. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Musical Art*, 2 (2), 126–139, <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.2.2019.187437> [in Ukrainian].
- Kosopud, B. (2017). The poetry of Taras Shevchenko in the chamber and vocal works of Galician composers. *Ukrainian music: scientific journal of the M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music*, 3, 110–117 [in Ukrainian].
- Kushniruk, O. (2010). In perspective – the chamber and vocal genre. *Studies in Art History*, 29, 104–106 [in Ukrainian].
- Lysenko, M. (2004). *Letters*. R. M. Skorulska, A. P. Lashchenko (Eds.). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Markulyak, L. Artistic relations between Mykola Lysenko and Modest MENCINSKY though a prism of epistolary. *Current issues of social studies and history of medicine. Joint Ukrainian-Romanian scientific journal*, 3 (15), 104–108, DOI 10.24061/2411-6181.3.2017.88, URL: [http://dspace.bsmu.edu.ua/bitstream/123456789/12929/1/№3\\_2017\\_part%202.pdf](http://dspace.bsmu.edu.ua/bitstream/123456789/12929/1/№3_2017_part%202.pdf) [in Ukrainian].
- Mityushkin, V. A. (2020). Timbre-role as a tool of psychological portraiture of an opera image (on the material of a comparative analysis of the parts of the Prince and Tomsy in P. I. Tchaikovsky's opera "The Queen of Spades"). *Musical art and culture: scientific bulletin of O. V. Nezhdanova ONMA*, 31 (1), 69–82 [in Ukrainian].
- Polkanov, A. A. (2021). *The phenomenon of chamber singing: from aesthetic guidelines to musical and linguistic properties*. (Extended abstract of PhD thesis). Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Predota, G. (2022, 14 March). Mykola Lysenko (1842–1912): The Father of Ukrainian Music [media sourс]. *Interlude*, <https://interlude.hk/mykola-lysenko-the-father-of-ukrainian-music/> [in English].
- Skorulska, R., & Chueva, M. (2015). *Mykola Lysenko. Days and years*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Steanе, J. B. (1992). *Voices, Singers & Critics*. Portland, Oregon: Amadeus Press [in English].
- Vergun, S., Koliada, I., Koliada, Yu. (2015). *Mykola Lysenko*. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].

УДК 78.071.1(477)(092):784.3

DOI 10.34064/khnum2-2604

**Мамона Ангеліна Геннадіївна**

аспірантка Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

e-mail: angelina127mamona@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-1495-6738

**«СХІДНА МЕЛОДІЯ» Л. УКРАЇНКИ – М. ЛИСЕНКА:  
СПЕЦИФІКА ВІДТВОРЕННЯ ОРІЄНТАЛЬНИХ ОБРАЗІВ**

*Мета статті – виявити спосіб створення орієнтального колориту у солоспіві М. Лисенка «Східна мелодія» на вірші Лесі Українки. Цей твір, який є доволі цікавим зразком пізньої камерно-вокальної творчості М. Лисенка, на сьогоднішній день отримав недостатньо уваги з боку дослідників. Звернення композитора до орієнтальних мотивів не можна назвати частим або звичним, на відміну від творчості Лесі Українки, де Схід у його розмаїтті посідає вагоме місце. «Східна мелодія» представляє світ кримського Сходу, і цікавим видається вибір тих засобів, завдяки яким ці мотиви були втілені в музиці М. Лисенка, особливо в умовах початку ХХ ст. У статті подано аналіз солоспіву М. Лисенка «Східна мелодія» на вірші Лесі Українки, розкрито взаємодію слова і музики, виявлено особливості структури та драматургії твору, а також характерний комплекс музичних засобів, що слугують для передачі орієнтального колориту.*

**Ключові слова:** орієнталізм в українській культурі; пізній період творчості М. Лисенка; збірка «Кримські відгуки» Лесі Українки; український солоспів.

**Постановка проблеми.** На початку ХХ століття в творчості М. Лисенка відбуваються кардинальні зміни, які найбільш рельєфно виступають в камерно-вокальній музиці. Це було обумовлено, насамперед, зверненням до нової модерної української поезії, в тому числі О. Олеся та М. Вороного. Наприкінці 1906 та в 1907 році М. Лисенко пише три солоспіви на вірші Лесі Українки (нагадаємо,



що композитор також використовував переклади поетеси у якості текстової першооснови до свого циклу на вірші Г. Гейне та написав хор і дует на її вірші). Її нова поетична інтонація надихнула зрілого композитора на створення розгорнутого солоспіву для мецо-сопрано, справжньої «вокальної сцени», в якій певним чином стилізований орієнтальний світ. Це фактично єдиний східний сюжет у творчості композитора, але він важливий, оскільки дозволяє розглянути творчість М. Лисенка на платформі романтичної поетики, для якої орієнтальна тема була магістральною. Якщо «східний» аспект творчості Лесі Українки досліджений літературознавцями достатньо детально (Огнева, 2007; Вишняк, 2011; Маленька, 2001), то якими саме засобами користувався М. Лисенко, в музикознавчій літературі спеціально не висвітлювалось.

**Аналіз існуючих досліджень.** Серед досліджень, присвячених творчості М. Лисенка, солоспів «Східна мелодія» як зразок пізньої камерно-вокальної музики згадується або побіжно, або ж взагалі оминається. Причиною цього нам видається певна нетиповість цього твору серед інших пізніх робіт композитора (так, про певну типовість «творів того часу» говориться у монографії Л. Архімович та М. Гордійчука (1992: 213)). У третьому томі своєї масштабної праці з історії музики Л. Корній подає періодизацію камерно-вокальної творчості М. Лисенка. В контексті інтимної лірики останнього періоду творчості композитора називаються його твори на вірші Лесі Українки, серед яких згадується і «Східна мелодія» (Корній, 2001: 324), проте, далі згадки авторка не йде і фокусує свою увагу на інших зразках. Вірогідно, така ситуація в дослідженнях творчості композитора спричинена домінуванням фольклористичної парадигми у сприйнятті науковцями творчості М. Лисенка та зосередженням на його ролі засновника української професійної музики. Так, М. Ржевська зазначає, що на початку ХХ століття М. Лисенко залишався єдиним втілювачем українського «національного ідеалу» (Ржевська, 2005: 41), і саме слідом за ним «українські музичні діячі почали шукати конкретних проявів національного в музиці» (Ржевська, 2005: 75).

Отже, відсутність детального аналізу твору М. Лисенка визначила **актуальність** пропонованої наукової розвідки.

**Мета дослідження** – виявити специфіку відтворення орієнтальних образів у солоспіві М. Лисенка «Східна мелодія» на вірш Лесі Українки.

**Виклад основного матеріалу.** У житті й творчості видатної української поетеси Лесі Українки Схід посідав не останнє місце, починаючи від дитячих вражень, що знайшли продовження в період навчання й виховання, у спілкуванні з тими, хто був обізнаний з ним; згодом, і враженнями від безпосереднього пізнання його культурного середовища. Для поетеси світ Сходу був багатограним: біблійним, ісламським, християнським, стародавнім, сучасним (Огнева, 2007: 5); Схід відтворюється у її драмах «Одержима», «Йоганна, жінка Хусова», «Айша та Муггамед», у «Стародавній історії східних народів» (що писалася для сестри поетеси Ольги та фактично є першим українським шкільним підручником з історії Давнього Сходу), яку О. Огнева вважає своєрідним контрапунктом до зображення Сходу в різних його проявах у творчості Лесі Українки, містком для входження в світ іншої культури і шляхом повернення до власної, оскільки в праці відображаються й шари художнього засвоєння Сходу поетесою в різні періоди життя (Огнева, 2007: 9). В рамках «Стародавньої історії...» з'являються її переспіви українською мовою гімнів «Рігведи», унікальної пам'ятки давньоіндійської літератури, а також «Ліричних пісень давнього Єгипту», які вважаються першими в історії людства зразками любовної лірики.

Ще в юнацькі роки відбувається знайомство Лесі Українки зі Сходом на березі Чорного моря (Бахчисарай, Ялта, Севастополь, Євпаторія, Саки, Одеса), куди вона виїздила на лікування. Вона отримала можливість познайомитися зі звичаями мусульманського Сходу, оскільки Хаджибей (нинішня Одеса) і Акерман в минулому були потужними турецькими фортецями, а Крим продовжував зберігати живу татарську традицію.

З дитинства Леся Українка була знайома і з класиком української музики Миколою Лисенком. Як зазначала сама поетеса, з композитором у неї пов'язані спогади «найдорожчих молодих літ» (Українка, 2021: 347). Саме на перетині її кримських вражень та співпраці з видатним музикантом виник солоспів «Східна мелодія» для сопрано (або

меццо-сопрано). І, якщо для Лесі Українки тема Сходу була важливим складником світобачення і творчості, то в доробку Миколи Лисенка звернення до орієнтальної тематики є все ж таки тенденцією, що має маргінальний характер.

Ідея орієнталізму взагалі в українській музиці затвердилася досить пізно, хоча в європейській музиці вона існувала на той момент вже більш ніж 200 років і вже якийсь порівняно недовгий час активно розвивалася в російській музичній культурі. «Східну мелодію» можна назвати чи не першим зразком музичного орієнталізму в українській камерній вокальній музиці. Цей романс був створений композитором у 1907 році, тобто в останній період його творчості. Одноименний вірш Лесі Українки був написаний за десять років до того (1897) та увійшов до збірки «Кримські відгуки» (збірка відображала враження поетеси від поїздки до Ялти, Бахчисараю та Євпаторії). Ось як характеризує вірш кримський дослідник М. Я. Вишняк (2011: 22): «Вдаючись до образності, поетичними атрибутами якої є кримський пейзаж (“гори багрянцем кривавим спалахнули”, “геть понад морем над хвилями синіми в’ються, не спиняться чаєчки білі”, “по морю доріженька”, “кипарисова гілочка”), а також вживаючи деякі елементи народно-пісенного паралелізму, Леся Українка створює глибоко емоційний ліричний твір, весь пройнятий невимовною тугою героїні за своїм коханим, який вертається до неї з чужини. Ритміка вірша та протяжна дактилічна рима з перехресним римуванням надають йому особливої тональності, і він справді звучить мелодійно, як сама пісня».

Разом з тим, у вірші виявляється модерна парадигма української поезії. Як зазначає Т. Гундорова у монографії «ПроЯвлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму», де Леся Українка є однією з ключових фігур, яскраво представляючи в літературі цій напрям, модернізм наголошував «роль підсвідомого та особливу трансісторичну функцію поетичного висловлювання» (Гундорова, 2009: 18), а також, «онтологічно й естетико-духовно оприявнюючи образ “іншого”, європейський модернізм фактично виявився способом легалізувати соціальне, політичне, національне й мовне існування інших культур, націй, статей і рас» (там само: 19); отже, модернізм в певному сенсі тут стає естетичним підґрунтям орієнталізму.

П'ять строф вірша М. Лисенко оформлює в п'ятичастинну композицію з варійованим повторенням першої частини наприкінці со-лоспіву:

A B C D A<sub>1</sub>

Віршована дактильна стопа спричиняє часте застосування тріольного руху, втім композитор обирає не розмір 6/8, а 4/4 (C). Також задля запобігання монотонності М. Лисенко застосовує перемінний розмір. Протягом твору зустрічаються такі позначки, як 3/4, 6/4, 3/2, а наприкінці – 5/4. Таке порушення регулярності підкреслює інтонаційну свободу у викладі.

Основна тональність романсу – Соль-бемоль мажор. Особливістю твору є те, що для всіх розділів форми романсу, окрім останнього, характерна зупинка наприкінці на мі-бемоль мінорі, що підкреслює превалюючий стан туги дівчини. Загальний тональний план можна передати схемою (Схема 1):

**Схема 1.** М. Лисенко. «Східна мелодія». Тональний план твору.

A	B	C	D	A <sub>1</sub>
Ges-dur → es-moll	b-moll → es-moll	Ges-dur → es-moll	As-dur → es-moll	Ges-dur

Відкривається романс семитактовим вступом (*Tempo moderato e sempre rubato*), який передає стан спокою та певної споглядальності. Тиха звучність, звучання у середньому регістрі, тонічний органний пункт, переважання поступенного руху передають атмосферу умиротворення. Цей поступенний рух утворює своєрідний орнаментальний візерунок, що, завдяки поєднанню дуолей (в даному випадку вони завжди оформлені пунктиром) з тріолями, віддалено нагадує орієнтальні теми О. П. Бородіна. Закінчується вступ низхідним ходом від третього ступеня до першого через характерну тріоль шістнадцятками на другому ступені (II – III – II). Застосування гармонічного виду мажору наприкінці вступу також сприяє створенню особливого колориту.

Розділ А (*Cantabile ben declamato*) написаний в формі квадратного (8+8) періоду неповторної побудови, який модулює з Соль-бемоль мажору в паралельний мі-бемоль мінор. Цей тональний план повторюється і в інших розділах. Таким чином, хоча тематизм щоразу новий, М. Лисенко утворює своєрідну «риму», яка робить сприйняття твору більш цілісним. Для кожної фрази також характерна, після руху більш короткими тривалостями (здебільшого тріольні вісімки), зупинка на довгій ноті – половинній. Така виписана фермата є характерною рисою всього романсу, яка створює ефект ритмічної свободи. Певну екзотичність першому розділу надає й те, що мі-бемоль мінор тут має фрігійський нахил. Такий кінець розділу створює ефект «затемнення» після попереднього безтурботного розміреного звучання.

Між розділом А та розділом В звучить невеликий двотактовий інструментальний ригурнель, який одразу вносить певний драматизм, адже проводиться він у сі-бемоль мінорі. Тема, що прозвучала у цьому ригурнелі, асоціюється з образом синього моря та неспинних чайок (її хвилеподібні контури нагадують рух неспокійної стихії). Структурне оформлення розділу В, порівняно з розділом А, змінюється. Він представляє собою шеститактовий період (3+3), де обидва речення закінчуються у мі-бемоль мінорі. Втім розподіл музичних фраз, кожна з яких відповідає рядку у строфі, є нерівномірним за масштабом: 2+1+1+2 (кожна цифра – кількість тактів). Це створює ефект часової нерівномірності, який посилюється перемінним розміром.

Наступний ригурнель, що складається з чотирьох тактів, містить яскраві барвисті гармонії. На органному пункті соль-бемоль у басу звучить септакорд сьомого ступеню, а трохи згодом дещо несподівано, створюючи колористичний ефект, звучать акорди Ре-мажору у зіставленні з фа-дієз мінором. Цей завершальний акорд з ферматою звучить трагічно, що підсилюється наступним загальним паузуванням.

Яскравий контраст вносить наступний третій розділ, де повертається первинна тональність Соль-бемоль мажор. Спершу музика має активний характер, чому сприяють чотиридольний розмір, де кожна долю-чверть підкреслює акцентами фортепіано. В основі лінії вокаль-

ної партії – мажорний квартсекстакорд, що надає їй певної рішучості. У поетичному тексті звучать рядки: «В себе на вежі вогонь запалила я, твого вороття дожидаючись». Втім рішучість триває зовсім недовго, і їй на зміну знову приходиться ліричний настрій.

Між третім та четвертим розділами немає композиційної межі у вигляді інструментального ритурунелю, який був присутнім між попередніми. Фактично вони сприймаються як один, що містить у другій частині кульмінацію всього твору. Фразі сопрано «Світе мій! Буду тебе дождатися» акомпанує висхідний сплеск арпеджіо у фортепіано. Окрім цього яскравого пасажу, кульмінація підкреслюється появою тональності Ля-бемоль мажор. Вперше у творі тут звучить *f* та з'являється виразна низхідна квінта в партії сопрано (від мі-бемоллю другої октави, відзначеного, до того ж, акцентом, до ля-бемоллю). Ця кульмінація є своєрідним емоційним «спалахом», який швидко згасає, і, як і попереднього разу, виклад повертається у спокійне, розмірене русло. На відміну від двох попередніх розділів, розділ D є більш масштабним, за формою він являє собою восьмитактовий період (4+4).

Про настання репризи (Темпо I) повідомляє тема вступу у двотактовому фортепіанному ритурунелі. Восьмитактовий розділ A<sub>1</sub> варіантно відтворює лише перше речення розділу A, у другому ж звучить найвищий тон всього романсу – соль-бемоль, від якого відбувається поступовий спуск-заспокоєння.

Цікавою особливістю солоспіву є оформлення згадуваних раніше довгих тривалостей наприкінці кожної фрази. Показово, що кожного разу вони супроводжуються новим орнаментальним «завитком» з мотивом-кружлянням у партії фортепіано. Якщо в першому розділі ця тенденція лише намічається (у фортепіано звучить лише короткий пунктир), то в розділі B вже мають місце тріолі шістнадцятками, а також поєднання тридцять других з шістнадцяткою. В розділі C цей завершувальний жест з'являється більш витонченим, набуваючи форму секстолі тридцять другими з подальшою зупинкою на чверті. Проте найбільш «чудернацькими» ці закінчення є в останньому розділі. Тут вони оформлюються то у поєднання короткого пунктиру з тріоллю шістнадцятками, то у квінтолі тридцять другими з заліговоною

першою нотою. Це надає музиці певної декоративності. Цьому ефекту сприяє і застосування арпеджіато в партії фортепіано, що нагадує перебори акордів на струнному інструменті.

**Висновки.** Романс «Східна мелодія» являє собою оригінальний зразок композиторської вокальної лірики. Миколі Лисенку вдалося відтворити властиву поезії Лесі Українки гармонічну єдність спокійної та умиротвореної картини орієнтального пейзажу з образом головної героїні з її самотністю та тугою за коханим.

Не останню роль у створенні цієї атмосфери відіграв і східний колорит, створений як ладовими, так і ритмо-інтонаційними засобами «орієнтального» мелосу романтичної традиції. Зокрема, композитор епізодично вводить фрігійський нахил; включає рух тріолями, декорування довгих нот «орнаментами» дрібних, арпеджіато в партії фортепіано.

М. Лисенко відходить від статичності, уникаючи повторності як на рівні структур, так і тематизму. Показовим є також створюваний ним ефект ритмічної свободи (наприклад, виписані фермати в кінці кожного розділу, або ж перемінний розмір). Вокальна партія побудована як експресивний монолог з певними рисами театральності. Чутливо інтонуючи поетичний текст Лесі Українки, композитор відтворює нові нюанси у кожній строфі, передаючи і пейзажну споглядальність, і внутрішній неспокій ліричної героїні. М. Лисенко логічно вибудовує драматургію солоспіву, де висловлювання, від більш стриманого та ліричного на початку, стає більш відкритим та, певною мірою, експресивним у передостанньому, четвертому розділі. У підсумку, повертаючись до початкового музичного образу, композитор перетворює «східний пейзаж», виконаний за звичними романтичними кліше, на місце дії, де розгортається життєва доля ліричної героїні, і щодо щирості цього образу в нас не виникає сумнівів.

Отже, «Східна мелодія» являє собою яскравий зразок перетину двох парадигм – романтичної з опорою на фольклоризм у Миколи Лисенка та модерної у Лесі Українки – в результаті чого утворюється своєрідна нова якість.

## ЛІТЕРАТУРА

- Архімович, Л., Гордійчук, М. (1992). *М. Лисенко: життя та творчість*. Київ: Музична Україна.
- Булат, Т. (2009). *Світ Миколи Лисенка: національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX ст.* Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США; Київ: Майстерня книги.
- Вишняк, М. (2011). Жанрова специфіка кримської лірики Лесі Українки. *Учені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського*. Серія «Філологія. Соціальні комунікації», т. 24 (63), № 1, ч. 2, 178–190.
- Гундорова, Т. (2009). *Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму*. Київ, Критика.
- Корній, Л. (2001). *Історія української музики*. Частина третя (XIX ст.). Київ – Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць.
- Маленька, Т. (2001). Орієнтальна поезія Лесі Українки: від романтизму до модернізму. *Слово і час*, 6, 28–34.
- Огнева, О. (2007). *Східні стежини Лесі Українки (статті та матеріали)*. Луцьк: Волинська книга.
- Ржевська, М. (2005). *На зламі часів. Музика наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи*. Київ: Автограф.
- Українка, Л. (2021). *Листи (1907–1913). Повне академічне зібрання творів*. (Тт. 1–14). Т. 14. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки.

*Angelina Mamona*

postgraduate student

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

e-mail: angelina127mamona@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-1495-6738

**L. UKRAINKA – M. LYSENKO'S «ORIENTAL MELODY»:  
SPECIFICS OF RECREATION OF ORIENTAL IMAGERY**

*Statement of the problem.* The article analyzes the ways of recreating oriental features in the song “Oriental Melody” (“*Shkhidna melodiia*”) by Ukrainian



composer Mykola Lysenko, based on a poem by Ukrainian poetess, playwright, short story writer Lesia Ukrainka. This song, or “solospiv”, as Lysenko called his vocal and piano works, was created in the last period of the composer’s work, when, working in this genre, he began to use poems by modern Ukrainian poets, including Lesia Ukrainka. This fact most likely caused some changes in the style of these works in comparison with Lysenko’s more traditional early works. “Oriental melody” has not been previously studied by musicologists, so this article conducts its composition analysis in order to understand its structure and ways of interpreting the poetic text

**The purpose of the study** is to identify the specific embodiment of oriental features in the musical language of the song.

**Results and conclusions.** Lesia Ukrainka’s poem “Oriental Melody” from her second Crimean cycle “Crimean Echoes” (“Krymski vidhuky”) is a love poem, in which oriental images are interspersed with exotic landscapes of the Crimea. The composer strives to follow the structure of the poem, which led to the creation of a five-part composition with a variational repetition of the first part at the very end. The article reveals that Lysenko’s “Oriental Melody” contains a number of well-established ways for Western European music to recreate the oriental image. In addition, the song contains features of recitative, sometimes giving the impression of a theatrical monologue. Lysenko often changes the meter, avoids repetition in rhythmic structures, using complex rhythms and seeks for through-composed type of composition.

The lack of scholars’ attention to the song “Oriental Melody” can be explained by the dominance of the folklore paradigm in the studies of Lysenko’s music, which doesn’t focus on oriental themes. However, it is interesting how exactly this song became a meeting place for two different worldviews. Lesia Ukrainka was one of the brightest Ukrainian modernist writers, and Mykola Lysenko, who is considered the founder of the Ukrainian national school of composers, created his music in the style of late romanticism. Thus, although the oriental scenery of the song is recreated by a number of clichés, the sincerity of the protagonist is indisputable, and the work as a whole has its own artistic value.

**Key words:** Orientalism; Ukrainian culture; Mykola Lysenko; cycle; Lesia Ukrainka’s “Krymski vidhuky”; Ukrainian song; solospiv.

## REFERENCES

- Arkhimovych, L., Gordiichuk, M. (1992). *M. Lysenko: life and works*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Bulat, T. (2009). *The world of Mykola Lysenko: national identity, music and politics of Ukraine XIX – beginning of XX century*. New York: Ukrainian Free Academy of Sciences in USA; Kyiv: Maisternia knyhy [in Ukrainian].
- Hundorova, T. (2009). *The Emerging Word. The Discourse of Early Ukrainian Modernism*. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
- Korniy, L. (2001). *History of Ukrainian music. Part 3. (XIX century)*. Kyiv – New-York: Publishing house of M. P. Kots [in Ukrainian].
- Malenka, T. (2001). Oriental poetry of Lesia Ukrainka: from Romanticism to Modernism. *Word and Time*, 6, 28–34 [in Ukrainian].
- Ognieva, O. (2007). *Oriental Pathways of Lesia Ukrainka*. Lutsk: Volynska knyha [in Ukrainian].
- Rzhevskaya, M. (2005). *The music of the Dnieper Ukraine of the first third of the twentieth century in the interaction and transformations of socio-cultural discourse*. Kyiv: Avtograf [in Ukrainian].
- Ukrainka, L. (2021). Letters (1907–1913). *Full academic collection of works*. (Vols. 1–14). Vol. 14. Lutsk: Lesia Ukrainka Volynsky National University [in Ukrainian].
- Vishnyak, M. (2011). The peculiarities of Lesia Ukrainka's Crimean's lyric poetry. *Scientific Notes of Taurida National V. I. Vernadsky University. Series: Phylology. Social communications*. Vol. 24(63), no. 1, part 2, 180–192 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 10 лютого 2022 р..*

УДК 78.071.1:78.082(477)  
DOI 10.34064/khnum2-2605

**Романюк Ірина Анатоліївна**

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського  
національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського  
e-mail: yarka\_lviv@ukr.net  
ORCID 0000-0001-7900-5960

**Щелканова Світлана Олександрівна**

викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського  
національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського;  
e-mail: cvetlanakabasova@gmail.com  
ORCID iD: 000-0001-7951-7499

**«СПЕКТРИ» В. СИЛЬВЕСТРОВА У КОНТЕКСТІ АВАНГАРДНИХ  
ТЕНДЕНЦІЙ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ 1960 РОКІВ**

*Дослідження має на меті виявлення феноменологічної природи симфонії «Спектри» для камерного оркестру (1965) В. Сильвестрова як зразка раннього періоду творчості митця у контексті авангардних тенденцій української культури 1960 років. Даний твір, що увиразнює самотність українську картину світу 60 років минулого століття, до сьогодні не став предметом спеціального розгляду у музичній науці. Наукова новизна дослідження зумовлена вивченням камерної симфонії «Спектри» у контексті тенденцій української культури зазначеного періоду. Розглядаються кроскультурні зв'язки, зокрема, вплив творчості Г. Гавриленка, С. Параджанова (художній фільм «Київські фрески»), дотичних до кола «київського авангарду». Свобода втілення авторського висловлювання у творі виявлена на різних рівнях: мовленнєвому, композиційному, стильовому. Музична мова базується на залученні сонорних звучань, пуантилізму та алеаторики. Симфонія «Спектри» для камерного оркестру втілює авангардну поетику і свободу вираження онтологічних фундацій музики в абсолютному вигляді та демонструє оригінальність художнього мислення митця.*

**Ключові слова:** композиторська творчість; музичне мислення; українська музична культура; симфонія «Спектри» для камерного оркестру В. Сильвестрова; «київський авангард»; тембр; алеаторика; сонорність; техніка письма; пуантилізм.

*«Є скарби, допоки їх шукають.  
Перестануть – от тоді вже все»*

**Ліна Костенко**

*«Я існував ніби в країні неполоханих птахів»*

**Валентин Сильвестров**

**Постановка проблеми.** Творча постать класика української музичної культури Валентина Сильвестрова постає як знакова з огляду на увиразнену місію митця як речника українського мистецтва сьогодні у світовому масштабі. Камерна симфонія «Спектри» (1965), створена майстром понад 50 років тому в умовах пануючої ідеологічної заангажованості, нині, на тлі історичних випробувань і звитяжної стійкості України, актуалізується як прояв свободи мислення. Композиторський доробок В. Сильвестрова 1960 років у симфонічній царині є сміливим виходом за межі усталених засад академічної традиції. Цей твір, що втілює оригінальність художнього стилю В. Сильвестрова і, ширше, – самобутню українську картину світу 1960 років, до сьогодні не постав предметом спеціального дослідження ні у вітчизняному, ні у світовому музикознавстві, що зумовлює актуальність заявленої теми нашої наукової розвідки.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Дослідженню творчості В. Сильвестрова у контексті авангардних тенденцій української культури 1960 років присвячено новітні наукові розвідки О. Городецької (2021), О. Опанасюка (2021), колективу авторів на чолі з Л. Шаповаловою (Shapovalova, Romaniuk, Chernyavska, & Shchelkanova, 2021).

Оксана Городецька, авторка дисертації, присвяченої вітчизняній музиці 1960 років в контексті цілісності епохи, в одній із своїх наукових розвідок фокусує увагу на сонатній драматургії у творах укра-

їнського авангарду 60 років XX століття. О. Городецька на прикладі «Ритмів» для фортепіано В. Загорцева досліджує оновлення і трансформацію сонатності в межах українського авангардного мистецтва, тим самим увиразнюючи стильові засади творчості композиторів музичного авангарду, до яких належав В. Сильвестров (Городецька, 2021).

Один із розділів монографії О. Опанасюка, в якій викладено концепцію структурної феноменології та типології форм художнього образу, містить аналіз творчого доробку композиторів В. Сильвестрова і М. Колесси (Опанасюк, 2021: 284–294). Розроблений автором підхід уможливує увиразнення інтенціональних аспектів та питомих ознак творчості композиторів і музичних явищ, в тому числі, сучасного мистецтва, що відкриває новий ракурс дослідження музичних феноменів у культурно-інтенціональній перспективі.

У статті колективу авторів «Звуковий універсум ранніх симфоній В. Сильвестрова» (Shapovalova, Romaniuk, Chernyavska, & Shchelkanova, 2021) розглядаються шляхи трансформації жанру симфонії в музичній культурі другої половини XX століття на прикладі ранніх симфоній українського майстра. Проблематика розвідки пов'язана із переосмисленням парадигми аналізу симфонії і симфонізму в музикознавстві XXI століття.

Окрім того, серед новітніх публікацій вкажемо на фундаментальне видання, укладене сучасним українським композитором і дослідником О. Щетинським (2017), яке присвячено представнику «київського авангарду» Л. Грабовському. Зокрема, зібрані в одному виданні наукові статті, публіцистичні нариси та матеріали виявляють тенденції розвитку української музики 1960 років, загальнокультурний контекст доби українського шістдесятництва тощо.

**Мета** нашого дослідження – виявити феноменологічну природу камерної симфонії «Спектри» В. Сильвестрова як зразка раннього періоду творчості митця у контексті авангардних тенденцій української культури 1960 років.

**Методи дослідження.** Музичний текст камерної симфонії «Спектри», зважаючи на неявну, невиокремлювану безпосередньо структурно-семіотичну модель, сприяє свободі теоретичних інтер-

претацій і запрошує до пошукування відповідного методологічного інструментарію. Таким чином, концепція дослідження ґрунтується на таких наукових підходах, як історико-культурологічний, що виявляє зумовленість впливу тогочасного мистецького часопростору на творчу особистість В. Сильвестрова; жанровий, що уможливорює виокремлення типологічних принципів симфонічного жанру; стильовий, що виявляє засади стилю раннього періоду творчості В. Сильвестрова; структурно-функціональний, який розкриває композиційне і смислове улаштування музичного твору, забезпечуючи його розуміння як художнього цілого. Окрім того, залучено семантичний та герменевтичний методи, що дозволяють визначити та означити значущі смислові структури, а також онтосонологічний метод, спрямований на виявлення сутності досліджуваного твору як зв'язної картини світу та специфіку його звукосприйняття.

**Виклад основного матеріалу.** Симфонія «Спектри» для камерного оркестру (1965) є зразком ранньої творчості В. Сильвестрова. Саме у 1963–1966 роки композитором було створено три перші з дев'ятох симфоній, наявних нині у творчому доробку В. Сильвестрова.

Загалом, до раннього періоду творчості митця правомірно віднести три перші симфонії (1963/1974, 1965 і 1966), «Класичну увертюру» (1964), «Містерію» для флейти і ударних (1964), яка слугує певним «переходом» до Третьої та Четвертої симфоній, камерну симфонію «Спектри» (1965), «Моно-дію» для фортепіано і симфонічного оркестру (1965), «Гімн» для симфонічного оркестру (1967) та «Поєму пам'яті Б. Лятошинського». Четверту ж симфонію (1976) було створено вже після таких знакових в еволюції композиторського письма В. Сильвестрова опусів, як «Медитація» (симфонія для віолончелі та камерного оркестру, 1972) та «Драма» (інструментальний ансамбль для скрипки, віолончелі та фортепіано, 1971). Хронологічно Четверта симфонія виходить за межі раннього періоду творчості, проте є прикметною як зразок онто-стильової динаміки жанру у творчості В. Сильвестрова.

Заявлена тема дослідження неминує передбачає вторгнення на досить «небезпечну» територію, пов'язану з визначенням періо-

дизації творчості В. Сильвестрова, нашого сучасника, й, водночас, зачіпає проблему еволюції композиторського стилю. Для дослідника питання періодизації життєтворчості сучасника завжди є певною мірою *відкритим текстом*, пунктиром віх творчого шляху, навіть якщо йдеться про визначення фазовості. У випадку з В. Сильвестровим очевидний зовнішній фактор – зміна радикально авангардної стилістики композиторського письма естетикою «слабкого стилю» і «багательності» – проковує до так званої «стилістичної» періодизації. Саме жанрово-стильовий принцип є найбільш поширеним при визначенні якісних змін усередині простору еволюції творчості митця. На сьогодні співіснують різні концепції щодо періодизації творчості композитора. Найбільш поширеною (й укрупненою) є періодизація творчості, що базується на концепції *«стилістичного зламу»*, який сам митець сприймає і потрактовує як перехід. У творчому спадку В. Сильвестрова «Тихі пісні» (1977) і П'ята симфонія (1982) стали увиразниками нової естетичної парадигми, пов'язаної із відмовою митця від авангардної техніки письма та опануванням естетики «слабкого стилю», що пізніше знайшло своє крайнє вираження у «багательності».

Незважаючи на різні підходи до трактування періодизації творчого шляху В. Сильвестрова, не викликає суперечок існування раннього періоду творчості композитора. Н. Савицька визначає ранній період творчості будь-якого митця як «уособлення духовно-етичних витоків буття, автономну психоемоційну реальність, що визначає масштаб майбутньої духовної та професійної перспективи» (Савицька, 2008: 90). Це визначення якнайкраще відповідає хроносу творчого шляху В. Сильвестрова, в ранній період творчості якого склалося коло найважливіших сутнісних (онтологічних) витоків, що не тільки обумовили керунок подальшої «духовної та професійної перспективи» майстра, але й розширили уявлення про національне музичне мистецтво (зокрема у царині симфонічного жанру).

Ряд дослідників і знаних виконавців творів В. Сильвестрова наголошують на значенні раннього періоду його творчості. «Якщо говорити відверто, я дуже прив'язаний і люблю ось цей перший період Сильвестрова, авангардний. Два роки тому з колосальним захоплен-

ням диригував у Львові його Третьою симфонією «Есхатофонією»<sup>1</sup>, – зазначає в інтерв'ю 2014 року Ігор Блажков (народ. 1936) – видатний український диригент, якому В. Сильвестров і присвятив «Спектри».

Необхідним при розгляді раннього періоду творчості В. Сильвестрова і загалом композиторської реальності 1960 років убачається врахування кроскультурного контексту. Зокрема, тогочасне мистецьке середовище Києва відіграло вагомий роль у формуванні глибинних естетичних підвалин раннього стилю В. Сильвестрова.

Як відомо, композитор належав до «київського авангарду» – унікальної генерації митців, об'єднаних художніми ідеями українського шістдесятництва, чия творчість стала видатним культурним явищем. Це визначення увиразнює високий градус новацій, заданих композиторами – представниками школи Бориса Лятошинського та групою однодумців, згуртованих у суміжному мистецькому колі (С. Параджанов, В. Ламах, Г. Гавриленко тощо). До когорти «київського авангарду», крім В. Сильвестрова, належали диригент І. Блажков, композитори Л. Грабовський, В. Годзяцький, В. Загорцев, В. Пацера, П. Соловкіна, В. Губа, музикознавиці Г. Мокреєва і Л. Бондаренко, пізніше (від середини 1960 років) – І. Карабиць, Є. Станкович, С. Крутиков. Усіх митців об'єднувало прагнення до пошуку шляхів виходу за межі досить жорстко регламентованого «стандарту» соцреалізму.

Найбільш переконлива дефініція «київського авангарду» належить перу О. Щетинського: «Неформальна спільнота молодих київських музикантів, що прагнули оновлення українського музичного мистецтва та зближення з європейським повоєнним авангардом. Спільнота утворилася 1961 року, існувала протягом 60-х, не виходячи за межі приватного спілкування близьких за поглядами людей» (Щетинський, 2017: 48).

В. Сильвестров, згадуючи той час, констатує, що свобода у мистецьких пошуках була зумовлена спілкуванням із сподвижниками: «Мені хоча і здається, що я вільний, насправді я оточений безліччю

---

<sup>1</sup> Розшифровка фрагмента відеосюжету про Валентина Сильвестрова О. Муніпова, І. Муніпової для проєкту «Фермата». Берлін, 2014 (Сильвестров, В., Блажков, І., 2014: 0:05–0:45).



зв'язків і саме вони створювали для мене цю свободу» (Сильвестров, 2004: 82). Беззаперечне надбання «київського авангарду» (ширше – українського шістдесятництва) полягало в тому, що його представникам, нині – знаним митцям, творчість яких репрезентує українську культуру у світі, вистачило сміливості та сил зрушити устої панівної естетики соцреалізму в найскладніший для цього час. Варто наголосити на факті визнання здобутків неофіційного музичного мистецтва «київського авангарду» (більшою мірою, В. Сильвестрова) західноєвропейською мистецькою спільнотою (П. Булез, Т. Адорно, Б. Мадерна та ін.). На противагу тому, очевидним був інформаційний «голод» початку 1960 років у радянському музичному просторі, про що свідчить такий вислів Л. Грабовського: «Малер був зовсім невідомий тоді, принаймні в Києві, і нічого з його творів не виконували» (Щетинський, 2017: 230). Поколінню інформаційної «вседозволеності» та пересиченості 2020-х важко зрозуміти нині, як по крупицях у той час здобувалися знання, яку значущу роль відігравала самоосвіта. «Ми почали збиратися 1961 року, щоб разом вивчати додекафонию. В нашому розпорядженні був єдиний примірник перекладу підручника Ганса Єлінека “Впровадження до композиції дванадцятьма тонами”, який я нашвидкуруч записав олівцем у великому зошиті, що нагадував “бухгалтерську книгу”. <...> Я засів за цей переклад, кинувши абсолютно все. Два тижні я день і ніч перекладав. Цей примірник перекладу потім усі рвали з рук. Фактично єдиний, хто займався цим регулярно і систематично <...> – це був Сильвестров», – згадує Л. Грабовський (там само).

Окремі митці, приналежні до кола «київського авангарду», мали безпосередній вплив на творчість В. Сильвестрова. Прикметним є їх пойменування, разом із В. Сильвестровим, «*тихими ликами української культури*» (Айги, 2005: 21). Серед найвпливовіших особистостей, передусім, вкажемо на художника Григорія Гавриленка (1927–1984), якому композитор присвятив свій «Пам'ятник», а також Сергія Параджанова (1924–1990), який увійшов в історію культури другої половини ХХ століття як режисер із самобутнім індивідуальним стилем, творець унікальної мови «поетичного кіно», що ґрунтується на символах і метафорах.

Саме ці митці відіграли знакову роль у створенні «Спектрів» (1965) для камерного оркестру В. Сильвестрова. Безпосередньо назва симфонічної композиції пов'язана із драматургією незавершеного художнього фільму С. Параджанова, зйомки якого відбулись у тому ж 1965 році. Йдеться про «Київські фрески» – картини, головною темою котрої постало осмислення війни та її наслідків.

«Фільм задуманий мною як кінофрески» (цит. за Стефен, 2014: 85) – такою є авторська настанова С. Параджанова на початку сценарію. Візуальний стиль стрічки, знятої у жанрі арт-хаус, позначений впливом символічного та сюрреалістичного мистецтва. За словами оператора «Київських фресок» Олександра Антипенка, «... нетривала робота над цією картиною поклала початок тому, що Параджанов робив пізніше: “Колір граната”, “Легенда про Сурамську фортецю”, “Ашик-Кериб”. Поетика цих картин вийшла із наших проб. Коли в 1972 році з'явився “Рим” Фелліні, я впізнав у ньому багато з того, що Параджанов прагнув зробити 1965 року в “Київських фресках”» (Антипенко, 2014: 82).

Епізоди у кінострічці групуються здебільшого довкола метафоричних тем сценарію: війна, смерть, тілесність, образи жінки, образи сну. У переліку ключових постає тема митця і суспільства – беззаперечно, «Київські фрески» є увиразненням авторської рефлексії зі значною часткою автобіографічності. Показово, що даний проєкт С. Параджанова став «точкою перетину» не лише творчих пошуків самого кінорежисера і В. Сильвестрова. Зокрема, картина Г. Гавриленка «Дві жінки в природі» стала складовою візуальності кінопроб «Київських фресок». Мисткиня Д. Ключко, досліджуючи картини Г. Гавриленка, зауважує: «Більшість його творів – це образи, наповнені тишею, в них, як у композиціях обожнюваного ним Валентина Сильвестрова, найважливішими стають паузи» (Ключко, 2019: 243).

Перейдемо до розгляду «Спектрів» В. Сильвестрова – тричасинної симфонії для камерного оркестру. Прем'єра «Спектрів», як і Другої симфонії (написаних В. Сильвестровим протягом одного року), відбулася 8 грудня 1965 року у Великому залі Ленінградської (нині – Санкт-Петербурзької) філармонії під орудою диригента І. Блажкова – першого інтерпретатора обох творів.

Назва симфонії для камерного оркестру «Спектри» апелює до принципів будови драматургії «Київських фресок», про що вже згадувалось вище. У короткометражній стрічці С. Параджанова відсутній сюжет як такий, замість нього – «сполучення різних станів, виражених за допомогою тембру і темпу як відображення різних відтінків вогню чи світла» (Стеффен, 2014: 85). Концепцію циклу для камерного оркестру В. Сильвестрова дослідниця О. Михайлова характеризує так: «... інструментальні спектри (сонорні спалахи) сполучаються подібно до тонів у мелодії. Тематичний і мелодичний матеріал відсутній, а втім у слідуванні “просторових мотивів”, як Сильвестров називає блочні структури, діє мелодичний спосіб проспівування» (Михайлова, 2003: 68).

Музична мова камерної симфонії «Спектри» базується на залученні сонорних звучань, пуантилізму та алеаторики і є спорідненою із звучністю Другої симфонії В. Сильвестрова. Оркестрова тканина «Спектрів» вкрай розріджена, що візуально створює враження «міжзіркового простору». Провідну роль у творі відіграють тембри вібрафона, арфи, ксилоримби, що створюють відчуття відмінного, іншого часопростору. Зазначимо обраний композитором спеціальний склад оркестру у творі: В. Сильвестров залучає одинарний склад духових (флейта пікколо, флейта, кларнет, фагот, валторна, труба, тромбон), урівноважує їх струнними (4 перші та 4 другі скрипки, три альти, дві віолончелі та контрабас). Такий склад доповнено розлогою і розмаїтою групою ударних (дзвоники, ксилоримба, вібрафон, дзвони, трикутник, тарілки, гонг, там-там, великий барабан), а також арфою, фортепіано та електроорганом.

Зупинимось детальніше на розгляді першої частини тричастинного циклу. Перша частина (авторське позначення темпу  $\text{♩} = 100$ ) традиційно для симфонічних творів В. Сильвестрова відкривається вступом, семантична функція якого увиразнюється через запропоновану автором систему розмежування цифр у партитурі. «Спектри» улаштовано за типом алеаторно-сонористичної композиції, де відсутні орієнтири функціонального або тематичного синтаксису. Тип письма, який здебільшого використовує композитор – це пуантилізм. По-перше, саме такий тип письма максимально задіює просторову слухачку

уяву. По-друге – цікавим є не мелодизоване улаштування (коли слух намагається об'єднати мікромотиви, звукові «крапки» в єдину структуру попри регістрове, темброве розмаїття та нетривке їхнє звучання), а скоріше, в даному випадку, те, що цілісність виформовується у перегукуванні «елементів» уявного всесвіту, що засвідчує своєрідне поліфонічне упорядкування. Сам митець зазначає: «Я намагався мелодизувати те, що не піддається мелодизуванню. Ти немовби співаєш, умовно, водою, небом, шумом вітру. Неможливість цього й спричиняє певний авангардний жест. Цю музику я назвав космічними пасторалями» (Сильвестров, 2004: 217).

Щодо метроритмічних ознак – у першій частині переважає перемінний розмір, який подекуди змінюється позначеним у секундах тактуванням (наприклад, ц. 3, четвертий такт). Пізнаваним ритмічним елементом першої частини «Спектрів» є ритмічна фігура тріолі з шістнадцятих тривалостей. Цей паттерн розпорошений по партитурі й у вигляді «уламків», враховуючи використання пуантилістичної фактури, і у цілісному відтворенні (наприклад, ц. 5 в темі арфи, ц. 6 в темі флейти). Також типовою є ритмічна фігура зворотного пунктиру.

Значну роль у «Спектрах» відіграє тембр як виразник певної «подієвості». Особливо активні при сприйнятті тембрового компонента зорово-просторові асоціації. При семантичному аналізі інтенсивно задіюються асоціативні слухові механізми, в тому числі, позамузичної природи.

Як уже зазначалося, провідну роль у створенні тембрової самобутності камерної симфонії відіграють вібрафон, арфа, ксилоримба, звучання яких є невід'ємною складовою тембрової драматургії. Більшою мірою вони залучаються у високому регістрі (звучність «іншого світу»), зіставляючись із загрозливими мотивами у низькій міді, литавр, подекуди – фортепіано. Зокрема, у партії фортепіано семантично пізнаваним є тематичне утворення (ц. 4), засноване на послідовності акордів хорального складу (всесвіт, що розширюється). Група струнних задіяна композитором як у створенні неспецифічних тембрових ефектів (за допомогою *col legno* та алеаторних елементів), так і в утворенні сонорного простору тривалого кластеру з поступовим включенням / виключенням голосів.

Розглянемо флейтову тему (ц. 6, приклад 1), яку в контексті твору можна визначити саме як аллюзію на *пастораль*. Розмір 3/8, типовий для пасторалі тембр дерев'яних духових – ця тема постає в якості знака «споглядання краси природи» як увиразнення «вічної теми» в музичному мистецтві (Shapovalova, Chernyavska, Govorukhina, & Nikolaievskia, 2021: 136). У В. Сильвестрова – це не безтурботна рефлексія людини на лоні природи (у буколістичному сенсі), а споглядання природи як вона є, природи поза людським існуванням, природи як космосу (це «*космічні пасторалі*», за наведеним визначенням автора), як вмістилища стихій у натур-філософському розумінні.

### Приклад 1.



Завершується перша частина чотирма тактами «порожнечі» і типовим форшлагом над паузою – пізнаваними прикметами стилю ранніх симфоній В. Сильвестрова.

Друга частина ( $\text{♩} = 116$ ) створена як на основі засобів пуантилістичного письма, так і графічних алеаторичних моделей. Провідну роль у побудові драматургії відіграють тембри вібрафона, арфи та дзвоників.

У третій частині класичні відносні темпові позначення цілковито змінюються на вимірювання абсолютного часу в секундах (приклад 2).

Також повною мірою композитором застосовані новітні засоби письма, а саме, алеаторичні побудови за графічним паттерном, ато-

нальні імпровізації за графічною моделлю, у тому числі, спеціально позначені імпровізації у вказаному регістрі, рухливі й нервові за характером, непов'язані тони та різноманітні кластери.

## Приклад 2.

The image shows a musical score for Chamber Symphony «Спектри» (Spectra) by Alexander Weber, measures 8 through 10. The score is written for a chamber ensemble including Clarinet, Violin I, Piano, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The notation is highly graphic and complex, with many notes, rests, and dynamic markings. The piano part is particularly prominent, with various dynamic levels like *pp*, *p*, *mf*, and *f* indicated. The score is divided into two systems, with measures 8-10 in the first system and measures 11-13 in the second system.

Фактура камерної симфонії «Спектри» виформовується шляхом взаємодії двох основних факторів. Це – *сонорний простір струнних*, створюваний і застосуванням кластерів (тривалих, із поступовим підключенням / відключенням голосів, які переходять з одного в інший, «розчиняються» в часі), і грою за заданою ритмічною моделлю, і алеаторикою згідно з графічним малюнком. Інший фактор – *взаємодія партій флейти, фортепіано і ударних* (вібрафон, литаври, дзвіночки, трикутник, тарілки), яка значною мірою здійснюється в пуантилістичній фактурі. При цьому здебільшого йдеться про елементи в оркестровій тканині, які не виокремлюються як семантично самостійні одиниці (які мали б достатню пізнаваність в умовах певного контрасту тембрів і регістрів). В цьому контексті відзначимо безсумнівний вплив на В. Сильвестрова стилістики творів А. Веберна, позначених винятковою виразністю і тендітною витонченістю звучання, тобто композитора, який найбільш послідовно застосовував пуантилістичну техніку. Принагідно вкажемо, що пуантилізм із особливою інтенсивністю актуалізує просторовий компонент музичної тканини.

Прикметною вбачається пропорційна архітектоніка камерної симфонії «Спектри», заснована на принципі розширення у геометричній прогресії – збільшення тривалості частин (під орудою І. Блажкова перша частина триває приблизно 2 хвилини, друга –  $\approx 4$  хвилини та третя –  $\approx 8$  хвилин).

Отже, симфонія «Спектри» для камерного оркестру репрезентує особливий часопростір, створений за допомогою залучення новітніх композиторських технік письма, що слугували емблематикою творчої свободи у музичній культурі 1960 років.

**Висновки.** Симфонічна творчість раннього стилю В. Сильвестрова є яскравим виявом авангардних тенденцій української культури 1960 років. Зважаючи на цілковито несприятливі зовнішні соціальні обставини, умови тоталітарної несвободи, вражаючим і унікальним явищем музичної культури означеного періоду постав «київський авангард».

Ранній період творчості В. Сильвестрова позначений іманентними властивостями авторського висловлювання, які затребували інших форм художнього вираження, аніж це було прийнято в тогочасній академічній симфонічній практиці.

Переосмислення усталених канонів втілилось у створення шедеврів у нових жанрах і самобутніх композиторських техніках у руслі авангарду ХХ століття.

Камерна симфонія «Спектри» як стилістичний зразок раннього періоду творчості В. Сильвестрова втілює оригінальність художнього мислення митця. Свобода авторського висловлювання у творі виявлена на різних рівнях: мовленнєвому, композиційному, стильовому.

Музична мова «Спектрів» базується на залученні сонорних звучань, пуантилізму та алеаторики. Головними чинниками при аналізі простору партитури та її звукової реалізації, вирізненні окремих елементів на рівні побудови цілого постають слуховий (з опорою на характеристичність або пізнаваність типових зворотів музичної мови) і зоровий (завдяки графічній виразності нотного запису авангардної музики).

У симфонії «Спектри» для камерного оркестру відсутня кореляція з образом людини. Теми в класичному розумінні, яка так чи

інакше апелює до інтонацій сфери культурного, людського, ширше – мовного (на відміну від допоняттєвого, природи поза людиною, надмовного), немає. Камерна симфонія «Спектри», як Друга і Третя симфонії – «космічні пасторалі», за визначенням В. Сильвестрова – є прикладом, що декларує авангардну поетику і свободу вираження онтологічних фундацій музики в абсолютному вигляді.

**Перспективи подальших розвідок** пов'язані із дослідженням симфонічної творчості Валентина Сильвестрова – видатного музиканта сьогодення – як втілення звукообразної поетики його композиторського мислення.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Айги, Г. (2015). Тихие лики украинской культуры. Валентин Сильвестров и ки-вский круг. В кн. Ламах В. *Книги схем*. (Тт. 1–2). Т. 1, сс. 21–22. Киев: Арт Книга.
- Антипенко, О. (2014). Його девізом було – віддавати. У зб. *Екранний світ Сергія Параджанова*. Ю. Морозов (Упоряд.), сс. 77–82. Київ: Дух і літера.
- Городецька, О. (2021). Драматургія сонатності у творах українського авангарду 60-х років ХХ століття. У кн. *In Memoriam. Композитор Володимир Загорцев. Статті, листи, спогади. Матеріали до біографії*. О. Войтенко (Ред.), сс. 159–169. Київ: Фенікс.
- Клочко, Д. (2019). *65 українських шедеврів. Визнані і наявні*. Київ: ArtHuss.
- Михайлова, О. (2003). «Монодія» Валентина Сильвестрова в проєкції діагоналі. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 25, 67–83.
- Опанасюк, О. (2021). *Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм*: (Монографія). Київ: ФОП Маслаков.
- Савицька, Н. (2008). *Хронос композиторської життєтворчості*. Львів: Скорпіон.
- Сильвестров, В. (2004). *Музыка – это пение мира о самом себе... : сокровенные разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма*. А. Нестьева (Авт.-сост.). Киев.
- Сильвестров, В., Блажков, И. (2014). От авангарда к «Тихим песням» [відео]. Съемка: А. Мунипов, И. Мунипова для проекта «Фермата». Берлин, Потсдам. URL: <https://youtu.be/7yeD0ID1Uqw>



- Стеффен, Дж. М. (2014). «Київські фрески»: невітлений кінопроект Сергія Параджанова. У зб. *Екранний світ Сергія Параджанова*. Ю. Морозов (Упоряд.), сс.83–106. Київ: Дух і літера.
- Щетинський, О. (2017). *Лінії. Перехрестя. Акценти. Композитор Леонід Грабовський*. Київ: Акта.
- Shapovalova, L. & Romaniuk, I. & Chernyavska, M. & Shchelkanova, S. (2021). Early (Avant-Garde) Symphonies by Valentin Silvestrov as a Sound Universe. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 66 (1), 329–343. DOI: 10.24193/subbmusica.2021.1.21
- Shapovalova, L. & Chernyavska, M. & Govorukhina, N. & Nikolaievskaya, Yu. (2021). Pastoral in instrumental and vocal music 18–21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*, 11 (2), special XX, 136–140, [http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/1\\_10220/papers/A\\_23.pdf](http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/1_10220/papers/A_23.pdf)

### ***Iryna Romaniuk***

PhD in Art Studies, Full Associate Professor,  
Associate Professor of the Department of Interpretology and Music Analysis  
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts  
e-mail: yarka\_lviv@ukr.net  
ORCID iD: 0000-0001-7900-5960

### ***Svitlana Shchelkanova***

Lecturer at the Department of Interpretology and Music Analysis  
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts  
e-mail: cvetlanakabasova@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0001-7951-7499

## **V. SILVESTROV'S CHAMBER SYMPHONY "SPECTRA" IN THE CONTEXT OF AVANT-GARDE TENDENCIES OF UKRAINIAN CULTURE OF THE 1960S**

***Statement of the problem.*** *At present, the creative personality of Valentyn Silvestrov appears to be significant taking into account a well-established mission of the artist as a spokesman of the Ukrainian art of today on a global*

scale. Today in the conditions of historical challenges and victorious endurance of Ukraine, the chamber symphony "Spectra" (1965), created over 50 years ago, is actualized as a manifestation of free thinking. Neither in national nor in the world musicology has this work been the subject of special research; this fact determines the relevance of the topic of the scientific research.

**Analysis of recent research and publication.** The works by O. Horodetska and O. Opanasiuk are devoted to the study of V. Silvestrov's work in the context of avant-garde tendencies of Ukrainian culture of the 1960s.

**The main objective of the study** is to consider V. Silvestrov's chamber symphony "Spectra" in the context of avant-garde tendencies of Ukrainian culture of the 1960s. **The scientific novelty** of the research findings is closely related to the actualization of the study of the chamber symphony "Spectra", which is of considerable interest for Ukrainian music science in the context of the study of avant-garde trends in Ukrainian culture of the 1960s. The concept of the research is based on the following **scientific approaches**: historical-cultural, genre, stylistic, structural-functional. In addition, the semantic and hermeneutic methods were employed.

**Results.** The artistic community of Kyiv in the 1960s played an important role in the formation of underlying aesthetic principles of V. Silvestrov's early style. The composer belonged to the creative group "Kyiv avant-garde". Individual artists of the group played a crucial role in the creation of V. Silvestrov's "Spectra" (1965). The name of the symphonic composition is directly connected with the dramaturgy of S. Paradjanov's unfinished feature film "Kyiv Frescoes" (1965). "Spectra" is a three-movement symphony for chamber orchestra. The musical language of the work is based on the involvement of sonorous sounds, pointillism and aleatorics. Freedom of embodiment of the author's expression is revealed at all levels: speech, composition, style.

**Conclusion.** The Symphony "Spectra" for Chamber Orchestra (1965) reflects the early period of V. Silvestrov's work. It was important to take into account the cross-cultural context when considering the early period of the composer's work. It is about the work of the creative group "Kyiv avant-garde", which became a unique phenomenon in the musical culture of the Ukrainian sixties. The chamber symphony "Spectra" is a special type of symphony and is the embodiment of the originality of the artistic thinking of V. Silvestrov.

**Key words:** *composer's creativity; musical thinking; Ukrainian musical culture; V. Silvestrov's Symphony "Spectra" for Chamber Orchestra; "Kyiv avant-garde"; timbre; aleatorics; sonority; writing technique; pointillism.*

## REFERENCES

- Antypenko, O. (2014). His motto was to give. In *Serhiy Parajanov's Screen World*. Yu. Morozov (Compiler), pp. 77–82. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Aygi, G. (2015). Peaceful Faces of Ukrainian Culture. Valentin Silvestrov and the Kyiv circle. In Lamakh V. *Books of schemes. (Vols. 1–2)*. Vol. 1, pp. 21–22. Kiev: Art Kniga [in Russian].
- Horodetska, O. (2021). Dramaturgy of sonata form in the works of the Ukrainian avant-garde of the 60s of the XX century. In *In Memoriam. Composer Volodymyr Zahortsev. Articles, letters, memoirs. Materials for the biography*. O. Voitenko (Ed.), pp. 159–169. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Klochko, D. (2019). *65 Ukrainian masterpieces. Recognized and available*. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
- Mykhailova, O. (2003). "Monody" of Valentyn Silvestrov in the projection of the diagonal. *Scientific Herald of P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 25, 67–83 [in Ukrainian].
- Opanasiuk, O. (2021). *Artistic image: structural phenomenology and typology of forms*. (Monograph). Kyiv: FOP Maslakov [in Ukrainian].
- Savytska, N. (2008). *Chronos of the composer's creative life*. Lviv: Skorpion [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. & Chernyavska, M. & Govorukhina, N. & Nikolaievskaya, Yu. (2021). Pastoral in instrumental and vocal music 18–21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*, 11 (2), special XX, 136–140, [http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/1\\_10220/papers/A\\_23.pdf](http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/1_10220/papers/A_23.pdf) [in English].
- Shapovalova, L. & Romaniuk, I. & Chernyavska, M. & Shchelkanova, S. (2021). Early (Avant-Garde) Symphonies by Valentin Silvestrov as a Sound Universe. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 66 (1), 329–343. DOI: 10.24193/subbmusica.2021.1.21 [in English].
- Shchetynsky, O. (2017). *Lines. Crossings. Accents. Composer Leonid Hrabovsky*. Kyiv: Acta [in Ukrainian].

- Silvestrov, V. (2004). *Music is the singing of the world about itself...: intimate conversations and views from outside: conversations, articles, letters*. A. Nestyeva (Ed.). Kyiv [in Russian].
- Silvestrov, V., Blazhkov, I. (2014). From avant-garde to “Quiet Songs” [video]. Camera: A. Munipov, I. Munipova for the “Fermata” project. Berlin, Potsdam. URL: <https://youtu.be/7yeD0ID1Uqw> [in Russian].
- Steffen, J. M. (2014). “Kyiv frescos”: an unrealized film project by Serhiy Parajanov. In *Serhiy Parajanov’s Screen World*. Yu. Morozov (Compiler), pp. 83–106. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 20 квітня 2022 р..*

## Розділ 2.

**ХАРКІВСЬКІ КОНТЕКСТИ.*****До 105-річчя ХНУМ імені І. П. Котляревського***

УДК 78.071.1(477)(092):78.03(477.54)

DOI 10.34064/khnum2-2606

***Рощенко Олена Георгіївна***

докторка мистецтвознавства, професорка,

професорка кафедри української та зарубіжної музики,

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

e-mail: elena.roshenko@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-6048-6335

**ТВОРЧА ПОСТАТЬ В. І. СОКАЛЬСЬКОГО ЯК *GENIUS LOCI*  
ХАРКОВА У *RES OMNIS AETATIS* З. Б. ЮФЕРОВОЇ**

*Представлене дослідження має на меті відтворити риси подвійного історичного портрету: митця – В. Сокальського (1863–1919), чие ім'я належить історії «перед-консерваторського» музичного Харкова – і дослідниці його творчості, З. Юферової (1931–1999), для якої створення монографії, присвяченої В. Сокальському, стало справою всього життя (“*res omnis aetatis*”). **Інноваційний елемент** розвідки полягає у розробці та залученні до музикознавства **діалогічного методу** історичного пізнання, що дозволив виявити риси наукового мислення дослідниці шляхом аналізу сконструйованого нею творчого портрету художника. **Методичну базу дослідження** доповнюють історико-культурний та історико-контекстуальний види аналізу, матеріалом якого постала монографія З. Б. Юферової (2014), присвячена В. І. Сокальському.*

**Висновки й результати дослідження.** *Діалогічний метод дослідження уможливив створення подвійного історичного портрету, що, поруч із вті-*

ленням ознак художнього мислення митця, відображує професійні властивості науковця. Як доводить З. Юферова, В. Сокальського – першопрохідця у численних жанрових напрямках української музики – вирізняють високі людські чесноти, лицарська сміливість суджень, служіння розквіту культури міста. Постать самої дослідниці характеризують повага до історичного факту, вмотивованість проблемного аналізу, системність мислення, ретельність відтворення культурного фону, аргументованість висновків, енциклопедичність знань. Високий професіоналізм, що висвічується у сторінках ґрунтовної праці З. Юферової, дає всі підстави погоджуватися з її оцінками, і, поруч із усвідомленням ролі В. Сокальського як «генія» художнього Харкова межі ХХ–ХХІ століть, розглядати його як значно величнійшу фігуру всеукраїнського масштабу.

**Ключові слова:** В. І. Сокальський; композитор; музичний критик; *genius loci* Харкова; З. Б. Юферова; *res omnis aetatis*; справа життя; діалогічний метод пізнання у музикознавстві; подвійний історичний портрет.

**Постановка проблеми.** Актуальність теми цього дослідження вирізняє багатоаспектність. Повернути Україні всі її духовні звершення, несправедливо забутих діячів, які постають як свого роду «культурні герої» у розвитку її мистецтва і науки, – нагальне завдання національного руху першої чверті ХХІ століття – історичної доби, коли боротьба за збереження єдності нації досягла нечуваних раніше масштабів. Харків як *східний екс-центр* української держави має особливе історичне значення, і прояви українського в «першій столиці» в різні часи мають бути з особливою відповідальністю і послідовністю відроджені і включені до національного часопростору сучасності. Враховуючи специфіку локального міського тексту, *харківське відродження* великою мірою має стосуватися «передконсерваторської» історії міста (кінця ХІХ – початку ХХ століття), артефакти якої (нерідко трагічні) й досі в цілісному вигляді не включені до музичної історії України. Серед них – і творчий внесок Володимира Сокальського як «*genius loci*» доконсерваторського музичного Харкова. Вивчення його творчого спадку стало справою всього життя – «*res omnis aetatis*» – визначної харківської музикознавиці наступного, «консерваторського», етапу художньої історії міста – Зінаїди Юферової, авторки низки

присвячених Володимиру Сокальському праць. У цьому контексті набуває актуальності спроба створення *подвійного* історичного портрету – не тільки Художника, чия постать оживає на сторінках музикознавчих досліджень, але й Дослідника, чій енергія, завзяття і кропіткий труд уможливили цей живий «діалог» з ним – діалог, який, своєю чергою, постає предметом розгляду з позицій нашої сучасності. Отже, в нашому дослідженні набуває чинності й особливої значущості *діалогічний метод історичного пізнання* культури минулого, до якого залучені *історико-культурний, історико-контекстуальний* види музикознавчого аналізу. Сукупність названих методів складає **методологічну базу дослідження, мета якого** – відтворити риси подвійного історичного портрету Художника і Дослідника на основі аналізу праці всього життя З. Юферової.

**Огляд літератури.** Залучено монографію та статті З. Юферової (Юферова, 2014 – монографія; 1965; 1967а; 1988а; 1991; 1967b; 1969; 1992; 1988b; 1988с – статті), присвячені особистості і творчості В. Сокальського; з метою визначення особливостей творчого портрету З. Юферової як складових подвійного історичного портрету Художника та Дослідника введено матеріали праці О. Рощенко (2021).

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Діалог між минулим і сучасним у музичній науці нерідко уможливорюється за умов посередництва проникливого Історика, який з обережною наполегливістю звертається до віддаленої у часі художньої доби з «вічними питаннями» про причини і наслідки, правду і обман, славу і безслав'я у мистецтві і житті. У такому випадку часопростір «зниклих поколінь» (за виразом Данте) в історії національної культури по-дитячому довірливо розкриває свої таємниці, відповідаючи на питання Вченого, який вміє чекати, слухати і сподіватися.

Запорукою створення гідного дослідження про творчу особистість, яка належить вічності, постає науково-творчий діалог між Художником і Дослідником, діалог, завдяки котрому минуле, відкриваючись майбутньому, набуває опуклості і оформленості, барвистості і тембрової виразності. Діалогічний метод історичного пізнання в музикознавстві сприяє тому, щоб у творчій постаті Художника, відродженій Дослідником, оживленій, завдяки встановленню логіки

послідовності відповідних фактів і артефактів, розкриттю своєрідної історико-художньої атмосфери міста і країни, міської семіотики, відобразився і внутрішній світ Вченого, який повернув до життя ознаки минулої доби, вирвавши їх з тенет забуття. Таким чином утворюється своєрідний подвійний «історичний портрет», що, поруч із втіленням ознак художнього мислення Митця, відображує професійні і людські властивості Автора – принципи його наукового мислення, критерії вимогливості до власної наукової праці, об'єктивність оцінки, що корегує захопленість матеріалом дослідження. Монографічна праця містить «особливі прикмети» наукового рангу Дослідника, рівень якого засвідчує ретельність збору матеріалу, його аналізу, спроможність занурюватися до «глибин» невідомого, енциклопедичність знань, багатогранність таланту (його «окрасою» може бути, зокрема, літературна обдарованість). Як наслідок створення «історичного портрету» виникає *діалог особистостей*, що, долаючи перешкоди у просторі і часі, сприяє встановленню своєрідного «дуету згоди» між тим, *хто вивчає*, і тим, *кого вивчають*. Отже, робота монографічного типу містить (в ідеалі) як портрет Художника, відновлений Дослідником, так і опосередковано віддзеркалений образ Історика.

Завданням наданої «методологічної прелюдії» є обґрунтування сутності основного змісту дослідження як своєрідної «двоетемної фуґи», базованої на діалогічному принципі розвитку «теми» – висвітленні духовного діалогу Художника і Дослідника, втіленого у *res omnis aetatis* З. Б. Юферової – монографії про особистість і творчий спадок композитора і музичного критика В. І. Сокальського – «*genius loci*» *передконсерваторського Харкова* – книзі, яка вийшла друком 2014 року, через 15 років після смерті її авторки. Отже, один із «голосів» цієї «фуґи», що входить до підвалин харківського тексту, належить Володимирі Івановичу Сокальському – блискучому Дон-Дієзу, літописцю музичного життя Харкова межі XIX–XX століть. Інший – Зінаїді Борисівні Юферовій, дослідниці другої половини XX століття, що, викравши у Лети, богині забуття, душу генія музичної культури Харкова, вручила її у «заповітній лірі» богині пам'яті Мнемозіні (символічною постає навіть внутрішня рима: «Мнемозина – Зіна»). «Голоси», що склали *меморіальну фуґу* («фуґу пам'яті»), немовби



оживають, якщо вчитатися в «живі сторінки» фундаментальної монографії «Дон-Дієз “Південного краю”»: золоті розсипи композиторського і музично-критичного спадку Володимира Сокальського» (Юферова, 2014), що набула значення *lifework* у науково-творчому доробку Зінаїди Борисівні Юферової.

Глибинний зв'язок з музичною культурою Харкова, любов до її історії і сучасності, палке бажання служити її майбутньому цвітінню зближує творчі індивідуальності Художника і Дослідниці – В. Сокальського і З. Юферової. Різним історичним етапам у розвитку музичної культури Харкова і України належать творчі особистості Художника і Авторки єдиної монументальної праці, присвяченої «генію міста». Дванадцять років розділяє дати смерті В. І. Сокальського (1863–1919) і народження З. Б. Юферової (1931–1999). За цей період історичні шляхи розвитку музичної культури України і Харкова радикально змінилися. Якщо творчий шлях В. І. Сокальського цілком належить доконсерваторському періоду в історії музичного життя міста, то музикознавча діяльність Зінаїди Борисівни відбувалася у Харкові консерваторському, в той легендарний період, коли фундаторами музикознавчої і композиторської шкіл України закладалися засади нової професійної музичної освіти. Якщо В. І. Сокальський лише мріяв про відкриття консерваторії в Харкові, то Зінаїді Борисівні пощастило вчитися і працювати в ній упродовж 40 років, пройшовши шлях від викладача до професора. Показово, що тим музикантом, хто одним з перших виступав за відкриття консерваторії в Харкові, хто обґрунтовував необхідність розвитку професійної музичної освіти «у провінції», був, як підкреслює З. Юферова, В. Сокальський, який присвятив мотивації для досягнення цієї високої мети ряд статей, надрукованих у газеті «Южный край» упродовж тридцятиріччя (1881–1911). Отже, не дивно, що монографія про В. І. Сокальського присвячена Харківському національному університету мистецтв імені І. П. Котляревського (наступнику Харківської консерваторії, омріяної «генієм міста»), 105 років від заснування якого виповнюється цього року.

Більш ніж через три десятиліття після смерті Володимира Івановича (у 1955 роках) Зінаїда Юферова, 24-річна випускниця Харків-

ської консерваторії по класу легендарного професора М. Д. Тица, вступила до аспірантури Київської державної консерваторії, де навчалася в класі професора Ф. Козицького, й розпочала дослідження особистості і творчості композитора і музичного критика, який обрав дзвінкий псевдонім «Дон Дієз». До кінця своїх днів – упродовж подальших 44 років – Зінаїда Борисівна, приділяючи увагу іншим науковим темам – спадку І. С. Баха, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, М. В. Лисенка, українського композитора з трагічною долею Павла Сениці, продовжувала науковий пошук, що перетворився на творчий подвиг, присвятивши його відкриттю самотності творчого доробку В. Сокальського.

До повернення імені і творчості В. Сокальського не тільки харківському, але й українському контексту долучилися студенти, викладачі й професори Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського. Упродовж 40 років – з кінця 1950-х по кінець 1990-х – тривав період відродження творчого спадку композитора-критика не тільки на Харківській землі, але й в усій Україні. Дослідження і праця Зінаїди Борисівни з відродження й повернення творчості В. Сокальського до «харківського тексту» (і всеукраїнського контексту) получили підтримку серед колег з кафедри історії музики Інституту (перш за все, її тодішньої завідувачки, професора Г. О. Тюменєвої), кафедри композиції (оркестрова редакція Симфонії соль-мінор, здійснена професором В. Т. Борисовим, сприяла її друку у видавництві «Музична Україна» 1967 року), численних виконавських кафедр. У той час у залі ХІМ звучали вокальні, фортепіанні, оркестрові твори В. І. Сокальського; професор Г. Б. Авер'янов у супроводі симфонічного оркестру Інституту виконував унікальну в історії української музики «Елегію» для віолончелі з оркестром.

Але відродження імені і творчості В. Сокальського виявилось нестійким. Після того, як Зінаїда Борисівна пішла з життя, воно зупинилося. На жаль, публікація монографії З. Б. Юферової 2014 року не стала вирішальним фактором оновлення припиненого процесу відродження творчості видатного харківського митця. У 2022-му, коли повернення Україні її національного минулого у повному обсязі надзвичайно актуалізувалося, слід подбати про надання особистос-

ті і творчості В. І. Сокальського відповідного статусу, і як *genius loci* передконсерваторського Харкова, і як композитору всеукраїнського масштабу.

Революція і дві світові війни залишили безжальний слід в історії Харкова, принесли безліч втрат. Руйнівна міць першої половини ХХ століття не помилювала ані В. І. Сокальського, ані його спадщину (здебільшого, ненадруковану). Багато документальних матеріалів, пов'язаних із життям і творчістю Художника, не опубліковані за його життя композиторські твори були безповоротно втрачені, а майже всі сучасники митця, які знали його, на початку 1950-х вже залишили цей світ. Але, попри закони безжального часу, Зінаїді Борисівні вдалося відобразити творчу постать Митця в її цілісності, охарактеризувати його натуру, ідеали, життєві і художні принципи, його талант композитора і критика.

На майстерно виписаному історичному фоні широко розгорненого харківського культурного і музичного життя представила З. Б. Юферова творчу особистість В. І. Сокальського. Два етапи в історії Харкова, з якими пов'язана життєтворчість композитора і критика (1870–1880-ті і 1890–1900 роки) подані Дослідницею у всій суперечливості, своєрідній красі і повноті. Зінаїда Борисівна приділила значну увагу духовній атмосфері найстарішого в Україні Харківського університету. Тут на посаді професора кафедри політичної економії і статистики працював батько Володимира Івановича Сокальського – Іван Петрович Сокальський. А 1885 року майбутній композитор і музичний критик Володимир Сокальський «успішно закінчив університет, получивши ступінь кандидата прав і срібну медаль» (Юферова, 2014: 28). Відродження історико-культурного контексту, на тлі якого формувався *genius loci* Харкова і на який він сам пізніше впливав – одне з досягнень Дослідниці.

Музикознавиця відтворює дві творчі іпостасі В. І. Сокальського. Одна з них – Сокальський-композитор; інша – Сокальський-музичний критик, Дон-Дієз, літописець музичного життя Харкова упродовж майже тридцятиріччя – з 1882 по 1911 рік (із окремими перервами, обумовленими його службою у Вітебську і Новочеркаську). Намір дослідниці повно представити творчу постать В. І. Сокальського

«у двох лицах» обумовив двочастинну структуру аналізованої монографії.

Творча постать В. І. Сокальського була би неповно представленою і неточно «виписаною» (чого Зінаїда Борисівна ніяким чином не могла допустити!), якщо поза межами дослідження залишилася би третя іпостась «генія міста» – його діяльність в якості юриста. Якщо творчу постать «свого героя» Зінаїда Борисівна відтворювала, звертаючись до таких джерел, як харківська преса, композиторські твори, то у пошуках інформації про В. І. Сокальського-юриста їй довелося вивчати архівні документи іншого роду. Висланий з Харкова російськими охоронцями порядку за надто наполегливе відстоювання права на професійну музичну освіту в «провінції», Дон-Дієз – «від Феміди генерал» (саме таким чином поіменував його автор віршу на честь ювілею Літописця харківського музичного життя) – у різні часи служив у Вітебську, Новочеркаську, Вологді. Отже, до дослідницького матеріалу були залучені і ретельно вивчені періодичні видання відповідних міст. У підсумку Дослідницею були виявлені глибинні взаємозв'язки між іпостасями В. І. Сокальського – талановитого композитора, принципового музичного критика і невідкупного юриста, внаслідок чого було відтворено внутрішню єдність цілісної натури Дон-Дієза. Зінаїда Борисівна розкрила приховану сутність того справді романтичного протиріччя «між мрією і дійсністю», що наповнювало присмаком гіркоти зовні благополучне та впорядковане життя В. І. Сокальського. Це протиріччя полягало в гарячому бажанні В. І. Сокальського назавжди зв'язати своє життя виключно з музикою, до якої так тягнулася його душа, і неможливістю здійснення мрії: єдиний годувальник, він не міг дозволити собі залишити сім'ю без засобів до існування, втративши «твердий заробіток», що йому надавала юридична служба.

Про скрупульозну роботу з зібрання даних щодо життєвого і творчого шляху В. І. Сокальського свідчить уведення до монографії відомостей про рід Сокальських, дитинство композитора, що пройшло у Швейцарії, про лицейські і студентські роки його життя; архівні матеріали, що зберігаються у тих містах, де в різні роки проходило життя В. І. Сокальського-прокурора; ретельно зібрано інформацію про перші виконання творів харківського композитора – як тих, що

збереглися, так і втрачених; надано поглиблені аналізи і встановлено історико-художнє значення вцілілих творів; систематизовано публікації Сокальського-критика. Отже, монографія З. Б. Юферової відповідає найскладнішому жанру в музикознавстві – *науковій біографії, де цілісно репрезентовані особистісні і творчі ознаки харківського «genius loci»*.

Наскільки важливим для розуміння української складової творчої особистості В. І. Сокальського і розвитку української теми у його спадщині є встановлення Зінаїдою Борисівною родословної композитора! Як підкреслює Дослідниця, один із предків В. І. Сокальського був архимандритом Війська Запорізького. Чи не звідси в музиці Художника – українця за походженням – настільки цілеспрямоване устремління до втілення волелюбного духу, властивого українському народу? Хіба не цією родовою приналежністю композитора до українського козацтва обумовлене, зокрема, жанрове обличчя Фіналу Симфонії соль-мінор – Козачка, що базований на черзі строкатих стрімких тем з характерним українським мелосом?

Не менш важливою у відтворенні особистості В. І. Сокальського виявилася знайдена Зінаїдою Борисівною «нитка», що зв'язувала Художника з батьком – Іваном Петровичем Сокальським, професором кафедри політекономії і статистики Харківського університету, і дядьком – Петром Петровичем Сокальським, автором української історичної опери «Осада Дубна» і етномузикологом. Якщо під впливом батька формувався В. І. Сокальський-юрист, то на становлення В. І. Сокальського-музиканта вплинув його дядько, відомий український композитор кінця XIX століття. Монографія містить важливі відомості про композиторську династію Сокальських – Петра і Володимира, чиє творче життя тісно пов'язане з Харковом.

У монографії про Дон-Дієза Зінаїда Борисівна розкрила причини і наслідки численних вигнань В. І. Сокальського з рідного міста, що переривали його плідну діяльність критика, обумовлювали глибокі творчі кризи, прирікали на довге мовчання. Вигнання В. І. Сокальського, що були покаранням з боку російського царизму за просвітницьку і композиторську діяльність і набули значення вторгнення фатуму в його життя, визначили і сутність розробле-

ної Зінаїдою Борисівною періодизації творчого шляху Художника. «Розриви» між нерівними за довжиною та інтенсивністю періодами творчої діяльності В. І. Сокальського пояснюються цими неодноразовими висилками композитора з Харкова, як і тяжкі роки кризи. Тоді як саме час перебування в Харкові пов'язаний із розквітом творчої діяльності композитора і критика – *genius loci* нашого міста.

3. Б. Юферова подала у монографії різнобічний образ В. І. Сокальського – українського композитора, в чиєму спадку – ряд творів, введення яких до національного художнього контексту рубежу XIX–XX століть дозволило Дослідниці встановити їхнє історико-художнє значення як перших взірців того або іншого жанру, а самого В. І. Сокальського розглядати як фундатора багатьох жанрових різновидів української музики. Приміром, Зінаїда Борисівна підкреслює, що створені В. І. Сокальським два цикли фортепіанних мініатюр 1891 року – ліричний щоденник «*Impressions musicales*», *op. 1*, як зразок українського музичного імпресіонізму кінця XIX століття, і альбом музичних замальовок України «Картини моєї Батьківщини» – сюїта «На лугах», *op. 3*, «виявилися першими після творів Лисенка взірцями» вітчизняної фортепіанної творчості. «З їх появою до неї увійшов жанр – цикл програмних мініатюр, що залишився поза увагою М. Лисенка» (Юферова, 2014: 57).

Авторкою монографії про Дон-Дієза Південного краю багатовимірно розкрито історико-художнє значення єдиної Симфонії В. І. Сокальського (1892, *g-moll*) – видатного явища «в історії українського симфонізму і всієї української інструментальної музики». Це «новий етап в її історії і новий рівень в її розвитку», – відзначила 3. Б. Юферова (2014: 84; 1967). Враховуючи той факт, що в історії української музики наявні симфонічні твори, що довгий час залишалися невідомими, Дослідниця стверджує: «для сучасників В. І. Сокальського його Симфонія не тільки була першою харківською симфонією, котрою вона залишається і для нас, але і означала народження українського симфонізму» (Юферова, 2014: 87). Згідно з її думкою, з Симфонією Сокальського український симфонізм кінця XIX століття «впритул приводить до українського симфонізму першої половини XX століття» (там само: 85).

Розкриваючи історико-художнє значення твору «Зліт соколів слов'янських» (1907) як *першого взірця жанру симфонічної сюїти в Україні*, З. Б. Юферова підкреслює, що, попри політиці національного пригнічення, коли царська Росія заперечувала самий факт існування українського народу, «В. І. Сокальський не тільки включив у ... Сюїту українську ... частину», але й зробив її «серцевиною, вагомим центром [з точки зору] змісту, масштабу, розвитку музичного матеріалу». Інструментально-оркестровий твір В. І. Сокальського «Елегія» для віолончелі з оркестром *e-moll* (1897) З. Б. Юферова оцінює надзвичайно високо, надаючи йому в історії української музики кінця XIX століття статус «єдиного взірця» «розгорнутої концертної одночасної композиції для смичкового інструмента з оркестром, що вибудовується на основі симфонізації оригінального тематичного матеріалу в душі міської пісенно-романсової лірики» (Юферова, 2014: 129).

З. Б. Юферова послідовно розкриває вагомість значення спадщини В. І. Сокальського і в сфері вокальної музики, яку в творчості харківського композитора презентують романси і дитяча опера «Ріпка» (1899). «Ріпку» Зінаїда Борисівна характеризує як «явище видатне» для свого часу, оскільки це була перша в Україні «високохудожня дитяча опера в повному смислі слова (без розмовного тексту), що відійшла від поширеного типу п'єси з музикою» (Юферова, 2014: 101).

Дослідниця об'єктивно аналізує музично-критичну спадщину В. І. Сокальського як Літописця музичного життя Харкова рубежу XIX–XX століть, що нараховує більше 1000 статей, систематизуючи її найважливіші ідеї. Серед них – оцінка «перших самостійних кроків національної української музики» (Юферова, 2014: 221), вимога професіоналізації музичної освіти (там само: 212), аналіз явищ світової музичної культури, критична оцінка явищ музичного виконавства, філософсько-естетичне осмислення музики, проблеми змістовності мистецтва і його суспільного призначення, «пошук і затвердження ... естетичних критеріїв, тлумачення категорії прекрасного як їх осередку і узагальнення» (там само: 229), утвердження піднесеної правди як еталона узагальнення в мистецтві. Широкий спектр ідей у критичних працях В. І. Сокальського дозволяє Дослідниці зробити

такий висновок: «Він був першим представником українського музикознавства, який цілком присвятив себе музичній критиці і добився в ній видатних успіхів» (там само: 333). Додамо, що різнопланова критична діяльність – це спільна творча сфера, яка поєднує постаті Митця і Дослідниці.

Осмислюючи загадку останніх днів життя і смерті українського композитора, Зінаїда Борисівна висуває гіпотезу щодо причин, на жаль, безуспішної спроби повернення «вологодського вигнанця» до рідного міста. Дослідниця припускає, що «з видаленням з Харкова повного творчих сил і планів 48-річного В. І. Сокальського» було змінено «можливу консерваторську історію нашого міста» (там само: 336). Відсторонення В. І. Сокальського від художнього життя Харкова за висловлювання ідей, що суперечили політичним і естетичним настановам царської Росії щодо музичної освіти і викладання в консерваторії, мало на меті стерти в пам'яті харків'ян образ «*genius loci*», видаливши його в «музичну пустелю» (такою виявилася Вологда 1911 року). Відкриття Харківської консерваторії все ж відбулося 1917 року, коли одного з її апологетів вже не було поруч.

Що ж до причини трагічної поїздки В. І. Сокальського до Харкова «у розпал революції і громадянської війни», то Зінаїда Борисівна пов'язує її з тим, що вигнанець отримав звістку про відкриття в його рідному місці Консерваторії (там само: 337). Певно, він «сподівався отримати в цих стінах вповні заслужене їм місце професора» (там само: 338). Як вважає Дослідниця, «у цю свою небезпечну поїздку композитор не міг не взяти своїх творів, перш за все – ненадрукованих. Його втрачені твори, мабуть, щезли або під час переїзду з міста до міста, або після смерті 56-річного композитора...» (там само).

Наведені вище факти і оцінки дозволили З. Б. Юферовій зробити цілком закономірний висновок щодо необхідності відродження особистості і творчості В. І. Сокальського, без якого історія харківської і української музичної культури в цілому ніколи не буде повною.

Відновленням творчої постаті В. І. Сокальського, встановленням історичного значення його спадку ми маємо завдячити Дослідниці, захопленій красою і багатством обраної теми, яка відтворила її високу трагічну ноту. Закоханість у досліджуваний матеріал, відданість



улюбленій темі не завадила Вченій залишатися об'єктивною, здатною на справедливу критику, дотримуватися логіки історичного розвитку, строгості мовчазного і, водночас, красномовного факту.

Композиторська спадщина В. Сокальського «витримує» не тільки випробування, обумовлені численними зрушеннями в історії нашої країни на початку і завершенні ХХ століття, але й гідно відповідає ствердженню українського мистецтва у вирії трагічних подій національної історії першої чверті ХХІ-го.

**Висновки.** Діалогічний метод, використаний у цьому дослідженні, дозволив створити своєрідний подвійний «історичний портрет», специфічність якого полягає у відродженні ознак «наукового почерку» Дослідниці, що висвітлюються крізь призму виявлених нею у головній праці всього її життя рис творчої особистості Художника минулого і його внеску до скарбниці національної музичної культури.

Якщо у відтвореному на сторінках монографії З. Б. Юферової «Дон-Дієз “Південного краю”: золоті розсипи композиторської і музично-критичної спадщини Володимира Сокальського» (2014) творчому портреті Художника вражає поєднання високих людських і музикантських чеснот, лицарська сміливість суджень, здатність бути першопрохідцем у різних художніх напрямках української музики, то творча постать Дослідниці приваблює високою відповідальністю за кожную літеру і дату, що подані в рамках фундаментальної наукової концепції, повагою до історичного факту, вмотивованістю проблемного аналізу, ретельністю відтворення культурного фону, аргументованістю висновків.

У монографії З. Б. Юферової переконливо доведено історичне і художнє значення низки творів В. І. Сокальського: циклів програмних фортепіанних мініатюр 1891 року, ор. 1 «Impressions musicales» і ор. 3 «Картини моєї Батьківщини», поява яких започаткувала в українській музиці цей жанр, Симфонії *g-moll* (1892) як не тільки першої харківської симфонії, але й символу народження українського симфонізму (Юферова, 2014: 85); симфонічної сюїти «Зліт соколів слов'янських» (1907) як першого зразку цього жанру в Україні; «Елегії» *e-moll* для віолончелі з оркестром (1897) як єдиного в історії української музики кінця ХІХ століття прикладу симфонізації матеріалу пісенно-роман-

сового складу у розгорнутій одночастинній концертній композиції для сольного струнного інструмента (там само: 129).

Отже, високий професіоналізм Дослідниці, *res omnis aetstis* якої стало величне завдання – відвоювати у безжалюного забуття втрачені історичні фрагменти музичного «харківського тексту», такі риси її наукового мислення, що світяться крізь сторінки її ґрунтовної праці, як системність, ретельність, спостережливність і уважність до деталей, логічність викладу і переконливість аргументації зроблених висновків – дають всі підстави погоджуватись з її оцінками, і, поруч з усвідомленням ролі В. Сокальського як «генія» художнього Харкова межі ХХ–ХХІ століть, розглядати його як значно масштабнішу фігуру, насамперед, враховуючи доведене музикознавицею «право першості» його як композитора одразу в декількох жанрах української музики.

Таким чином, В. Сокальський є і залишиться *genius loci* Харкова. Поруч з тим, його творчість має бути поширеною на всеукраїнський, загальнонаціональний простір. Уведення творів В. Сокальського до навчальних і концертних програм має стати важливою перспективою подальшого перегляду історії та оновлення виконавського репертуару національної музичної культури.

## ЛІТЕРАТУРА

- Рощенко, О. Г. (2021). З. Б. Юферова: музикознавчі «злети» (до 90-річчя від дня народження). *Історична наступність у мистецькому та науковому континуумі. Черкашинські читання 10–12 грудня 2021 року*, сс. 63–76. Харків: Естет Прінт.
- Юферова, З. Б. (1965). В. І. Сокальський – митець-демократ. У зб. *Живі сторінки української музики. Статті, дослідження, публікації*, сс. 121–170. Київ: Наукова думка.
- Юферова, З. Б. (1967а). З історії слов'янських музичних зв'язків. Сюїта «Зліт соколів слов'янських» В. І. Сокальського. *Українське музикознавство*, 2, 103–117.
- Юферова, З. Б. (1967б). *Симфонія соль-мінор В. Сокальського* [з нотами]. Київ: Музична Україна.
- Юферова, З. Б. (1969). Філософсько-естетичні питання у ранніх статтях В. Сокальського. *Українське музикознавство*, 4, 171–180.

- Юферова, З. Б. (1988а). На ниві рідної культури (до 125-річчя від дня народження В. Сокальського). *Музика*, 6, 24–25.
- Юферова, З. Б. (1988b). Під псевдонімом Дон-Дієз. *Культура і життя*, 22 трав.
- Юферова, З. Б. (1991). Романси Володимира Сокальського. У зб. В. Сокальський. *Романси*. З. Б. Юферова (Упоряд.), сс. 3–6. Київ: Музична Україна.
- Юферова, З. Б. (1992). Харківська опера та відділення РМТ в критичній спадщині В. Сокальського. У зб. *Музична Харківщина*, сс. 206–222. Харків: [Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського].
- Юферова, З. Б. (1998с). Музика Німеччини у критичній спадщині В. Сокальського. У зб. *Українсько-німецькі зв'язки минулого і сьогодення*, сс. 153–163. Київ: [б. в.].
- Юферова, З. Б. (2014). *Дон-Дієз «Южного края»: золотые россыпи композиторского и музыкально-критического наследия Владимира Сокальского*. (Монографія). Е. Г. Рощенко-Аверьянова (Науч. ред.). Харьков: С. А. М.

### ***Olena Roshchenko***

Professor of the Department of Ukrainian and Foreign Music  
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Doctor of Arts, Professor  
e-mail: elena.roshenko@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-6048-6335

## **CREATIVE FIGURE OF V. I. SOKALSKY AS KHARKIV GENIUS LOCI IN Z. B. YUFEROVA'S *RES OMNIS AETATIS***

***Statement of the problem.*** *The article aims to recreate the features of two historical portraits: the composer and musical critic V. Sokalskyi (1863–1919), whose name belongs to the history of the “pre-conservatory” musical Kharkiv, and the researcher of his work Z. Yuferova (1931–1999), whose monograph dedicated to V. Sokalskyi has become a matter of life (“res omnis aetatis”). The innovative element of the study is the development and introduction into musicology the dialogical research method, which allows identifying the researcher’s scientific method by analyzing the composer’s creative portrait, which she recreated in her work. The methodological basis of the study is supplemented by historical-cultural*

and historical-contextual analyses based on the material of Z. B. Yuferova's monograph (2014, published posthumously) dedicated to V. I. Sokalskyi.

**Conclusions and results of the study.** Dialogic research method made it possible to create a double historical portrait, which, on the one hand, reveals the features of the composer's creative thinking, on the other hand, exposes the researcher's professional qualities. According to Z. Yuferova, V. Sokalskyi is a pioneer of many genres in Ukrainian music; a person with high human virtues, chivalrous courage of his critical judgments, sincere service to the cultural flourishing of his native city. In turn, the personality of the researcher is characterized by her respect for historical facts, motivated problem analysis, systemic thinking, careful reproduction of the cultural background, reasonable conclusions, and encyclopedic knowledge. High professionalism embodied on the pages of Z. Yuferova's substantial monograph gives every reason to agree with her assessments, and along with the recognition of the composer and music critic Sokalskyi as a "genius" of artistic Kharkiv at the turn of the 20th–21st centuries, to consider him a much more prominent all-Ukrainian figure.

The introduction of V. Sokalskyi's works into educational and concert programs should become an important prospect for the further revision of the history and renewal of the performance repertoire of the national musical culture.

**Key words:** V. I. Sokalskyi; composer; musical critic; genius loci of Kharkiv; Z. B. Yuferova; *res omnis aetatis*; a matter of life; dialogic research method in musicology; double historical portrait.

## REFERENCES

- Roschenko, O. G. (2021). Z. B. Yuferova: musicological "peaks" (to the 90th anniversary of her birth). *Historical heredity in artistic and research continuum*. Proceedings of Cherkashinsky Readings 10–12th December 2021, pp. 63–76. Kharkiv: Estet Print [in Ukrainian].
- Yuferova, Z. B. (1965). V. I. Sokalsky – artist-democrat. In *Living pages of Ukrainian music. Articles, research, publications*, pp. 121–170. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Yuferova, Z. B. (1967a). From the history of Slavic musical ties. V. I. Sokalsky Suite "Rise of Slavic Falcons". *Ukrainian Musicology*, 2, 103–117 [in Ukrainian].
- Yuferova, Z. B. (1967b). *V. Sokalsky's Symphony in G minor* [with notes]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

- Yuferova, Z. B. (1969). Philosophical and aesthetic issues in V. Sokalsky's early articles. *Ukrainian Musicology*, 4, 171–180 [in Ukrainian].
- Yuferova, Z. B. (1988a). In the field of native culture (to the 125th anniversary of V. Sokalsky's birth). *Music*, 6, 24–25 [in Ukrainian].
- Yuferova, Z. B. (1988b). Under the pseudonym Don-Diez. *Culture and life*, May 22 [in Ukrainian].
- Yuferova, Z. B. (1991). Romances by Volodymyr Sokalsky. In V. Sokalsky. *Romances*. Z. B. Yuferova (Ed.), pp. 3–6. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Yuferova, Z. B. (1992). Kharkiv Opera and the RMC branch in V. Sokalsky's critical legacy. In *Musical Kharkiv region*, pp. 206–222. Kharkiv: [I. P. Kotlyarevsky Kharkiv Institute of Arts] [in Ukrainian].
- Yuferova, Z. B. (1998c). German music in V. Sokalsky's critical legacy. In *Ukrainian-German relations in the past and present*, pp. 153–163. Kyiv [in Ukrainian].
- Yuferova, Z. B. (2014). *Don-Diez of "South country": golden placers of Vladimir Sokalsky's compositional and musical-critical heritage*. (Monograph). E. G. Roschenko-Averyanova (Scientific editor). Kharkiv: S. A. M. [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 6 травня 2022 р.*

УДК 780.616.432.071.2(477.54)

DOI 10.34064/khnum2-2607

**Бевз Марина Володимирівна**

кандидат мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано  
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського  
e-mail: 10bevzmarina@i.ua  
ORCID iD: 0000-0001-8176-849X

**КОРИФЕЇ ХАРКІВСЬКОЇ ПІАНІСТИЧНОЇ ШКОЛИ:  
НАТАЛІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА ЄЩЕНКО.  
СЛОВО ПРО ВЧИТЕЛЯ**

*Стаття присвячена висвітленню творчої постаті Наталії Єщенко (1926–2015) – непересічного музиканта, знаного викладача, заслуженого діяча мистецтв України, професорки кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Виконавська та педагогічна діяльність Н. О. Єщенко розглядається у контексті становлення та розвитку харківської піаністичної школи. Як і композиторська творчість, виконавські школи акумулюють «звукові вібрації» часу, тому вивчення їх генези та особливостей розвитку постає як перспективний напрям у сучасному українському музикознавстві. Таке масштабне, яскраве та різноманітне явище, як харківська піаністична школа, потребує розгалужених системних досліджень, а жанр «творчого портрету» набуває особливої актуальності в «ювілейні» часи, адже саме у 2022 році виповнюється 105 років від дня заснування ХНУМ імені І. П. Котляревського – славетного навчального закладу, якому присвятила своє життя Н. О. Єщенко.*

*Повноту презентації творчої особистості Н. Єщенко надає висвітлення в статті виконавських та педагогічних принципів, «репертуарної політики», непересічних людських якостей Наталії Олександрівни, яке дозволило дійти висновку про значний особистий внесок піаністки у розвиток музичної культури та фахової мистецької освіти України другої половини ХХ століття.*

**Ключові слова:** *Наталія Олександрівна Єщенко; професіоналізм; харківська піаністична школа; інтерпретація; виконавський стиль; педагогічна майстерність; людяність.*

**Постановка проблеми.** Фахова мистецька освіта – складне явище. Набуття професійних вмінь та навичок в процесі оволодіння грою на музичному інструменті невіддільно від духовного зростання. Поступове занурення в безмежний світ музики, осягнення її змістів, можливостей впливу на становлення та розвиток особистості, її значення в житті людства неможливе без Вчителя – особи, яка не тільки допоможе оволодіти усіма правилами та нюансами «музичної мови», але і розкриє її сутність, енергетику, а головне – надасть могутній поштовх для особистісного зростання учня. Таким Вчителем для мене, як і для більш ніж 90 випускників її класу, стала Наталія Олександрівна Єщенко – заслужений діяч мистецтв України, професор Харківського інституту мистецтв (нині – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського).

Дослідження, присвячені осмисленню пройденого шляху, висвітленню творчих постатей митців, копітка та самовіддана праця яких, як скельця мозаїки, склали яскраву партитуру «симфонії успіху» Університету – є особливо *актуальними* напередодні 105 річниць від дня заснування нашої Alma Mater. У сучасному українському музикознавстві існує певна кількість публікацій, в яких досліджуються як питання функціонування ХНУМ імені І. П. Котляревського за різні часи його славетної історії, так і персоналії митців, що сформували його композиторську, виконавські та педагогічні школи. Детальна картина мистецького життя Харкова початку ХХ століття, зокрема становлення та розвитку тут фахової музичної освіти відтворена у ґрунтовному дослідженні О. Конової (2004а), якій належить також нарис з історії кафедри спеціального фортепіано ХНУМ (2007). У царині фортепіанного мистецтва та педагогіки наразі набувають подальшого розвитку дослідження харківської фортепіанної школи через вивчення діяльності її яскравих представників. Зокрема, змістовні праці харківських вчених були присвячені таким видатним особистостям, як Павло Луценко (Лисенко, 1998), Регіна Горовиць (Руденко,

2001), Марія Єщенко (Кононова, 2004b), Вікторія Лозова (Інютючкіна, 2021), Тетяна Веркіна (збірник матеріалів колективу авторів, див.: Шубіна, 2016), Наталія Єщенко (Руденко, 2021). Актуальність творчої і педагогічної спадщини корифеїв харківської фортепіанної школи засвідчує й той факт, що серед творчих та наукових проєктів до 105-річчя ХНУМ імені І. П. Котляревського, які щойно відбулися, – справжнє свято фортепіанної музики, започатковане на вшанування видатних сестер-музиканток, все професійне життя яких пройшло в його стінах та «чий імена назавжди вписані в славетну історію української фортепіанної школи ХХ століття» (І Міжнародний конкурс піаністів імені Марії та Наталії Єщенко, 2021: 3). Отже, існує необхідність осягнення й поглибленого вивчення творчих настанов і педагогічних принципів видатних майстрів, які дозволили їм сформувати власні виконавські школи та забезпечили спадкоємність у вихованні нових поколінь музикантів.

**Метою статті є** висвітлення творчої постаті та виконавсько-педагогічної діяльності Наталії Олександрівни Єщенко – однієї з провідних педагогів кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського другої половини ХХ століття, визначення особливостей її виконавського та педагогічного «почерку» та її ролі у формуванні й розвитку харківської піаністичної школи.

**Біографічний метод дослідження** дозволив уточнити і осмислити деталі творчого життя Н. О. Єщенко, необхідні для відтворення її портрету педагога і виконавиці; метод *порівняльного аналізу* – презентувати її індивідуальний виконавський стиль та педагогічні принципи формування музиканта-професіонала; *історико-культурний «ракурс»* пошуку дозволив розглянути творчу особистість Н. О. Єщенко в контексті становлення та розвитку харківської піаністичної школи у другій половині ХХ століття.

Названі вище праці з музичної культури Харкова та історіографія ХНУМ імені І. П. Котляревського означеного періоду, довідникові видання<sup>1</sup>, матеріали особистого архіву автора статті, роботи з фортепі-

---

<sup>1</sup> Митці України. Енциклопедичний довідник, 1992: 837; Харкову 350. Лідери ХХІ століття, 2004: 458; Снегірьов, 1998; Кононова, 2009; Мистецтво України. Біографічний довідник, 1997: 238.



анної педагогіки та виконавства<sup>2</sup> склали **теоретичне підґрунтя** цього дослідження. Його **наукову новизну** становить комплексне розкриття виконавських здобутків і педагогічних принципів Наталії Єщенко, що набули подальшого розвитку в професійній діяльності численних випускників її класу і сформували «школу Наталії Єщенко»; введення до наукового обігу інформації з особистого архіву мисткині. **Практичне значення** результатів дослідження полягає в можливості їх використання в курсах історії фортепіанного мистецтва, фортепіанної методики та педагогіки, наукових дослідженнях з проблем становлення та розвитку харківських виконавських шкіл, історіографії ХНУМ імені І. П. Котляревського.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Усе життя та професійна діяльність Наталії Олександрівни Єщенко були пов'язані з Харковом. Родина Ястремських-Єщенків ще на початку ХХ століття була знаною в мистецькій спільноті міста. Мати Наталії Єщенко, Марія Євгенівна Ястремська, піаністка, випускниця класу Олександра Юхимовича Горовиця – відомого музиканта, учня видатного композитора ХХ століття Олександра Скрябіна; батько – Олександр Миколайович Єщенко – співак, соліст Харківського оперного театру. Музика як неодмінна органічна компонента людського буття була присутня в житті Наталії Єщенко від народження, а першою вчителькою у грі на фортепіано стала її бабуся – Олександра Євгенівна Ястремська – відома у Харкові викладачка фортепіано, фундаторка музичної школи імені П. І. Чайковського.

Наталія Олександрівна отримала блискучу фахову освіту: спочатку в студії для музично обдарованих дітей при Харківській консерваторії (нині – Харківський державний музичний лицей), а згодом і в консерваторії вона навчалась в класі видатного музиканта, піаніста, легенди харківської фортепіанної школи Михайла Самуїловича Хазановського, в аспірантурі при Московській консерваторії – в класі професора С. Є. Фейнберга. Навчання у Самуїла Євгеновича Фейнберга – піаніста, композитора зі світовим ім'ям – за твердженням самої Наталії Олександрівни, мало для неї величезне значення.

---

<sup>2</sup> Необхідні посилання супроводжують виклад основного матеріалу статті.

Непересічні творчі здібності Наталії Єщенко, розвинути та збагачені спілкуванням з видатними музикантами, якими були її Вчителі, підкріплені роками наполегливої праці, перетворили її на яскраву творчу особистість.

Викладацька діяльність Наталії Олександрівни Єщенко в консерваторії почалась одразу після її закінчення з відзнакою (1947), і саме в стінах Alma mater вона пройшла шлях від асистента до професора, заслуженого діяча мистецтв України. За більш ніж 60 років професійної діяльності Наталія Єщенко виховала 90 фахівців, які завдячують їй своєю професійною компетентністю та гідно презентують її «школу» як у різних куточках нашої держави, так і далеко за її межами. І вже учні учнів професора Наталії Єщенко продовжують її шлях у музичному мистецтві, що таким чином стає безкінечним.

За згадкою випускниці її класу, доцента Л. Л. Радомської, педагогічний образ Н. О. Єщенко характеризують «високий професіоналізм, велика вдумливість, працелюбство, виняткова відповідальність у роботі, любов до своєї справи, щедрість і доброта». Звісно, педагогічна майстерність набувається роками наполегливої праці, але полягає не тільки у досконалому володінні фаховими, методичними вміннями та навичками, а і в особливій здатності відчувати та дбайливо плекати творчу індивідуальність учня, і саме такий «персоніфікований» підхід до студентів панував у класі Наталії Єщенко. Разом з тим, їй вдавалося створити таку атмосферу спілкування, дружби, взаємоповаги серед однокласників, що, наприклад, друзів на все життя я знайшла саме в класі Наталії Олександрівни.

Як я розумію зараз, широка концертна, виконавська практика була одним з потужних педагогічних принципів Наталії Єщенко. Схильність до «монографічних висловлювань» в особистій виконавській діяльності у певному сенсі обумовлювала тематику концертів її учнів – так, виконання студентами класу (1980 роки) таких значних фортепіанних циклів, як «24 прелюдії С. Рахманінова» та «24 прелюдії та фуґи Д. Шостаковича» стали яскравими мистецькими подіями нашого студентського життя. Кожен зі студентів класу був зобов'язаний щорічно виступати з сольною концертною програмою, але це зобов'язання було скоріше нагальною потребою, ніж примусом,

адже програма концерту вміло складалася Наталією Олександрівною з творів, що надавали могутній поштовх художньому та фаховому зростанню учня. Зокрема, згадую приклад з особистої студентської концертної практики – виконання циклу «24 прелюдії» Ф. Шопена або «концерт у фа-мінорі», програму якого склали твори у цій тональності: Ноктюрн, Балада, Фантазія Ф. Шопена та Соната № 23 Л. ван Бетховена.

Прослуховування концертної програми усіма студентами класу з подальшим обговоренням – сталий елемент педагогічної практики Наталії Єщенко. Таким чином вона формувала «активне слухання», вміння формулювати та висловлювати думки, сприймати критику.

Ефективним прийомом також виявився аудіозапис виконання студентом того чи іншого твору з наступним скрупульозним аналізом звучання. Наталія Олександрівна проводила копітку роботи над якістю інтонування, а її блискучий особистий показ на роялі був найефективнішим педагогічним «засобом впливу».

Точне, докладне оволодіння авторським текстом з урахуванням стильових рис композиторів, структурних особливостей музичних форм та жанрових ознак творів, що вивчаються – наріжний камінь «школи Єщенко».

А вміння Наталії Олександрівни створювати аплікатурні «схеми» виконання технічно складних елементів фактури творів, що вивчалися, з урахуванням особливостей піаністичного апарату студента, було насправді дивовижним. Віддаючи належне розвитку технічної майстерності студента, вона мала здатність аргументовано довести необхідність вивчення так званих «інструктивних» етюдів та визначити їх справжню вагу у процесі формування піанізму як мистецтва, що, як наукова проблема, зокрема, обговорюється і сьогодні (Ivanova, Chernyavska, & Pupina, 2020: 260).

Підґрунтям навички осмисленості, стабільності концертного виконання, якою володіли студенти класу, була сформована Наталією Олександрівною здатність докладно відтворити в уяві повний текст твору. Так, необхідною передумовою досягнення поліфонічних композицій було вивчення напам'ять кожного голосу, поєднання двох, трьох, чотирьох голосів у різних комбінаціях. А вимога щодо вико-

нання на першому уроці тексту твору напам'ять не давала змоги припиняти навчання навіть під час канікул!

В класі проводилась системна робота над формуванням вмій та навичок, необхідних для інтерпретації шедеврів фортепіанної літератури: осягненням концепції твору, розумінням та точним відбиттям форми, фразуванням тощо.

Також певною нормою була присутність в класі під час уроків колег Наталії Єщенко. Вона залучала їх до обговорення гри студентів і з повагою та вдячністю сприймала їхні думки та поради, будучи при цьому вже знаним викладачем.

Маючи «академічний світогляд», Наталія Єщенко була відкрита і до сприйняття творчості композиторів сучасності. Так, саме в її класі я познайомилась з фортепіанною творчістю харківських композиторів – М. Коляди, М. Тица, І. Ковача, М. Кармінського та В. Борисова, яскравого представника харківської композиторської школи, фортепіанна творчість якого стала основою моїх наукових досліджень. Велика повага та справжня дружба поєднували родину В. Т. Борисова і Г. О. Тюменєвої, корифеїв харківської композиторської та музикознавчої шкіл, з родиною Н. О. Єщенко. Щаслива, що певний час я мала можливість спостерігати за цим дивовижним явищем.

Концертна діяльність була невід'ємною складовою творчого життя Наталії Олександрівни. Так, з афіш, датованих 1940–1941 рр., що збереглися в особистому архіві Єщенко, ми дізнаємось, що у концертах учнів класу М. С. Хазановського музичної школи-десятирічки при Харківській державній консерваторії, юна піаністка вже виконувала досить складні твори: рапсодії Ф. Ліста, п'єси циклу «Пори року» П. Чайковського, сонати Л. ван Бетховена. Значно більшу інформацію для вивчення та розуміння виконавських «уподобань» Наталії Олександрівни містять афіші часів її навчання в консерваторії та аспірантурі, початку професійної діяльності. Виконавський шлях піаністки яскраво демонструє схильність до монографічного принципу побудування концертних програм: серед численних афіш концертів Н. Єщенко звертають на себе увагу програми з творів В. Моцарта і Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта і Ф. Шопена, Р. Шумана і Ф. Ліста. А її виконання «12 етюдів вищої виконавської майстерності» Ф. Ліста

та «24 прелюдій» для фортепіано С. Рахманінова стали свого часу по-справжньому значними подіями мистецького життя.

Як виконавиця, Наталія Олександрівна була органічною і у класичному, і у романтичному репертуарі. Вражає широкий репертуарний «діапазон» її концертних програм: сонати, варіації, концерти В. Моцарта; рондо, сонати, варіації, концерти Л. ван Бетховена, значна кількість творів Ф. Шуберта – сонати, експромти, музичні моменти, фантазія «Wanderer», Ф. Ліста – «Сонети Петрарки», рапсодії, етюди, фортепіанні транскрипції та парафрази; за різні часи вона виконала значну кількість творів Ф. Шопена, зокрема Сонату b-moll, Фантазію f-moll, балади, етюди, ноктюрни, мазурки, вальси; С. Рахманінова – прелюдії, етюди-картини, сонати, концерти, сюїту та Фантазію для двох фортепіано в дуеті з М. О. Єщенко, салонні п'єси. Значну увагу приділяла Наталія Єщенко виконанню творів свого Вчителя – С. Є. Фейнберга.

Наведемо фрагменти рецензій на виступи піаністки.

Видатний музичний теоретик і композитор М. Д. Тіц відзначає «щасливе поєднання» технічних можливостей «з елементами виконавської творчості» у грі Наталії Єщенко: «Її піаністична майстерність цілеспрямована, зігріта живим почуттям, скорегована думкою художника, який постійно удосконалюється...» (Тіц, 1967: 4).

«Соната ля-мінор, ор. 164, три експромти, фантазія “Wanderer” Ф. Шуберта, що були зіграні Наталією Єщенко зі справжнім натхненням та великою майстерністю, розкривають світ найтонших почуттів, настроїв, переживань. У її виконанні – тонке розуміння задуми композитора, увага до музичного тексту. Піаністка вміє передати поетичність твору, продемонструвати багату палітру відтінків у звучанні інструменту, стилеві особливості музики» – зауважує знаний харківський музикознавець П. П. Калашник (1980: 12).

Спільне музикування зі своєю сестрою, видатною піаністкою та викладачем Марією Олександрівною Єщенко – яскрава сторінка творчого життя Наталії Єщенко. В особистому архіві піаністки дбайливо зберігалися афіші спільних сольних та ансамблевих виступів сестер Єщенко, зокрема, з повідомленнями про виконання Фантазії та Сюїти для двох фортепіано С. Рахманінова, «Карнавалу тварин»

К. Сен-Санса. «Родзинкою» ансамблевих виступів сестер багато років було феєричне виконання «Польоту джмеля» М. Римського-Корсакова в обробці С. Рахманінова.

1950–1970 роки – час плідної співпраці Наталії Єщенко з симфонічним оркестром Харківської філармонії. Вона виконувала концерти для фортепіано з оркестром Бетховена, Римського-Корсакова, Шопена, Сен-Санса, Чайковського, Рахманінова у творчій співдружності з такими знаними майстрами, як Ілля Гусман, Вероніка Дударова, Карл Еліасберг, Арвід Янсонс, Євген Дущенко.

В цілому виконавський стиль Наталії Єщенко можна визначити як інтелектуально-емоційний<sup>3</sup>, і свідчення тому – існуючі аудіозаписи піаністки. Дивом зберігся запис Другого концерту для фортепіано з оркестром К. Сен-Санса у виконанні Н. Єщенко та оркестру Харківської філармонії під орудою А. Янсонса (1954 рік). Можемо стверджувати, що і у сучасного слухача перехопить подих від якості інтонування або стрімкого, сповненого енергією життя, руху, досконалого технічного втілення, блискучого піанізму та виконавської довершеності Наталії Єщенко. Застосування цифрових технологій<sup>4</sup> дозволило забезпечити відповідну сучасним вимогам якість звучання фондів записів Наталії Олександрівни, здійснених на Українському та Харківському радіо, записів з особистого аудіоархіву Наталії Єщенко.

Скромність, стриманість, особлива делікатність – характерні риси образу Наталії Олександрівни. Вона ніколи не демонструвала учням у якості прикладу власні записи виконання тих чи інших творів, що складала її багатий концертний репертуар. І тільки по закінченні її земного шляху ми, її учні, а згодом інші студенти та шанувальники класич-

---

<sup>3</sup> Питання дослідження виконавського стилю як актуальної категорії сучасного музикознавства докладно розглядаються, зокрема, в статті “Style as a Topical Category of Modern Musicology and Music Education” (Govorukhina, Smyrnova, Polska, Sukhlenko, & Savelieva, 2021: 49–67).

<sup>4</sup> Зростаюче значення останніх для формування сучасного фахівця, зокрема, в галузі мистецтва, розкрито у дослідженні “Model Of Formation Of Digital Competence On The Basis Of Pedagogical Proceedings At The Present Stage Of Development Of Digitalizational” (Lytvyn, Khlystun, Prykhodkina, Poluboiaryna, Bezv, & Kopeliuk, 2021: 29).

ної музики, що наповнювали концертні зали на меморіальних заходах її пам'яті, отримали можливість оцінити справжній масштаб творчої особистості піаністки, почути досконале виконання Наталією Єщенко низки творів з її величезного концертного репертуару, зокрема, Рондо та 32 Варіацій Л. ван Бетховена, Прелюдій С. Рахманінова, Трансцендентних етюдів Ф. Ліста, Експромтів Ф. Шуберта, творів М. Лисенка. Енергетика виконання Наталією Олександрівною – дуже стриманою, врівноваженою у заняттях та спілкуванні людиною – творів так званої «романтичної доби» є приголомшливою. Це справжня феєрія піанізму: темперамент, вольовий «натиск», диференційоване туше, емоційно «забарвлене», персоніфіковане звучання, безпосередність, щирість музичного висловлювання у поєднанні з бездоганною «технічною складовою» виконання справляють незабутнє враження.

Самовіддана праця Наталії Єщенко отримала за життя високу професійну оцінку та визнання. Свідчення тому – не тільки почесні та вчені звання, численні грамоти та подяки, а і безумовна повага колег, щире захоплення шанувальників фортепіанного мистецтва. Їй була притаманна «чистота інтонування» як в мистецтві, так і у житті. Наталія Олександрівна не тільки навчала, але й особистим прикладом гідного служіння справі свого життя виховувала своїх студентів, за що ми безмежно їй вдячні.

**Висновки.** Можна з упевненістю стверджувати, що виконавська та педагогічна діяльність Наталії Олександрівни Єщенко – яскрава сторінка історії харківської фортепіанної школи. Оприлюднені нові відомості щодо концертної діяльності піаністки, здебільшого, з особистого архіву мисткині, сформульовані, завдяки залученню споминів випускників її класу різних часів та особистого досвіду навчання в ньому авторки цієї статті, педагогічні принципи роботи непересічної виконавиці дозволили дійти **висновку** про значний особистий внесок Наталії Єщенко у розвиток музичної культури та фахової мистецької освіти України другої половини ХХ століття.

#### ЛІТЕРАТУРА

*І Міжнародний конкурс піаністів імені Марії та Наталії Єщенко (2021).*  
(Буклет). Харків: ХНУМ.

- Інютючка, Н. В. (2021). (Авт.-упоряд.). *В. І. Лозова – музикант, педагог. Біографія. Спогади. Матеріали.* (Моногр. нарис). Харків: Мачулін Л. І.
- Калашник, П. (1980). Концерти з творів Ф. Шуберта. *Музика*, 1, 14.
- Кононова, О. (2004а). *Музична культура Харкова кінця XVIII – початку ХХ століття.* Харків: Основа.
- Кононова, О. (2004б). *Марія Александровна Ещенко. Концертная и педагогическая деятельность.* Харків: НТМТ.
- Кононова, О. (2007). Спадкоємність поколінь: кафедра спеціального фортепіано. У кн. *Pro Domo Mea: нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського*, сс. 36–37. Харків: ХДУМ.
- Кононова, О. В. (2009). Єщенко Наталія Олександрівна. І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. (Ред.), *Енциклопедія Сучасної України.* Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=20256](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=20256)
- Лисенко, Л. Ф. (1998). *Павло Кіндратович Луценко та його учні: шляхи формування Харківської піаністичної школи.* Харків: Лівий берег.
- Мистецтво України: біографічний довідник* (1997). А. В. Кудрицький (ред.). Київ: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана.
- Митці України. Енциклопедичний довідник* (1992). Київ: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана.
- Руденко, Н. І. (2017). Єщенко Наталія Олександрівна У кн. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування: мала енциклопедія.* (Тт. I–II). Т. I, 235. Харків: Водний спектр ДЖі-Ем-Пі.
- Руденко, Н. І. (2001). *Регіна Самійлівна Горовиць та її уроки.* Київ: КДВМУ.
- Руденко, Н. І. (2021). *Наталія Олександрівна Єщенко. Життя і творчість.* Харків: Мачулін.
- Снегирьов, О. (1998). *Піаністи України.* Вип. 2. Київ: КІМ ім. Р. М. Глієра.
- Тіц, М. Д. (1967). Концерт Наталії Єщенко. *Соціалістична Харківщина*, 6 квіт.
- Харкову 350. Лідери ХХІ століття.* (2004). Харків: С. А. М.
- Шубіна, Л. І. (Ред.). (2006). *Тетяна Веркіна: мистецтвом змінювати світ:* зб. наук.-метод. матеріалів. Харків: Фактор.



- Govorukhina, N., Smyrnova, T., Polska, I., Sukhlenko, I., Savelieva, A. (2021). Style as a Topical Category of Modern Musicology and Music Education. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Musica*, 2, 49–67, DOI: 10.24193/subbmusica.2021.2.04
- Ivanova, I., Chernyavska, M., Pupina, O. (2020). Didactic Potential of Instructive Etude and its Explication in the Process of Professional Development of a Pianist. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(3), 257–266, DOI: <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2742>
- Lytvyn, V., Khlystun, O., Prykhodkina, N., Poluboiaryna, I., Bevz, M., & Kopeliuk, O. (2021). Model Of Formation Of Digital Competence On The Basis Of Pedagogical Proceedings At The Present Stage Of Development Of Digitalization Of Society. *International Journal of Computer Science and Network Security*, 21(8), 219–223. <https://doi.org/10.22937/IJCSNS.2021.21.8.29>

**Maryna Bevz**

Ph. D., Professor, Merited Art Worker of Ukraine,  
Professor of Special Piano Department  
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts  
e-mail: 10bevzmarina@i.ua  
ORCID iD: 0000-0001-8176-849X

**CORYPHEUS OF THE KHARKIV PIANO SCHOOL.  
NATALIIA OLEKSANDRIVNA YESHCENKO.  
A WORD ABOUT THE TEACHER**

**Statement of the problem.** *The article is devoted to the creative personality of Nataliia Oleksandrivna Yeshchenko (1926–2015), an outstanding musician and well-known teacher, Honored Art Worker of Ukraine, Professor of the Special Piano Department at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. The performance and teaching activities of N. Yeshchenko are studied in the context of the birth and development of the Kharkiv piano school. Modern Ukrainian musicology has a number of publications devoted both to the development of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts over many years of its glorious history, and to the personalities who formed its composition,*

performance and pedagogical schools. In the field of piano art and pedagogy, the study of the Kharkiv piano school is carried out through understanding the works of its outstanding representatives. For example, substantial monographs by L. Lysenko, O. Kononova, N. Iniutochkyna, N. Rudenko and a team of authors led by L. Shubina are dedicated to such outstanding pianists as P. Lutsenko, V. Lozova, R. Horowitz, N. Yeshchenko, T. Verkina.

**The purpose of the article** is to draw attention to the creative figure of Nataliia Yeshchenko, one of the most prominent teachers of the special piano department at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, to reveal the features of her performance and teaching activities, her role in the birth and development of the Kharkiv piano school.

**The theoretical ground** of the study is based on the works on piano pedagogy and performance practice, reference books, archival materials, studies of Kharkiv musical culture and historiography of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts at that time.

**The scientific novelty** of the work is argued in a multifaceted analysis of Yeshchenko's performance achievements and pedagogical principles, which developed in the further professional activities of her numerous pupils and in the formation of her own Yeshchenko's school, as well as in the scientific use of materials from her personal archive.

The personality-oriented **research method** made it possible to single out and comprehend individual episodes of her creative biography; the comparative method helped clarify her individual performance style and pedagogical principles of professional musician training; the historical and cultural approach contributed to the study of N. Yeshchenko's creative personality in the context of the founding and growth of the Kharkiv piano school in the 2nd half of the twentieth century and led to the conclusion that she played an outstanding role in the development of musical culture and professional piano education in Ukraine at that time.

**Key words:** Nataliia Oleksandrivna Yeshchenko; professionalism; Kharkiv piano school; piano education; interpretation; performance style; pedagogical skills; humanity.

## REFERENCES

*Artists of Ukraine. Encyclopedic Handbook* (1992). Kyiv: Ukrainska entsyclopedia imeni M. P. Bazhana [in Ukrainian].

- First International Competition of Pianists named after Maria and Natalia Yeshchenko.* (2021). (Brochure). Kharkiv: KhNUM [in Ukrainian].
- Govorukhina, N., Smyrnova, T., Polska, I., Sukhlenko, I., Savelieva, A. (2021). Style as a Topical Category of Modern Musicology and Music Education. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Musica*, 2, 49–67, DOI: 10.24193/subbmusica.2021.2.04 [in English].
- Iniutochkina, N. V (2021). (Ed.). *V. I. Lozova – a musician, a teacher. Biography. Memoirs. Materials.* (Monograph essay). Kharkiv: Machulin L. I. [in Ukrainian].
- Ivanova, I., Chernyavska, M., Pupina, O. (2020). Didactic Potential of Instructive Etude and its Explication in the Process of Professional Development of a Pianist. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(3), 257–266, DOI: <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2742> [in English].
- Kalashnyk, P. (1980). Concerts from F. Schubert's works. *Music*, 1, 14 [in Ukrainian].
- Kharkiv is 350 years old. Leaders of the XXI century.* (2004). Kharkiv: S. A. M. [in Ukrainian].
- Kononova, O. (2004a). Musical culture of Kharkiv in the late XVIII – early XX centuries. Kharkiv: Osnova [in Ukrainian].
- Kononova, O. (2004b). *Maria Alexandrovna Yeschenko. Concert and teaching activities.* Kharkiv: NTMT [in Russian].
- Kononova, O. (2007). Heredity of generations: the Special Piano Department. *Pro Domo Mea: essays. To the 90th anniversary of the foundation of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State Institute of Arts*, pp. 36–37. Kharkiv: KhDUM [in Ukrainian].
- Kononova, O. V (2009). Yeshchenko Natalia Oleksandrivna. I. M. Dziuba, A. I. Zhukovsky, M. G. Zheleznyak and others. (Eds.), *Encyclopedia of Modern Ukraine*. Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine, [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=20256](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=20256) [in Ukrainian].
- Lysenko, L. F (1998). *Pavlo Kindratovych Lutsenko and his students: ways of forming the Kharkiv Piano School.* Kharkiv: Livyi bereh [in Ukrainian].
- Lytvyn, V., Khlystun, O., Prykhodkina, N., Poluboiaryna, I., Bevz, M., & Kopeliuk, O. (2021). Model Of Formation Of Digital Competence On The Basis Of Pedagogical Proceedings At The Present Stage Of Development

- Of Digitalization Of Society. *International Journal of Computer Science and Network Security*, 21(8), 219–223. <https://doi.org/10.22937/IJCSNS.2021.21.8.29> [in English].
- Rudenko, N. I. (2001). *Rehina Samiilivna Horowitz and her lessons*. Kyiv: KDVMU [in Ukrainian].
- Rudenko, N. I. (2017). Yeshchenko Nataliia Oleksandrivna In *Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. 1917–2017. To the 100th anniversary of the foundation: a brief encyclopedia*. (Vols. I–II). Vol. I, 235. Kharkiv: Vodnyy spektr Dzhi-Em-Pi [in Ukrainian].
- Rudenko, N. I. (2021). *Nataliia Oleksandrivna Yeshchenko. Life and work*. Kharkiv: Machulin [in Ukrainian].
- Shubina, L. I. (Ed.). (2006). *Tetiana Vierkina: to change the world with art*. (Collection of Scientific and methodical materials). Kharkiv: Factor [in Ukrainian].
- Sniehiriov, O. (1998). *Pianists of Ukraine*. Iss. 2. Kyiv: KIM imeni R. M. Hliiera [in Ukrainian].
- The Art of Ukraine: A Biographical Handbook* (1997). A. V. Kudrytsky (Ed.). Kyiv: Ukrainska entsyclopedia imeni M. P. Bazhana [in Ukrainian].
- Tits, M. D. (1967). Nataliia Yeshchenko's concert. *Socialist Kharkiv Region*, April 6 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22 квітня 2022 р.

УДК 78.071.1(410)(092):784.3

DOI 10.34064/khnum2-2608

**Маринчак Ганна Віталіївна**

аспірантка Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

e-mail: ankadan22@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-2714-523X

**РОМАНСИ К. ГОРСЬКОГО НА ПОЛЬСЬКІ ТЕКСТИ:  
АСПЕКТИ ЖАНРОВОЇ СТИЛІСТИКИ**

*Композиторська творчість К. Горського – одного з фундаторів музичної культури Харкова дореволюційного періоду – як важливу складову містить вокальні жанри. Будучи скрипалем за виконавським фахом, у зрілий період своєї діяльності (1900-ті) основну увагу він приділяв жанрам вокальної музики, від романсів, обробок українських народних пісень, кантат на духовну тематику до хорового концерту та опери. **Вперше запропоновано комплексний підхід до романсів К. Горського як оригінальних зразків інтерпретації цього жанру в постромантичну добу, з акцентом на особливостях стилістики цих творів – національної, а також «персональної». Основним методом дослідження обрано жанрово-системний, який дозволяє виявити сутність вокальної лірики К. Горського та її проявів у різних змістовних контекстах. Обґрунтовано основну інтонаційну ідею збірки-циклу, семантика якої полягає у відтворенні різних аспектів романтичного світовідчуття на основі польської музичної ментальності. Романси збірки-циклу, що вперше проаналізовані в аспекті жанрової стилістики, розподілено на чотири жанрові групи, кожна з яких спирається на певні традиції і потребує адекватних засобів виконавської інтерпретації.***

**Ключові слова:** *Константин Антоній Горський; жанрова стилістика; романс; польські поети; жанрові групи, збірка-цикл, побудова збірки-циклу.*

**Постановка проблеми.** Вивчення творчості К. Горського (1859–1924) є частиною цілого корпусу існуючих досліджень, присвячених діяльності польських композиторів в Україні. Серед остан-

ніх постать К. Горського, який основний період своєї композиторської діяльності (кінець XIX і майже два десятиліття XX ст.) провів у Харкові, виділяється своєю багатогранністю. Будучи визнаним віртуозом-скрипалем та ансамблістом (тоді у Харкові функціонував струнний квартет, названий його ім'ям), К. Горський після нетривалого етапу написання інструментальної музики (в основному, в жанрі мініатюри) звертається до вокальної сфери, створюючи масштабну добірку романсів на польські тексти, які в представленій статті вперше розглянуто в аспекті жанрово-стилістичного аналізу.

**Аналіз останніх публікацій за темою дослідження.** Творчість К. Горського як композитора на сьогоднішній день досліджена ще недостатньо. Лише останнім часом, у зв'язку з актуалізацією суспільного інтересу до його творчої фігури, з цього приводу з'явилися статті Р. Аладової (Аладова, 2005), Г. Серочинського (Серочинский, 2010), М. Жура та І. Козеняшевої (Żur & Kozeniaszewa, 2008), В. Лунякіної (Лунякина, 2009), Т. Бахмет (Бахмет, 2009) та інших авторів. Проте, проблематика вокальної творчості К. Горського в її багаторівневих зв'язках з аспектами національної, історичної та жанрової стилістики, як така, досі не зачіпалася. Теж стосується й жанру романсу, якому К. Горський, як вокальний композитор, надавав пріоритетне значення, формуючи на його основі інтонаційну специфіку власного камерно-вокального стилю.

**Актуальність** статті зумовлено необхідністю подальшого вивчення вокального стилю К. Горського, а також впровадження зразків його вокальної творчості до репертуару у сфері концертно-камерного співу. **Вперше** запропоновано комплексний підхід до романсів К. Горського як оригінальних зразків інтерпретації цього жанру в постромантичну добу, з акцентом на особливостях стилістики цих творів – національної, а також «персональної».

**Мета** пропонованої статті – виявити особливості стилістики ключового для вокальної творчості К. Горського жанру – романсу, найпоказовішим зразком чого слугує збірка-цикл з 12 романсів на вірші польських поетів – М. Конопницької, В. Сирокомлі, З. Дембицького.

**Виклад основного матеріалу.** Як представник двох музичних ментальностей – польської та української, а також автор, орієнтований

на пізньоромантичний стиль європейської музики межі XIX–XX ст., К. Горський не міг не приділити увагу таким актуальним у всі часи демократичним жанрам, як пісня та романс.

Як зазначають польські дослідники, зокрема Г. Серочинський, романси стали одним з найулюбленіших музичних жанрів К. Горського, а загальна їх кількість сягає понад 100 зразків (Серочинский, 2010: 18). Автор зауважує, що, на жаль, «...видані були не всі. Найбільш знаваними є – “12 романсів на вірші М. Конопницької, В. Сирокомлі, З. Дембицького та ін. для мецо-сопрано або тенора в супроводі фортепіано”, видані у Варшаві 1914 року» (там само). На сьогоднішній день, у зв'язку із посиленням інтересу до творчості митця, ми маємо нотні тексти цілого ряду польських романсів К. Горського для голосу та фортепіано. Вони містяться у виданні, яке було здійснене 2010 р. під назвою «*Utwory odnalezione*» – «Віднайдені твори» (Gorski, 2010).

Зупинимось більш докладно на характеристиці збірки-циклу (саме так слід визначити жанр добірки 12-ти романсів на вірші польських поетів) К. Горського, де презентовано основні риси його камерно-вокального стилю в достатньо широкій жанровій палітрі: від елегії й балади до ігрової музичної сценки-мініатюри. Аналізуючи особливості виконавської складової циклу-збірки, білоруська дослідниця Р. Аладова відзначає, що аналіз пісень збірки показує «логічну обумовленість слідування їх одна за іншою», в результаті чого «вибудується чітка лінія наскрізного драматичного розвитку того ступеня єдності, котрий дозволяє говорити про жанр романтичного вокального циклу типу ліричного щоденника» (Аладова, 2005: 35).

Ця думка є цілком правомірною: адже для К. Горського як вокального композитора взірцем була романтична пісня XIX ст., яка ще зберігала свою актуальність на початку XX-го, але значною мірою модифікувалася саме у плані циклоутворення. Мова йде саме про цикл-збірку, який є близьким опусному циклу і не містить явних ознак тематичної (у загальному розумінні, але не лише через музично-тематичні зв'язки), а також тональної єдності номерів. Це відкриває, як зазначає В. Лунякіна, нові можливості перед інтерпретаторами, «які можуть виконувати кожен з пісень окремо» (Лунякіна, 2009: 153), або групувати їх, наприклад, за приналежністю віршів одному поетові.

Підстави для цього є у самій збірці, де п'ять з дванадцяти романсів написані на тексти М. Конопницької – польської поетеси, перекладачки, літературного критика, а інші – на тексти З. Дембицького (шість пісень) і В. Сирокомлі (одна пісня). Романси К. Горського на ці тексти сягають високого рівня єдності віршів та музики (Хуторська, 2009), тобто злиття в єдине ціле авторських інтенцій композитора і поета. Разом з тим, К. Горський не прагне підкреслити зовнішні деталі вербального тексту, які сприймалися б відразу як польські (здебільшого, це синкоповані ритмічні фігури та короткі мелодичні звороти без внутрішньоскладових розспівів). Зовнішні музичні вияви польської ментальності цікавлять композитора значно менше, ніж духовний та душевний потенціал музично-поетичного висловлювання, що визначає головну художню якість його циклу-збірки.

Композитору вдається узагальнено передати в музиці польську ментальність, на глибинному інтонаційному рівні, утворюючи й гармонію цих солоспівів (романсів) – гармонію, яку, за Б. Фільц, слід розуміти і як суто музичну, і як естетичну категорію (Фільц, 1979). За естетичною ознакою, яка уособлюється через жанрові риси, романси циклу-збірки К. Горського можна розподілити на декілька груп – «мікроциклів» (Лунякина, 2009: 154):

– до першої групи належать пісні, в яких найнаочніше виявилися особливості мелодики, ритміки, сюжетики та образності польських народних пісень (№ 2 «*Oj nie ta jest ciezka droga*», № 6 «*Na Kujawach*», № 7 «*Dola*»);

– другу групу (мікроцикл) складають номери, в яких за допомогою зображальних моментів, вільної «польотної» мелодики відтворюються явища природи та відповідні рефлексії ліричного героя (№ 7 «*Pojde ja pojde*», № 10 «*Zaszumilas*», № 11 «*Piesn tesknoty*»);

– третій мікроцикл визначається як «салонні романси»; це номери, де представлено типову атрибутику цього піджанру, який вирізняє емоційна схвильованість, відкритість у вираженні почуттів, що у музичній мові представлено через поривчасті злети в обох партіях, виникнення навіть «конфліктної діалогічності» у тричастинних побудовах номерів (№ 1 «*Dokola ciebie taki maj*», № 4 «*Chcia l abym serce zlonal*», № 8 «*O zmroku*»);



– до четвертого, останнього, мікроциклу входять романси, за стилістикою близькі до віршів з музикою сучасника К. Горського, Г. Вольфа, де діє принцип наскрізної побудови форми, що реалізується через декламаційність вокальних партій, речитативні звороти, загальну вільну імпровізаційність без явних повторів та реприз, навіть тональних; головний акцент робиться на фортепіанних партіях, які і несуть на собі основне драматургічне навантаження у формі (№ 3 «*Mazurek jesienny*», № 9 «*Jakos mi teskno*», № 12 «*Ja ci nie powiem*»).

Якщо сприймати збірку польських романсів К. Горського як цикл, то треба визначити ті особливості, які дають для цього підстави. Наведемо визначення вокального циклу, запропоноване Н. Говорухіною: «вокальний цикл – це сюжетоподібна музично-поетична композиція, тип якої залежить від характеру зв'язку з поетичним суб'єктом і реалізується у створеному ним художньо-текстовому просторі-часі, що охоплює всі ознаки циклоутворення – від архетипів буттєвої цивілізації до специфічних музичних засобів її втілення у “термінах мови” музики» (Говорухіна, 2018: 8).

У збірці К. Горського присутні дві головні ознаки вокально-поетичної циклізації – «ліричний герой», яким є сам композитор, а також єдиний ідейно-художній часопростір, що його пронизує узагальнена ідея всіх романсів, яка визначається словом «доля» (так зветься один з номерів циклу – № 5 «*Dola*» на вірші В. Сирокомлі). Подібні риси є типово романтичними, атрибутивними для категорії «Шлях» романтичної свідомості, де збігаються об'єктивне та суб'єктивне, якщо розуміти цей збіг як узагальнену музично-поетичну характеристику Героя (персонажа), який є завжди присутнім – явно, персоніфіковано, або скрито, ніби «за кадром» (Горелік, 2006: 7).

Ступінь єдності частин-номерів вокального циклу може бути різним. Існують полярні точки зору на це питання. Перша з них – циклом може бути будь-яка послідовність пісень, запропонована автором, поза залежністю від спеціальних засобів їх поєднання (достатньо й такого чинника, як авторський стиль, що особливо показово для опусних циклів, до яких, за зовнішніми ознаками, і належить добірка К. Горського). Інша точка зору враховує внутрішні закономірності

циклоутворення, серед яких, за Н. Говорухіною (2018: 7), найважливішими є такі: 1) принцип контрасту частин-номерів, які сприяють образній багатоплановості циклу; 2) наявність елементів наскрізного розвитку, які забезпечують «цілісність відмінностей» у логіці чергування номерів; 3) створення семантичних та композиційних «арок» між частинами, від жанрових і тематичних до суто формотворчих (тональних, фактурних, темпових, ритмічних, динамічних, артикуляційних). До цього додається і вербально-поетичний зміст частин-номерів, який теж може сприяти циклізації. Адже композитор обирає такі вірші, які відповідають, з одного боку, його власному творчому задуму, з іншого – містять «портрет», різного рівня наочності, автора вербального тексту (Говорухіна, 2018: 7).

Як зазначалося вище, добірка з 12-ти польських пісень К. Горського є своєрідним гібридом опусної та наскрізної циклічних моделей, що уможлиблює вільний виконавський підхід до виконання номерів, які можуть звучати окремо, невеликими групами (мікроциклами) або всі послідовно. Вибір варіантів виконання залежить, насамперед, від ступеня фахової освіченості співака. Якщо з цього боку розглянути цикл-збірку К. Горського, то вона розрахована переважно на професіоналів – співаків і піаністів, але деякі номери можуть включатися й до репертуару достатньо підготовлених аматорів.

Польський цикл романсів К. Горського побудовано за принципом контрасту суміжних номерів, про що свідчать авторські темпові ремарки (наводимо їх разом зі вказівками на тональність романсу та автора його тексту):

- № 1 – *Allegro, G-dur*, текст З. Дембицького;
- № 2 – *Lento doloroso, cis-moll*, текст З. Дембицького;
- № 3 – *Allegretto, fis-moll*, текст З. Дембицького;
- № 4 – *Animato, Des-dur*, текст В. Сирокомлі;
- № 5 – *Moderato con moto, d-moll*, текст М. Конопницької;
- № 6 – *Allegro molto ed vigoroso, A-dur*, текст М. Конопницької;
- № 7 – *Moderato con moto, b-moll*, текст М. Конопницької;
- № 8 – *Molto moderato, H-dur*, текст З. Дембицького;
- № 9 – *Piu animato, g-moll*, текст З. Дембицького;
- № 10 – *Molto moderato, Fis-dur*, текст М. Конопницької;

№ 11 – *Moderato, e-moll*, текст М. Конопницької;

№ 12 – *Moderato, fis-moll*, текст З. Дембицького.

Привертає увагу наявність лише трьох швидких за темпами номерів – першого, другого та шостого. Їх поєднує і загальна образна тематика, пов'язана з ідеєю шляху, який обирає ліричний герой. Всі інші номери йдуть у середньому чи повільному темпі, що одразу виявляє притаманний їм наративний характер, пов'язаний з оповідальністю баладного чи поемного типу. Щодо тональностей романсів відзначимо, що їх добірка є, на перший погляд, достатньо випадковою і зумовленою співацькою практикою (нагадаємо, що цикл розраховано на виконання мецо-сопрано або тенором). Разом з тим, завдяки фактурній розгорнутості фортепіанних партій, К. Горський був змушений орієнтуватися і на зручні для піаністів тональності, серед яких переважають ті, які Ф. Шопен рекомендував у своїй «Методі». Це, зокрема, *H-dur* (№ 8), *e-moll* (№ 11), *A-dur* (№ 6) (див. Translated transcript of Chopin's 'Sketch for a method' (Projet de méthode), 1987).

Архітектонічні «арки» утворюють між собою і пари однойменних тональностей – *G-dur* (№ 1) та *g-moll* (№ 9), *cis-moll* (№ 2) та *Des-dur* (№ 4), а тональність *fis* зустрічається тричі, двічі у мінорному варіанті (№ 3, № 12) і один раз у мажорному (№ 10). До речі, вельми своєрідна тональна «арка» утворюється й між початковим *G-dur* (№ 1) і заключним *fis-moll* (№ 12). У образному плані відбувається «затемнення» колориту, а у функціональному малосекундовий зв'язок цих тональностей відповідає співвідношенню неаполітанського другого та першого щаблів у мінорному ладі з тонікою «*fis*», який можна вважати тональним центром (точніше – тональною «віссю») циклу.

Зупинимося на розгляді найпоказовіших романсів циклу, в яких сконцентровані риси стилю К. Горського як вокального композитора. Ліричну спрямованість циклу одразу ж виявляє **№ 1 «Dokola ciebie taki maj»** (*Allegro*, проста тричастинна форма з динамізованою репризою і елементами наскрізного розвитку в стилістиці віршів з музикою). Душевний неспокій відтворюється засобами ліричної кантилени (вокальна партія), поєднуваної у середньому розділі з речитацією та декламацією. Початковий період не містить повторності речень і модулює в тональність домінанти – *D-dur*. Весь

перший розділ представлено у гомофонній фактурі: вокальні фрази (достатньо невеликі, розділені диханням, що підкреслює схвильованість мови ліричного героя) звучать на тлі «арфового» за генезою фортепіанного супроводу.

У середньому розділі, який виокремлюється зміною фактурного викладу, відбуваються доволі інтенсивні процеси тематичного і тонального розвитку: виникає інша тема-мелодія у вокальній партії, якій притаманна діалогічність фраз речитативного та кантиленного змісту; акомпанемент фортепіано стає, на відміну від експозиції, активним учасником драматургічних «подій», набуваючи поліфактурних і політематичних рис. Характерною особливістю форми у цьому романсі є перенесення мелодико-тематичної і тональної репризи до фортепіанної партії, на яку і припадає загальна кульмінація (авторська ремарка – *animato e crescendo poco a poco*).

Семантика та структура цього номера відповідає стилістиці салонного романсу межі XIX–XX ст. з «поправкою» на авторський стиль К. Горського, який у цьому жанрі тяжіє до оперного аріозо. Це відображено, зокрема, у: 1) підпорядкованості фортепіанної партії вокальній (авторська ремарка – *colla voce*), 2) динамічному зміщенні кульмінації «вправо» від точки золотого перетину, 3) теситурній стабільності (найвищий звук вокальної партії – «g» другої октави), що дозволяє виконувати цей номер як професіоналам, так і співакам-аматорам.

Відавши данину салонній стилістиці, К. Горський у *другому* номері «*Oj nie ta jest ciezka droga*», присвяченому популярній тоді у Харкові польській співачці М. Пржекуцькій, відтворює зовсім інший образ, зумовлений основною естетико-художньою ідеєю циклу – темою «шляхів долі». Цей номер міг би слугувати заставкою циклу, оскільки всі інші романси так чи інакше пов'язані з його інтонаціями, серед яких виділяється низхідна та висхідна квартова, витоки якої знаходимо ще у першій темі першого номера. У музиці другого романсу замість оперного аріозо (як у № 1) моделюється польська мазурка, представлена крізь призму скорботного ліричного роздуму (авторська вихідна ремарка – *Lento doloroso*). К. Горський тут наслідує стилістику шопенівських фортепіанних мазурок у різних метричних умовах – на різних долях такту, а не лише на першій. Тріолі як ще

один атрибут «мазурковості» виникають переважно у фортепіанній партії, а у вокальній зустрічаються лише один раз (кульмінація твору). До того ж, весь номер йде у темпі *Lento* і відрізняється постійним оновленням матеріалу в обох партіях (немає суміжних тактів, однакових за ритмом і фактурою).

У викладі матеріалу переважає афористичність, яка йде від змісту віршованих строф, чітко розподілених на дві частини. Така ж форма з двох восьмитактових періодів неповторної побудови з витонченою фортепіанною «аркою» представлена і в музиці (Лунякаина, 2009: 155). Поряд із польською інтонаційною основою, в цьому номері вбачаються й українські пісенні інтонації, наприклад, у вигляді висхідної романсової сексти з тетраходовим заповненням.

Характеризуючи виконавські засоби у цьому романсі, відзначимо, що вони є доволі різноплановими і витікають повністю з його образної концепції. В її основі – «різноманіття шляхів», які ми обираємо, а тому головна фактурна якість цього твору визначається як «поліфонія», як в художньому, так і в технологічному сенсі. Фортепіанна партія взаємодіє з вокальною на паритетних умовах, дублюючи її лише один раз – у кульмінації, де досягається і підкреслюється акцентами найвища теситура – «*gis*» другої октави. Відносна самостійність партій у романсі створює основну інтерпретаційну складність: піаністові необхідно (незважаючи на зовнішню самодостатність його партії) йти за вокалістом, що відображено у авторській ремарці *colla voce*. У виконанні цього номера, на відміну від швидкого попереднього, цілком допустимим є *rubato*, яке надає музиці додаткової емоційної експресії, що передбачено авторськими ремарками (*espressivo, molto espressivo*).

В групі (мікроциклі) романсів з ознаками «зображальності» та «рефлексії» з боку ліричного героя (№№ 7, 10, 11) найпоказовішим у плані використання відповідних мовних засобів видається № 10 – «*Zaszumiał las...*» («*Lzy I piosni*») на текст М. Конопницької. Вже назва романсу програмує його виражальні засоби (вільний переклад першого рядку тексту – «зашумів ліс від плачу моєї пісні...»): явна «пленерність» фортепіанної партії сполучається зі світлою декламаційною лірикою вокальної. Розвиток матеріалу у простій тричастинній композиції відбувається «по висхідній», у дусі «віршів з музикою».

Перший період тричастинної форми має експозиційний характер і змальовує картину «шуму лісу», про що свідчить рівномірне коливання тріолей акомпанементу протягом всього розділу. Певна «застиглість» цієї звукової картини долається у середньому розділі форми, де в акомпанементі виникають стрімкі гамообразні пасажі секстолями шістнадцятих і виписані тремоло тридцятьдругими. На цьому тлі звучить декламаційно-аріозна за характером вокальна партія, що не має чітко окресленої структурної побудови і є імпровізаційним за генезою утворенням, обумовленим сюжетними подіями, подібно до того, як це відбувається в оперних речитативах, що передують аріям.

Це – вихід на перший план образу ліричного героя, в душі якого картина «сумуючого лісу», змальована раніше, викликає певні сподаги і асоціації (музичне відтворення народнопісенного прийому поетичного паралелізму). В даному випадку зображальний момент (текст «*zerwal sie wiatr...*» – «зірвався вітер...»), представлений через акомпанемент, впливає на стан ліричного героя, але лише як зовнішній фактор. Мелодія вокальної партії залишається нарочито спокійною при внутрішній напрузі, що досягається завдяки низхідним скорботним інтонаціям секунд та відрізків гама, які контрастують із бурхливими «подіями» в акомпанементі.

Реприза романсу (*Tempo I*) динамізована: триває діалог двох образних сфер – зображальної (тремоло в акомпанементі замість тріолей в експозиції) та ліричної (вокальна партія, де відновлюється висхідна спрямованість інтонацій). Задля наочності запис у *Ges-dur* замінюється на більш зручний для прочитання *Fis-dur*. Завершується романс фортепіанною постлюдією, де стисло відтворюється вся гама представлених у ньому почуттів. Пісенні фрази, викладені вісімками, звучать на тлі тонічного органного пункту, що повертає слухача до початкової картини «шуму лісу».

У виконавському аспекті романси не є технічно складними. Головні труднощі полягають у дотриманні балансу партій, особливо у середньому розділі форми, де розвинена фортепіанна фактура не повинна затьмарювати вокальну мелодію. За теситурою та ритмом вокальна партія досить зручна: найвища точка у ній «*ges*» («*fis*») другої октави, переважають рівномірний виклад восьмими та чет-

вертними тривалостями. Що, проте, має синхронізуватися з фігурами акомпанементу.

Цей номер існує і в дуетній версії, створеній концертмейстером кафедри сольного співу ХНУМ імені І. П. Котляревського О. Левашовою. Авторка цього аранжування виходила з природи самої вокальної мелодії, де, по-перше, можливими були ущільнення (паралельні терції), по-друге, реалізація прихованих голосів, запрограмованих у ній самим К. Горським. До того ж, «ущільнення» вокальної складової до дуету сприяє досягненню динамічного балансу між інструментальною і вокальною партіями, що впливає і на загальний образний зміст цього романсу – діалог двох начал – природи і людської душі.

До останньої (четвертої) з жанрових груп у циклі-збірці К. Горського належать, як вже йшлося, три романси – № 3, № 9, № 12, за нумерацією видання 2010 року; в оновленому виданні романсів 2015 року (Gorski, 2015) – це, відповідно, № 10, № 11, № 12. Особливістю цієї жанрової групи є вільні наскрізні побудови, певна автономізація фортепіанних партій та ускладнення гармонічної мови, не кажучи вже про різноманіття фактурного викладу, який послідовно відображує хід драматургічних подій, зафіксованих у вербальному тексті. Певною мірою ця група романсів наближається до попередньої – «зображально-рефлексивної», але відрізняється від неї ще більшою свободою в побудові форми, яку можна позначити як наскрізну<sup>1</sup> – типову для романтичної пісні XIX ст. (Forney & Machlis, 2011: 211).

Слід зазначити, що у харківському виданні винайдених творів К. Горського його упорядник, Г. Серочинський, вважає за доцільне розташувати романси цієї групи наприкінці, що надає збірці ще більшої схожості з вокальним циклом. Адже наскрізні композиції з ускладненою (нерегламентованою) фактурою і формою логічно завершують стильові пошуки композитора у жанрі романсу і можуть

---

<sup>1</sup> Її англійська назва – «through-composed form», що відповідає терміну «durchkomponiert», який застосовується в німецькомовній музикознавчій традиції (див. *Encyclopaedia Britannica: Lied. German song*, 2014, November 28; Through-composed music, n. d.).

розглядатися як своєрідний перехідний «місток» між стилем останніх і оперною вокальною стилістикою.

Романс під назвою «*Mazurek jesienny*», який завершує цикл у його теперішньому поєднанні частин, містить своєрідне узагальнення стильових особливостей письма К. Горського у жанрі романсу. До того ж, як приналежний до групи наскрізних декламаційних композицій, цей романс ніби вбирає у себе елементи інших. Зокрема, народні польські витоки тут представлені не лише через лексеми мазуркового походження, але й через імітацію звучання народних ансамблів у фортепіанній партії. Елементи зображальності теж присутні: це, зокрема, цимбальний вступ, де поряд з імітацією гри на цьому інструменті можна відчуті і плернерність, характерну для романсів відповідної групи. Все це поєднується з явно присутньою у цьому романсі салонністю: тонкі прийоми звукопису та рафінованої вокальної виразності збагачують лаконічну тричастинну структурну основу романсу. Усього тут присутні три основні розділи, а також розгорнутий фортепіанний вступ (подібні вступи у своїх фортепіанно-оркестрових п'єсах раннього періоду творчості Ф. Шопен називав «зачинами» (Школяренко, 2017). Є в цьому номері й риси поетичної сценки, що зайвий раз підтверджує театральні витоки вокального стилю К. Горського-композитора.

Вступ (*Allegretto*) заснований на двох фактурних осередках: у першому представлені «цимбальні» *martellato* і арпеджіо тридцятьдругими; у другому – власне мазуркова тема, яка починається з витриманого звуку на слабкій долі і звучить на тлі квінтового органного пункту на домінанті основної тональності. Наприкінці, теж зі слабкої долі, як у фортепіанній мазурці *op. 6 № 1* Ф. Шопена, вступає голос, який інтонує на звуці «*cis*» слово «*wrzesien!*» – «вересень!». Далі йде восьмитактний період, де викладено в експозиційному варіанті першу тему в типовій гомофонній фактурі «провідна мелодія – акомпанемент».

Цей восьмитакт переходить у фортепіанний ритуфель, який поєднує перший період з другим (*Tempo mazurka*). Представлена тут мелодія у порівнянні з першою темою має більш чітко окреслену «вокальність», що зближує її з польською народною пісенністю, де мазурковий ритм є лише допоміжним засобом виразності. Про це



свідчать такі елементи, як звуковий обсяг мелодії, яка розгортається в межах децими від «e» першої октави до «g» другої, а також авторські ремарки *poco animato* та *un poco largamente* (у поетичному тексті тут йдеться про гру скрипача, яка надає мінорний тон настрою головного героя – «*Zagra skrzypek wnet od ucha w minorowy ton...*»).

«Образ» скрипки взагалі у цьому романі присутній ніби «за кадром», унаочнений верхнім пластом фортепіанної фактури, який дублює вокальну мелодію протягом майже всього звучання. «Скрипковість» у вигляді особливої плавності, вишуканості мелодичного малюнку майже завжди відчувається у вокальних творах К. Горського, що притаманне його музичному мисленню як скрипача-віртуоза.

Деяка фрагментарність побудови романсу долається за рахунок «ланцюгового» зв'язку фактурно-тематичних утворень. Його третій умовний розділ (*Allegretto*) починається з «ланцюгового» накладення партій (як і при поєднанні попередніх секцій форми), що відповідає наскрізному принципу пісенної побудови. Інструментальна зв'язка звучить на фоні витриманого звуку «cis» у вокальній партії, сягаючи кульмінації безпосередньо перед вступом голосу.

Заключна побудова романсу не містить нового тематичного матеріалу, а є продовженням попереднього, але у дещо зміненому вигляді, що надає загальній композиції риси варіантної двочастинності типу А – В – В<sub>1</sub>. Це вказує на тонке і ніби завуальоване відтворення народно-пісенної куплетності, яка безпосередньо у романсах К. Горського не зустрічається. На цій підставі В. Лунякіна (Лунякіна, 2009: 160) робить висновок про те, що солоспіви К. Горського є саме «романсами», а не «піснями», що, як видається, не відображає повністю їхнього головного жанрового нахилу.

У заключному розділі В<sub>1</sub> «*Mazurek jesienny*» представлено й інші ознаки цієї «гібридності», зокрема, сполучення паралельних тональностей *fis-moll* та *A-dur*, подібно до народного паралельно-змінного ладу. У репризі романсу спочатку панує *A-dur*, а далі, ближче до кадансової зони, встановлюється *fis-moll*, що в рамках загальної композиції є дзеркальною тональною репризою (маються на увазі тональні співвідношення першого розділу у *fis-moll* з другим в *A-dur*).

**Висновки.** Отже, у 12-ти польських романсах К. Горського сконцентровані основні риси його підходу до пісенно-романсового жанру. За загальними ознаками ці твори визначаються такими особливостями, як:

- тяжіння до ліричної споглядальності,
- показ різноманітних модусів-станів у її рамках – від «об'єктивної» епіки та звукозображальності – до душевних поривів, що зближує їх з оперними аріозо;
- у межах циклу спостерігається виокремлення та чергування пісень-романсів чотирьох семантичних нахилів – народнопоетичного, рефлексивно-ліричного, витончено-салонного, вільно-декламаційного у дусі «віршів з музикою».

**Перспективи подальших досліджень** окресленої проблематики полягають у продовженні розгляду особливостей творчості К. Горського як вокального-композитора, а також у можливості використання запропонованої методики жанрово-стилістичного аналізу для розгляду інших подібних збірок-циклів.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Аладова, Р. Н. (2005). *Константин Горский и его опера «Маргер» в контексте белорусской культуры*. Минск: БГАМ.
- Бахмет, Т. (2009). Польський Горський. У зб. *Костянтин Горський (1859–1924): міжнар. наук.-творча конф. «Пам'яті Костянтина Горського» (До 150-річчя від дня народження)*, сс. 19–34. Харків: Майдан.
- Говорухіна, Н. О. (2018). *Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Горелік, Л. М. (2006). *Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Лунякіна, В. (2009). Дванадцять песен Константина Горского: опыт исполнительского анализа. У зб. *Костянтин Горський (1859–1924): міжнар. наук.-творча конф. «Пам'яті Костянтина Горського» (До 150-річчя від дня народження)*, сс. 153–162. Харків: Майдан. Серочинский, Г.

- (2010). [Константин Горский: вступ. ст.]. В кн. *Konstanty Gorski. Utwory odnalezione* [ноти], сс. 14–27. Харьков: Slowo wsrod nas.
- Фільц, Б. М. (1979). *Гармонія солосніву*. Київ: Наукова думка.
- Хуторська, А. Й. (2009). *Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Школяренко, С. (2017). *Художньо-стильові функції фактури в концертних н'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Forney, K. & Machlis, J. (2011). Song in the Romantic Era [Chapter 27]. *The enjoyment of music: an introduction to perceptive listening. 11th ed., shorter version*, pp. 211–218. New York; London: W. W. Norton & Company.
- Gorski, K. *Utwory odnalezione* (2010). [Music]. Charkow: Slowo wsrod nas (PP Slizh).
- Gorski, K. *Utwory odnalezione* (2015). [Music]. Wydanie II. Charkow: PP Slizh W. S.
- Lied. German song (2014, November 28). In *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/lieid>
- Through-composed music (n. d.). In *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/through-composed-music>
- Translated transcript of Chopin's 'Sketch for a method' (Projet de méthode). (1987). In J. Eigeldinger (Ed.) & N. Shohet, K. Osostowicz, & R. Howat (Trans.), *Chopin: Pianist and Teacher: As Seen by his Pupils* (pp. 190–197). Cambridge: Cambridge University Press, doi:10.1017/CBO9781107049901.008
- Żur, M. & Kozeniaszewska, I. (2008). Zapomniany kompozytor. Charkowski okres w życiu Konstantego Gorskiego. *Znad Wilii*, 3 (35), 115–117.

**Hanna Marynchak**

postgraduate student,

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

e-mail: ankadan22@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-2714-523X

### **KONSTANTY GORSKY'S SONGS ON POLISH TEXTS: ASPECTS OF GENRE STYLISTICS**

**Statement of the problem.** *K. Gorsky's creativity has not been studied enough. Relatively recently, articles by R. Aladova (2005), G. Serochinsky (2010), V. Luniakyna (2009), T. Bakhmet (2009) and other authors have been published due to the growing public interest in his creative figure. However, the vocal works by K. Gorsky have not yet been studied in their multi-level connections with national, historical and genre stylistics, as well as the predominant genre of solo singing, on the basis of which the composer formed the intonation specifics of his own chamber vocal style. Therefore, there is a need for further study of the vocal style of K. Gorsky, in particular, the inclusion of his works in a wide repertoire of concert and chamber singing. The purpose of the study is to identify the stylistic features of the key genre of K. Gorsky's vocal works – the romance, which is most clearly represented in the cycle “12 Romances” based on the texts of the Polish poets – M. Konopnicka, W. Syrokomla, Z. Dembitsky (Dębicki). For the first time, an integrated approach is applied to the songs by K. Gorsky, as to original examples of this genre interpretation in the post-romantic era, with an emphasis on their style features – national and “personal”. The work on the research topic required the use of general scientific and special musicological methods, including historical-genetic, deductive approaches, genre-stylistic and performance analysis.*

**Results and conclusions.** *The legacy of K. Gorsky (1859–1924), a virtuoso violinist, one of the founders of the musical culture of Kharkiv, includes vocal genres. In the mature period of his activity (1900s), the composer focused specifically on vocal genres, namely romances (he created about 100 pieces), arrangements of Ukrainian folk songs, cantatas on spiritual themes, choral concerts and operas. The main features of his romantic outlook, combined with the Polish musical mentality, are concentrated in “12 Songs” with Polish lyrics. Semantically,*

*K. Gorsky's romances gravitate toward lyrical contemplation, conveying its various states, from "objective" epics and sound imagery to emotional outbursts, which brings them closer to opera arioso. Within the framework of the cycle, there is an allocation and alternation of songs-romances of four semantic modes: folk-poetic, reflexive-lyrical, graceful-salon, free-declamatory reminiscent of "poetry with music". Each of these groups is based on certain traditions and requires appropriate means of performance interpretation.*

**Key words:** genre stylistics; solo songs; Konstanty Antoni Gorsky; collection-cycle; Polish poets; genre groups; song cycle formation.

#### REFERENCES

- Aladova, R. N. (2005). *Konstantin Gorsky and his opera "Marger" in the context of Belarusian culture*. Minsk: BGAM [Belarusian State Academy of Music] [in Russian].
- Bakhmet, T. (2009). Polish Gorsky. In *Konstantin Gorsky (1859–1924): intl. scientific-creative conf. "In memory of Konstanty Gorsky" (To the 150th anniversary of his birth)*, pp. 19–34. Kharkiv: Maidan [in Ukrainian].
- Filts, B. M. (1979). *The harmony of solo singing*. Kiev: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Forney, K. & Machlis, J. (2011). Song in the Romantic Era [Chapter 27]. *The enjoyment of music: an introduction to perceptive listening. 11th ed., shorter version*, pp. 211–218. New York; London: W. W. Norton & Company [in English].
- Gorski, K. *Recovered Works* (2010) [notes]. Kharkiv: Slowo wsrod nas (PP Slizh) [in Polish]
- Gorski, K. *Recovered Works* (2015) [notes]. 2nd edition. Kharkiv: PP Slizh W. S. [in Polish].
- Govorukhina, N. O. (2018). *The evolution of the vocal cycle and the regularities of cycle formation (on the example of R. Schumann's, H. Wolf's, A. Schoenberg's works)*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Horelik, L. M. (2006). *Vocal cycle in the genre-type specifics of chamber singing*. (Extended abstract of Candidate's thesis). A. V. Nezhdanova Odesa National Music Academy. Odesa [in Ukrainian].

- Khutorska, A. Yo. (2009). *Composer's interpretation of a poetic text as an artistic translation (on the basis of chamber and vocal music)*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Lied. German song (2014, November 28). In *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/lieid> [in English].
- Luniakina, V. (2009). Konstanty Gorsky's Twelve Songs: an experience in performance analysis. In *Konstantin Gorsky (1859–1924): intl. scientific-creative conf. "In memory of Konstanty Gorsky" (To the 150th anniversary of his birth)*, pp. 153–162. Kharkiv: Maidan [in Ukrainian].
- Serochinsky, G. (2010). [Konstantin Gorsky: introductory article]. In *Konstanty Gorski. Recovered Works [notes]*, pp. 14–27. Kharkiv: Slowo wsrod nas [in Russian].
- Shkoliarenko, S. (2017). *Artistic and stylistic functions of texture in F. Chopin's concert pieces for piano and orchestra*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Through-composed music (n. d.). In *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/through-composed-music> [in English].
- Translated transcript of Chopin's 'Sketch for a method' (Projet de méthode). (1987). In J. Eigeldinger (Ed.) & N. Shohet, K. Osostowicz, & R. Howat (Trans.), *Chopin: Pianist and Teacher: As Seen by his Pupils* (pp. 190–197). Cambridge: Cambridge University Press, doi:10.1017/CBO9781107049901.008 [in English].
- Żur, M. & Kozeniaszewa, I. (2008). Forgotten composer. Kharkiv period in the life of Konstanty Gorski. *Znad Wilii*, 3 (35), 115–117 [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 30 січня 2022 р.

**POST SCRIPTUM.**  
**СТОРІНКАМИ СПОГАДІВ □ PAGES OF MEMORIES**

**Від редакції**

*Залишаючи незмінною загальну концепцію видання як збірника наукових публікацій, редакція визнала за можливе, з нагоди 105-ї річниці від заснування ХНУМ імені І. П. Котляревського, оприлюднити матеріал, який, попри відсутність загальноприйнятих ознак наукової розвідки, може зацікавити вітчизняну та світову музичну спільноту і стати у пригоді дослідникам-музикознавцям. Автор єдиної статті цієї додаткової рубрики – знаний композитор і педагог Віктор Мужчиль – ділиться з читачами власними спогадами щодо історії виникнення одного зі своїх найвідоміших творів, низкою влучних спостережень та глибоких розмислів...*

**Ключові слова:** *духовний концерт; музично-духовна проповідь; хор; ораторіальний; літургійний; Біблія; канонічні тексти; Заповіді; покаєння.*

**From the editorial group**

*While leaving the general concept of the publication as a collection of scientific papers unchanged, the editors found it possible, on the occasion of the 105th anniversary of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, to publish the material that, despite the lack of generally accepted signs of scientific study, may be of interest to the national and world music community and be useful to musicologists. The author of the only article in this additional rubric – a well-known composer and teacher Viktor Muzhchyl – shares with readers his own memories about the history of creating one of his most famous works, a number of apt observations and deep reflections...*

**Key words:** *spiritual concerto; musical-spiritual sermon; choir; oratorical; liturgical; Bible; canonical texts; Commandments; repentance.*

***Victor Muzhchyl***

Honored Art Worker of Ukraine, PhD in Art Studies, Professor,  
Composition and Instrumentation Department,  
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts  
e-mail: vsmkommus@gmail.com;  
ORCID iD: 0000-0003-1668-5633

**“LOVE THY FELLOW MAN”: ABOUT THE HISTORY  
OF CREATING OF THE SPIRITUAL CONCERTO FOR BASS  
AND MIXED CHOIR ON CANONICAL TEXTS AND SAYINGS  
OF THE HOLY FATHERS OF THE CHURCH (ESSAY)**

УДК / UDC 78.071.1(477.54):783.082.4+821.161.1-94:78  
DOI 10.34064/khnum2-2609

***Мужчиль Віктор Степанович***

заслужений діяч мистецтв України,  
кандидат мистецтвознавства, професор,  
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського  
e-mail: vsmkommus@gmail.com;  
ORCID iD: 0000-0003-1668-5633

**«ЗЛЮБИ БЛИЖНЬОГО ТВОГО»: ПРО ІСТОРІЮ СТВОРЕННЯ  
ДУХОВНОГО КОНЦЕРТУ ДЛЯ БАСА І МІШАНОГО ХОРУ  
НА КАНОНІЧНІ ТЕКСТИ І ВИСЛОВИ СВЯТИХ ОТЦІВ ЦЕРКВИ  
(ЕСЕЙ)**

Історія написання духовного концерту «*Злюби ближнього твого*» заплутана, звивиста і пов'язана з виникненням музично-духовної проповіді «*Глас волаючого в пустелі*» на канонічні тексти і вислови Святих Отців Церкви, яку я написав 1993 року. Після успіху моноопери «*Пісні кохання*» я певний час перебував у просторі, який інакше як «між небом і землею» не назвеш. Я довго був під враженням останніх слів: «...щоб приховати всі втрати, з руїн самотності я склав мої пісні». А втрати були, і не стільки в особистому плані, скільки в соціаль-



ному, суспільному і навіть планетарному масштабі. Те, що творилося в лихі 1990-ті – «ні в казці сказати, ні пером описати». У «Гласі...» я спробував відобразити проблеми, пов'язані з подіями світового рівня, які зачіпали суспільне життя в кризовий історичний момент руйнування цілих держав і, зокрема, СРСР, однієї з найсильніших країн світу, смугу нескінченних локальних війн, переселення народів, екологічних катастроф.

А в пострадянському просторі і, зокрема, в Україні, початок 90-х ознаменувався глибокою соціальною і моральною кризою. Декаданс, виродження, розпад – прикмети культури того часу. Наркотики, культ сили, жорстокість і цинізм, замовні вбивства, тероризм... здавалося, світ занурився в цілковитий хаос. Складалося враження, що людська спільнота поступово божеволіє, і я разом з нею. Загалом, «все змішалося в будинку Облонських», і, кажучи словами Радищева, «душа моя людським стражданням вражена стала».

Як зупинити це загальне божевілля? Куди котиться людство? Де знайти точку опори? Кому вірити? Питанням не було кінця. Не пам'ятаю, яким чином, але у мене знову в руках виявилось Євангеліє.

Коли я писав ці рядки, марно намагаючись згадати обставини, за яких долучився до його читання (це важливо, оскільки до церкви я не ходив, і, скоріше, був атеїстом, ніж віруючим), я подумав: «А чи не зателефонувати моїй молодшій дочці Олесі й запитати, чи не пам'ятає вона, коли і чому у мене з'явився Новий Заповіт?». Вона часто ходить до церкви, і факт зміни моїх поглядів у зв'язку із читанням духовної літератури для неї не міг пройти непоміченим. І я не помилився. «Тато, це сталося після твого віщого сну, – сказала вона. – Я це добре пам'ятаю, ти мені про це розповідав, і не один раз». «Ось це так!», – подумав я.

Напевно, неординарна подія в моєму житті, яка могла закінчитися трагічно, як згодом пояснили мені лікарі, стала тією вагомою причиною, з-за якої я долучився до релігійної літератури, зокрема, до читання Святого Письма. І, мабуть, про цю подію є сенс розповісти. Тим більше, що з часом вона серйозним чином вплинула на зміну життєвих обставин, пов'язаних як із сім'єю, так і з моїм творчим і ді-

ловим життям, і, зокрема, з написанням «Голосу...». А події розвивалися таким чином... Але спочатку – передісторія.

У ті далекі часи (30 роки минулого століття), коли моїй мамі було років шістнадцять і сім'я мешкала в Рязані, вона, разом зі своїми подружками, вирішила сходити до провісника, щоб дізнатися про своє майбутнє. Провісником був дорослий чоловік із маленькими дитячими ніжками і ручками. Стояти з цієї причини він не міг, а тільки сидів. Коли підійшла черга моєї мами, він уважно подивився на неї і сказав: «Два рази ти будеш заміжня. У тебе народиться одна дочка і четверо синів. Один із синів буде видатною людиною». «Це як – як Ленін?», – по простоті душевній запитала мама. «Та ні, – засміявся він. – Уяви собі великий натовп людей. Серед них вирізняться кілька високих, а серед цих високих буде виділятися один, найвищий. Це і буде твій син, зрозуміла?». «Зрозуміла», – глибоко задумавшись, відповіла мама. Дійсно, вона двічі виходила заміж, і у неї народилося четверо синів і одна дочка. Але це не все, а тільки початок.

Здається, в Узбекистані, коли ми жили в Намангані, мама зважилася знову піти до провісника (цього разу була циганка), щоб узнати не тільки своє майбутнє, а й майбутнє своїх дітей, і, зокрема, запитала конкретно про мою долю. Циганка відповіла: «Твій син проживе 76–78 років і помре від води». Через багато років мама сказала, що ці слова відносяться не до мене. Напевно, вона зрозуміла, що такі речі не слід говорити, тому що людина при великому ступені сугестивності може сама себе запрограмувати.

Минуло кілька десятків років, і ось одного разу, коли мені було 38, я зі своїми друзями пішов до лазні, де добре попарився. Повернувшись додому у відмінному настрої, я ліг спати. У віщі сні я ніколи не вірив, хоча й непогано знайомий із дослідженнями Фрейда, зокрема, його книгою «Глумачення сновидінь». Тому, коли дружина або дочка переповідали мені свої сні, як правило, дуже дивні й страшні, та які ніколи не збувалися, я тільки сміявся. Але те, що приснилося мені вночі після комфортного перебування у банній парильні, змусило задуматися багато про що. А наснилося мені таке...

*Я, перебуваючи високо в небі серед хмар, із накинutoю на плечі темно-коричневою напівпрозорою легкою тканиною, опинився перед*

церковним віктарем. У руці я тримав чорний «дипломат», з яким ніколи не розлучався і де лежали рукописи моїх творів. Поруч зі мною у шерензі стояло ще 6–8 людей у таких само шатах, але в руках у них нічого не було. Їх обличчя і тіла приховували накидки, і визначити, чоловік це чи жінка, було неможливо. Стіни церкви, як і її внутрішнє оздоблення, були відсутні – тільки величний, графічно рельєфний, зроблений з дерева віктар. Круг нього невисокий лисий чоловік доволі зрілого віку, з горбатим носом, вів чергового з присутніх. Я зрозумів, що це був чоловік, оскільки навколо віктаря жінок не водять. Відпустивши руку веденого, який тут же зник, служитель попрямував до мене – я стояв першим в шерензі – і раптом, зупинившись в кількох кроках від мене і пильно глянувши в обличчя, став повільно опускати очі, як би мене обмацуючи. Одночасно вказівний палець його шестипалої руки рухався у напрямку до мого «дипломата». «А це що таке?!», – здивовано вигукнув служитель церкви. Час, здавалося, зупинився. Напруга паузи була такою, що будь-який, навіть самий тихий, звук за силою міг дорівнювати бомбі, що розірвалася.

Швидкий помах його руки – і за мить я вже летів у напів-темному тунелі з витягнутими вперед руками на висоті одного-півтора метрів від землі. Нижня частина бічних стін була викладена великими сіро-коричневими плитами. Тунель нагадував круглу печеру, на підлозі якої лежали людські скелети, а іноді висохлі тіла, схожі на мумії. Мені було страшно, і я став кричати: «Господи, помилуй мене, Господи. Ніколи в житті я нікому не бажав зла. А якщо і робив, то по невіданню своєму. Прости мене, Господи, прости, прости і помилуй, Господи!». Слова вискакували з мене з такою швидкістю, що я не встигав їх коригувати. Вони, немов стріли, вилітали з глибини моєї підсвідомості, де розум був безсилий. Динамічна крива моїх вигуків досягла верхньої межі. Тембр голосу був як натягнута тязива, яка має ось-ось лопнути. Продовжуючи відчайдушно кричати, я летів з неймовірною швидкістю, і чіткі обриси останків людських тіл перетворилися на безперервну хвилясту лінію. Голова, плечі, тулуб опору повітря не відчували, немов я перебував не на землі, а у безповітряному просторі. А швидкість руху все збільшувалась. Скільки це тривало, я не пам'ятаю, час зупинився, але раптом попереду майнула світла

*точка, яка, то зникаючи, то з'являючись знову, все збільшувалася, немов прожектор швидкісного поїзда, що йде назустріч.*

*Мить – і я, немов птах, опустився на досить велику напівкруглу площадку, близько 40–50 метрів, розташовану високо в небі і оточену поручнями, зробленими з мармуру, в стилі бароко. Праворуч були закриті, прикрашені різьбленням дерев'яні двері. У центрі майданчика стояли три людини. Один з них, з гострою борідкою, схожий на Ісуса Христа, дивився в небо, куди були спрямовані дві вузькі, як би металеві, смуги, по яких безшумно котилася велика срібляста куля, завбільшки з баскетбольний м'яч. Ще кілька секунд, і він сховався у глибині неба. Біля підніжжя з'явилася нова куля, яка поступово набирала швидкість.*

*Чоловік з борідкою обернувся, побачив мене і застиг від подиву, немов кам'яна статуя, як і двоє інших, що продовжували розглядати мене з зачудованням і навіть побоюванням. Чоловік з борідкою, мабуть, головний, немов підкоряючись внутрішньому, але чужому, голосу, із зусиллям, як у сповільненій кінозйомці, повернувся до кулі, що набрала обертів і була десь на середині шляху, і, простягнувши обидві руки в її бік, зробив зворотний жест долонями. Підкоряючись команді, куля зі скреготом і снопом іскор стала гальмувати. Це нагадувало різку зупинку потужного локомотива, що мчав на великій швидкості, на якому зірвали стоп-кран. Зупинившись і як би задумавшись, куля почала повільно рухатися у зворотний бік, поступово набираючи хід. Я дивився на неї, немов загінотизований кролик в пащу змії. А куля невідворотно наближалася до мене із все більшою швидкістю. Зіткнення було неминучим, я це відчував, але змінити нічого не міг. Шкіра покрилася мурашками, волосся почало дибитися, а серце шалено калатало, намагаючись вирватися з грудей. Тіло, яке я досі не відчував – воно було наче порожнім – раптом стало наповнюватися жаром, немов піді мною розгоралося багаття.*

*Дотик кулі був настільки несподіваним, стрімким і швидким, що я не встиг на нього навіть зреагувати. Секунда – і я опинився за межами майданчика в центрі білого кола, кругом якого ворушилося щось темне і страшне, що хрипіло і булькало. Звивисті щупальця і волохаті руки, пальці з кривими і брудними нігтями намагалися проникнути*

за світловий круг, та ледь торкнувшись білої риси, вони, немов обпалюючись, вмить відступали. У приміщенні безладно рухалися якісь тіні і силуети невідомих мені істот. Але страху я не відчував, немов перебував під міцним захистом, і навіть згадав подібну ж сцену, майстерно описану Гоголем у «Вії». Але ця ситуація тривала недовго.

Наступної миті я побачив себе тим, хто стоїть рачки на привокзальній площі Харкова, поруч зі сходинками головного входу. Кольорові плити брукувки і ноги перехожих, в основному, жіночі, в літніх туфлях і босоніжках мелькотіли перед моїми очима; вуха, що вже звикли до тиші, раптом відчули шумовий тиск великого міста – я чув брязкіт трамваїв, гуркіт машин, невизначний говір, цвірінкання горобців і безліч суто міських звуків. Крім того, у вухах постійно калатали дзвони у найвищому регістрі. Підняти голову вище я чомусь не міг, не вистачало сил. «Нарешті я опинився в реальному світі», – подумав я. Моє порожнє тіло поступово, повільними поштовхами стало наповнюватися рідиною, і я відчув його вагу. Через силу піднявши голову, я побачив розкритий «дипломат», з якого визирали мої рукописи, частково розкидані по землі. «Яке неподобство! – майнула в мене думка. – Хіба можна так недбало ставитися до нот?». Але білі листи нотного паперу раптом стали перетворюватися на голубів, які, збившись в невеличку зграю, повільно, але впевнено, з накинутою на них невідь звідки узятою комірчастою сіткою, піднімалися вгору. Я просто фізично відчував їх зусилля і труднощі, з якими, метр за метром, ці птахи світу долали земне тяжіння і рвалися вгору, вище і вище, назустріч блакитному небу. Я, мов заворожений, спостерігав, як згряя ставала все менше і менше, поки не перетворилася на точку, що зникла в біло-жовтих променях сонця.

Прокинувшись серед ночі, я розбудив дружину. «Що сталося, чому ти не спиш?» – незадоволеним голосом вимовила вона. – «Я був там», – показуючи пальцем вгору, сказав я дружині спокійним і відчуженим голосом. «Вічно ти щось вигадуєш, – промовила вона, – Давай спати, скоро ранок». Але думки, що мене долали, не давали мені заснути.

Кілька днів я ходив, немов сомнамбула, буквально марив наяву, доки активний ритм реального життя не повернув мене до дійснос-

ті. Але внутрішня тривога з відчуття, що я вийшов за якісь межі дозволеного, сам того не бажаючи, мене не покидала. Щодо випадку, який стався зі мною вночі, я неодноразово консультувався з лікарями. Всі в один голос говорили, що у мене вночі зупинилося серце. Вочевидь, це було пов'язане з навантаженням на серцево-судинну систему після парної в лазні (вода). Ще один важливий момент, про який слід згадати – «лінія життя» на моїй лівій долоні перервана посередині і з'єднується з основною ледь помітною тонкою ризкою (76 поділити на два – середина – дорівнює 38). Дивний містичний збіг. І ще питання: чому, живучи у Дніпропетровську, я бачив події, які завершилися в Харкові? Це було загадкою, відповідь на яку було отримано багато років по тому. А саме...

Минуло 15 років після цієї дивної події, і одного вечора в моїй квартирі пролунав дзвінок з Харкова. Це виявився В. М. Золотухін, завідувач кафедри композиції та інструментування Харківського інституту мистецтв, який запросив мене до себе на роботу, де я і працюю дотепер. Отже, схоже на те, що деякі сни дійсно бувають віщими.

Влітку 1986 року до мене з Києва заїхав мій друг, композитор Володя Зубицький, і ми поїхали провідати його маму в місто Кривий Ріг. Анна Артемівна, яку Володя дуже любив, була літньою жінкою, глибоко віруючою. Я розповів їй про свій сон. Уважно вислухавши, вона помітила, що сон хороший, і я повинен не хвилюватися, набратися терпіння і спокійно жити далі. Як видно, з часом мене чекають великі зміни і труднощі, які я з успіхом подолаю. «Господь все управить, – сказала вона. – Не хвилюйся». Ця зустріч була для мене дуже важливою. Дійсно, багато років після віщого сну я абсолютно спокійно сприймав усі удари долі, як стійкий олов'яний солдатик. До 70 років я практично нічим не хворів, навіть грипом. Тільки один раз, у 55, захворів бронхітом, але без наслідків швидковилікувався. Але повернемося до головної теми оповіді.

Дізнавшись про життя Ісуса Христа, яке мене в буквальному сенсі потрясло, я відчув пристрасне бажання прочитати Біблію цілком. Але в ті далекі часи це виявилось неймовірно складним. У церкві її придбати було неможливо, і купити «з рук» теж. Хтось порадив

мені піти на якесь із зібрань віруючих, де після закінчення лекції, яку прочитає гість зі столиці, можна придбати Біблію. Наступного дня я скромно присів на краєчок лавки десь в одному з приватних будинків на околиці міста. Зібралось близько 25–30 осіб різного віку, включаючи і дітей. Збори вів староста, який спільно з віруючими намагався вирішувати якісь господарчі справи. Незабаром на шикарній машині під'їхав лектор. Це був приємний молодий чоловік, одягнений в бездоганно відпрасований темно-синій костюм, в білій сорочці з краваткою. Приязно привітавшись з учасниками зборів, він у вільній формі почав пояснювати значення біблійних заповідей. Минуло хвилин 10–15, і почалася жвава дискусія, яка раптово перервалася абсолютно диким для мене видовищем – випадком у одного з присутніх. Це був чоловік середнього віку, досить повний, лисий, із стирчастими обривками куцого волосся, і добре вдягнений. Впавши на землю, він судорожно смикався, з рота пішла піна, немов у нього був напад падучої, а присутні, немов в екстазі, кричали: «На нього зійшов Святий дух, зійшов дух!». Ніхто не хвилювався, ніхто не хотів йому допомогти, всі радісно посміхалися, вітали один одного, немов почули на свою адресу заздоровну молитву. Відчувши жах від побаченого, я буквально втік, забувши про причину свого відвідування. Потім з'ясувалося, що я потрапив на збори баптистів.

Зазнавши фіаско і зробивши відповідні висновки, я вже з більшою обережністю продовжував пошуки Біблії. Нарешті, хтось у церкві мені підказав, що одна з прихожанок продає Біблію за шістьдесят рублів. Гроші на ті часи були дуже великі. Але я, зав'язавши пояс тугоше, все ж таки її придбав. Закрившись в кабінеті, я день і ніч читав Біблію. Вона справила на мене величезне враження своєю поетичністю, пристрасністю іудейських пророків і глибиною думки. Здавалося, все, що написано у Святому Письмі, відноситься і до дня сьогоднішнього. Роздуми про прочитане народжували в моїй уяві різні музичні сцени релігійного характеру, які з'являлися не тільки завдяки прочитаному тексту, але й як враження від картин художників, які я з великим інтересом переглядав і вивчав. Але генерального концепту і логічної появи з ним певного жанру твору не було. Не знаю, як довго тривали б мої роздуми, якби не Його Величність Випадок.

Моя молодша дочка Олеся дружила з дівчиною Юлею на прізвище Мень, яка нерідко бувала у нас вдома. З її розмов виходило, що вона є далекою родичкою відомого на всю країну протоієрея російської православної церкви богослова Олександра Меня, автора багатьох дослідницьких праць з історії християнства, і в тому числі популярної в релігійному середовищі книги «Син Людський». Це була непересічна творча особистість, відома не тільки серед парафіян церкви, а й в інтелігентній спільноті. Його полум'яні лекції про історію християнства, що відрізнялися великою інформативністю і глибиною знання предмета, завжди викликали підвищений суспільний інтерес.

І ось одного разу Юля розповіла нам про його трагічну смерть. Він загинув від удару сокирою в голову одного з недоброзичливців на релігійному ґрунті. Цей абсолютно дикий випадок потряс мене до самої глибини душі: піднімати руку на священика, дитину, жінку, поета, людину мистецтва мені здавалося межею людської нищості, підлості, цинізму і жорстокості. Не меншою мірою мене здивувала велич духу Олександра Меня – він знав, але не назвав ім'я вбивці, мабуть, не хотів церковних чвар, схилив голову перед волею Господньою і слідував словам Христа, сказаним в Нагірній проповіді: «Не чинить опір тому, хто ображає вас». Навіть за кілька хвилин до смерті він не хотів торжества Мойсеевого Закону «око за око, зуб за зуб». Яке смирення, яка сила духу, яка людська велич!

Трагічна доля Олександра Меня – священика, вченого, проповідника, письменника і у найвищому сенсі гуманіста (про те, що О. Мень підозрювали у прихильності до екуменізму, я навіть не здогадувався і дізнався про це через багато років) підштовхнула мене до думки про написання великого ораторіального твору, де головною дійовою особою був би священик-проповідник, чия полум'яна мова і роздуми не заперечували би православну літургійну традицію і порушували б вічні питання буття і гострі проблеми сучасності. Так народився жанр музично-духовної проповіді – *«Глас волаючого в пустелі»* для баса, хору і симфонічного оркестру на канонічні тексти. Але одна справа – ідея, думка, і зовсім інша – її втілення. Для втілення ідеї мені не вистачало текстового матеріалу. Порадившись зі священиком, я попросив у нього шостий том видання, змістом якого були ви-



слова Святих Отців Церкви про найрізноманітніші проблеми буття. Озброївшись значним обсягом матеріалу, я почав писати лібрето.

Написати лібрето на логічно збудований письменником подієвий художній текст – оповідання, поему або роман – не просто, але можливо, оскільки є чітка головна оповідна лінія, дійові особи, їх гра і поведінка, що призводять читача до розв'язки сюжету, тобто до фіналу. Переді мною стояло більш складне завдання компонування розрізнених подій, яких безліч, особливо у Старому Заповіті, де нескінченні міжусобиці, де постійно ллється кров, гинуть люди, де гнівні промови іудейських пророків таврують правителів і передрікають Апокаліпсис, де відбуваються природні катаклізми і таке інше. Всі ці розрізнені текстові «шматки» необхідно було зібрати воедино: визначити чітку концепцію твору, наповнити її послідовно смисловими «глибинами» філософського, морального і релігійного змісту (не тільки історичного минулого, але і в контексті сьогодення); побудувати струнку музичну форму; відібрати необхідні виразні засоби і багато іншого. І, головне, щоб слухач прийшов до ідеї покаяння, милосердя («Злюби ближнього твого»). Щоб дух людський просвітлів, пройнявся ідеєю гуманізму і піднявся до Бога. Щоб душа людини була відкрита для сприйняття тільки добра і любові.

Отже, перше і найголовніше у цьому творі – це заклик людини до покаяння і глибокого усвідомлення того, що без покаяння життя християнина немислиме. І що втрата покаянного духу означає відхід на шлях смерті не тільки однієї людини, а й людства в цілому. У зв'язку з цим, як говорив чудовий духівник архімандрит Сергій (Шевич), «ми каємося в гріху три рази, – відразу по усвідомленні гріха, в кінці дня, на сповіді». Розуміючи ці слова в більш широкому аспекті, у цьому творі я зупинився на числі «три», що, як відомо, є священним. Тому в творі з семи частин (число «сім» теж є священним), три частини (II, IV, VI) я вирішив присвятити ідеї покаяння. Це головний концепт і лейтмотив, поряд з ідеєю Христової заповіді «Люби ближнього твого, як самого себе». Поетичною вершиною, позначеною надзвичайною глибиною думки, стрункістю її викладу, яка передає істинне значення любові, є, в моєму уявленні, Перше послання апостола Павла до Коринтян (гл. 13): «А тепер

перебувають ці три: віра, надія, любов; але любов з них більше». Ці нескінченно глибокі за змістом слова я поставлю в самий кінець, і вони будуть завершувати твір.

Отже, чотири частини з семи знайшли своє місце в музичній формі. Далі буде легше. Залишилися три. Для того, щоб яскравіше викрити пороки нерозумної людської діяльності, необхідний контраст, бінарні опозиції – добро і зло, світло і темрява, любов і ненависть, чистота природи і її загибель і т. п. У першій частині я спробував зобразити ідеальну красу природи і життя людини в ній («квіти завиднілися на землі; час співу настав...»), яка потім руйнується від згубної і порочної діяльності людської спільноти («...земля осквернена під тими, що живуть на ній»).

На превеликий жаль, ліричних текстів, що оповідають про красу природи, людини, в Біблії вкрай мало, буквально кілька строф. Тому значну частину навантаження заради емоційного впливу на слухачів доведеться перекласти не на вокальну, а на інструментальну музику. Щоб зобразити руйнування, деформацію і знищення природи, всього кращого, незаймано красивого і чистого на землі (Апокаліпис), доведеться скористатися нетрадиційними інструментальними засобами виразності, а також прийомами мультимедійного впливу на глядача.

Одну з двох частин, що залишилися (III), найбільш масштабну, відамо Пророкам, які, звертаючись до народу, з шаленою пристрастю не тільки таврують можновладців, усіх інакомислячих, усіх, хто потурає пороку, порушує вічний Закон, але й пророкують біди («настане день Господній...», Іоїл, 2: 1), які впадуть на голову кожного, хто не прислухається до слів Господа.

I, звичайно ж, необхідно в такий масштабний твір ввести сповідальну лірику, яка б проникла у кожний куточок серця слухача (V). Щоби після грандіозних апокаліптичних подій він міг «відпочити», усамітнитися, зосередитися на інтимних, потаємних проблемах, але – це обов'язкова умова – зміст тексту ні в якому разі не має порушувати загальну концептуальну лінію твору. У контексті релігійної спрямованості змісту молитва підходить найбільше.

Створивши загальний план твору, я почав наповнювати його конкретним текстовим змістом. Це був не менш складний процес. З двох

товстенних книг необхідно вибрати найглибші за змістом слова, які, до того ж, повинні мати безсумнівну художньо-поетичну цінність. І ще одна складність – уникнути текстових і смислових повторів, які у Старому Заповіті є в достатку: слова різні, але сенс, по суті, той самий. Робота над лібрето тривала і день, і ніч. Інтенсивність поглинання біблійних текстів, і, особливо, висловів Святих Отців, була настільки великою, настільки мене захопила, що реальне життя залишилося немов би осторонь – я існував не тільки в іншому часі, але й зовсім в іншому вимірі. Пройшов місяць, а може, й два, і, нарешті, настав довгоочікуваний момент – я поставив крапку. Лібрето музично-духовної проповіді «Глас волаючого в пустелі» було закінчено.

Я показав лібрето Василю Навротському, солісту Дніпропетровського театру опери та балету, який з великою майстерністю і проникливістю виконав вокальну партію моєї моноопери «Пісні кохання». «Так, робота проведена грандіозна, але скільки буде потрібно часу, щоб написати музику? Напевно, не менше двох років», – підсумував він. Дійсно, текст лібрето потребував близько 20 друкованих сторінок. Але час реальний і час, в якому я перебував, був різним. Через півроку клавир твору був готовий. Це було на початку 1993-го.

Не поспішаючи, я заходився оркеструвати твір. Закінчилася зима, непомітно пролетіла весна, настало літо, але я був тільки на самому початку шляху до написання партитури. Хтось із моїх знайомих порадив мені взяти участь у щорічному Міжнародному конкурсі композиторів імені Іванни та Мар'яна Коць, в рамках фестивалю «Київ Музик Фест». Ідея мене зацікавила, але виявилось, що терміни здачі партитури майже вийшли: залишалось не більш двох тижнів. Я розумів, що в домашніх умовах виконати необхідний обсяг роботи неможливо. Надія залишалася тільки на Будинок відпочинку композиторів у Ворзелі. Купивши путівку, я оселився у двокімнатному будиночку і почав оркеструвати твір.

*Здавалося, виникли ідеальні умови для плідної творчої роботи, але оркестровка, як зачарована, не рухалася з місця. Точніше, олівець звично ставив, майже машинально, нотні знаки на партитурний лист, швидко заповнюючи порожнечі, але проходила година-друга, і я бачив, відчував і чув, – це не той тембр звучання, що необхідний*

в цьому місці, не та група інструментів, не той солуючий інструмент, не та фактура і т. п. Так у чому ж справа? Відповідь була проста і добре мені знайома. Основна причина полягала в тому, що у мене не було загального цілісного попереднього плану оркестровки, який завжди необхідний перед початком роботи і який би гарантував високий якісний художній результат. Однак, незважаючи на всі творчі потуги, в моїй голові він не складався. Тому професійне чуття на інтуїтивному рівні гальмувало процес роботи і не дозволяло мені рухатися далі.

А час невблаганно рухався вперед. Проїшов день, інший, третій. Мене став охоплювати відчай. А тут ще хтось із місцевих жартівників закритив мене ззовні, і я протягом кількох днів не міг вийти з дому і пообідати в їдальні. Але вимушене обмеження в їжі мене не лякало: свого часу я добре простудіював бестселер Ю. Ніколаєва «Голодування заради здоров'я» і, користуючись його порадами, кілька разів повністю утримувався від їжі протягом декількох тижнів. І відчував себе чудово. Однак несподівана, нічим не пояснювана, цілковита ізоляція від зовнішнього світу доводила мене до «білого гарту». А тут ще так звана «творча криза», що вимотала мої нерви до краю. «Треба терміново щось робити, щось робити ... робити», – свердлила мене думка, як столярний електродріль шуруп. – «Необхідно будь-яким чином вирватися на свободу, на природу, до людей».

Я знову і знову, вже з розбігу, кидався на прокляті вихідні двері. Вони тріщали, скрипіли, майже стогнали, але не відкривалися, немов були забиті великими залізними цвяхами. Іноді вдень, а потім і пізно вночі я відкривав кватирку (вікна були забиті наглухо) і на межі можливостей своїх голосових зв'язок кричав і кликав на допомогу, але вся територія Будинку відпочинку, немов після бомбардування або газової атаки, була занурена в цілковиту моторошну тишу. Тільки одного разу вночі я почув далекий-далекій собачий гавкіт, який раптово знявся і так само раптово виух.

Здається, на четверту добу я зважився на відчайдушний крок: розсунувши штори, взявся за спинку стільця, вирішивши розбити велике тристулкове вікно. Широко розмахнувшись, я несподівано послизнувся, немов хтось мене штовхнув, втратив рівновагу і гримнувся на

підлогу, підім'явши під себе падаючий стілець. Під моєю вагою старий стільчик склався, немов селянська гармошка, розкидавши відірвані ніжки по кімнаті. Якийсь час я лежав, втративши логічний зв'язок подій. В голові тихо дзвеніло, немов маленький іграшковий будильник вранці. Як не дивно, але болю я не відчував. Підніматися не хотілося. Хотілося просто лежати і ні про що не думати. Так пройшло кілька хвилин. З зусиллям я примусив себе встати. Склавши в кут поламаний стілець, я сів у крісло і закрив очі.

«У житті нічого випадкового не буває», – пригадав я кимось висловлену фразу. Напевно, є причина, з якої я не можу вийти з дому. «А може, Господь випробовує мене, – подумав я. – Художники-іконописці перед початком роботи обов'язково постилися не менше трьох днів, щоб очиститися і тілом, і духом, покаюнно молилися, потім сповідалися, причащалися і просили благословення у священника на написання ікони. Я, в принципі, в подібній же ситуації. Тільки в руці моїй не кисть, а перо, перед очима не полотно, а нотний папір, де написана музика на канонічні тексти і вислови Святих Отців Церкви, які слід також живописати, але не олійними, а тембровими фарбами інструментів симфонічного оркестру».

Швидше за все, мені слід покаятися. «Покайтеся! Бо наблизилось царство Небесне», – згадав я слова Іоанна Хрестителя. «Господи! Прости гріхи мої і допоможи мені». Перехрестившись, і майже з відчаєм, я подумки звернувся до Ісуса Христа: «Змучився я, Господи, просвіти мене і направ розум мій, серце і душу мою на стезю творчу. Дай сили і прости, прости мене, Господи, прости!». Останні дві фрази я повторив вголос кілька разів, кожного разу хрестячись. Вкрай змучений, прочитавши на ніч молитву «Отче наш», я ліг спати.

Вранці, випивши натщесерце склянку води (зовнішні двері були, як і раніше, закриті), я сів за стіл. Лист нотного паперу був так само незаймано чистий. Замислившись, я поступово впав у стан відчуженості. Час зупинився. Не знаю, скільки пройшло хвилин чи годин, але несподівано моє тіло напружилось, нібито я тягнув до берега невід, повний рибою, і, раптом, як блискавка в ночі, в голові сяйнув цілісний план оркестровки твору (вірогідно, так само у Менделєєва виникла його «Періодична система хімічних елементів»). Він проявився з та-

кою зримою ясністю і послідовністю, нібито був віддрукований на кольоровому принтері. Еврика!

З твердю впевненістю в правильності обраного шляху, я, ламаючи олівець за олівцем, накинувся на партитурні листи з такою жадібністю і агресивністю, яка буває в голодного звіра, що спіймав здобич. Я щедро виплеснув всю свою енергію обурення з приводу ситуації, що склалася, на сторінки партитури, які зображали Апокаліпсис.

Наступного ранку вихідні двері, на мій подив, спокійно відчинилися, і я чудово, але без м'ясних і рибних страв, поснідав у їдальні. Дізнатися, хто забарикадував двері на дачі, виявилось задачею з багатьма невідомими. І до сього дня це таємниця за сімома печатками.

Я майже не спав, і за два тижні оркеструвавши близько 150 з 200 сторінок 40-рядкової партитури досить непростой музики, завдавши серйозної шкоди своєму зору, закінчив чотири частини Проповіді (1 відділення). Здавши партитуру в організаційний відділ конкурсного журі, я поїхав додому і став чекати на результат.

Минув місяць, і з Києва повідомили, що мій твір пройшов у фінал. Почалися репетиції. До виступу в столиці готувалися дуже відповідально. Дніпропетровський філармонічний оркестр під керуванням В'ячеслава Блінова буквально визубрив партитуру, виконавська якість була на найвищому рівні. На такому ж рівні був і соліст-бас Олександр Басалаєв, який мав густий оксамитовий тембр голосу. Спільно з хором Театру опери та балету вирішили для «обкатки» твору виступити в концерті перед дніпропетровською публікою. Прем'єра пройшла дуже успішно, відгуки були тільки позитивні. У Києві, після репетиції з хоровою капелюю «Думка», багато з тих, хто чув інші конкурсні твори, підходило до мене. Вони говорили, що, поза всяким сумнівом, я отримаю першу премію, що мій твір на багато голів вище всіх інших. Я ж думав інакше. Першу премію мені не дадуть як периферійному композитору, – це однозначно, друга під сумнівом, а швидше за все, – третя. Але головним для мене все ж була не нагорода (я вже був лауреатом Всесоюзного конкурсу), а можливість виступити в столиці з великим твором. Хоча здобути премію, а вона обчислювалася в доларових купюрах, на початку «лихих дев'яностих» було б теж престижно.

Настав день прослуховування конкурсних творів, яке проходило в оперному залі Консерваторії. Журі було солідним, і одним з його членів був мій колишній викладач В. Бібік, який рік тому здобув другу премію і з яким у мене на той час стали псуватися відносини. Можливо, причина полягала в тому, що я був лауреатом премії імені М. Лисенка, а Валентин Савич не був, але дуже хотів її отримати – він особисто говорив мені про це.

Мій твір, як наймасштабніший (40 хвилин), поставили останнім. Твори конкурсантів в пам'яті моїй не залишилися, та й публіка на їх виконання ніяк не реагувала. Коли ж прозвучав мій твір, зал дружно заплодував. Виконання дійсно було чудовим. Соліст, хор, оркестр, – все було на високому професійному рівні, а диригент В. Білінов просто стягав зорі з неба, переконавши всіх присутніх у тому, що він дійсно є видатним майстром. Всі мене вітали, і я в гарному настрої пішов в готель. Здається, наступного дня оголосили результати конкурсу. Першу і другу премію не присуджували, а третю дали американцеві за симфонічний твір. Не тільки я, але буквально всі були шоковані такою несправедливістю. Білінов просто бушував. А М. Сіренко, обійнявши мене на виході з Консерваторії, сказав: «Не турбуйтеся, Ви пишете не для журі, а для людей і для Господа». Це мене заспокоїло. Хоча удар був сильний. Як проходило обговорення, запитати я ні в кого не міг. Єдиний, кого я знав, був Є. Савчук – головний диригент і художній керівник хорової капели «Думка», він був членом журі. «Які до мене претензії як до композитора?», – запитав я в нього. «В одному місці, для кращого звучання в хорі, замість тризвуку треба було поставити секстакорд», – відповів він. Зрозуміло, що це був жарт, а не дійсний факт. Значить, справа не в художній якості твору.

Минув якийсь час, і хтось мені повідомив, що при обговоренні проти мене найактивнішим чином виступив В. Бібік. Ось це дійсно був удар нижче пояса: вчитель проти свого учня. У моїй голові така новина не могла вкластися. Мені важко повірити в це неприємне повідомлення і зараз. А тим часом музичне співтовариство постійно збурювала думка про необ'єктивність конкурсного журі. Очевидно, ситуація дійшла до точки кипіння, вилившись у дзвінок відповідального секретаря НСКУ до Дніпропетровської композиторської орга-

нізації: «Готуйте документи В. С. Мужчиля для присвоєння йому почесного звання заслуженого діяча мистецтв України». Зрозуміло, що в Дніпропетровську цьому ніхто не зрадив, але наказ виконали. Однак, у зв'язку з частою зміною губернаторів, доводилося щоразу документи переробляти. І тільки 1999 року я отримав це почесне звання.

Якою є подальша історія музично-духовної проповіді? Як то кажуть, «далі буде». Її спіткала та сама доля, що й інші мої великі твори: виконання окремих частин замість цілого після фундаментальної переробки і тотального скорочення.

Усвідомивши, що випадку для виконання велико-масштабного музичного твору в найближчому майбутньому в мене не трапиться, я почав обмірковувати можливість стиснення цього гігантського твору (2 відділення); це означало вилучення якихось частин або музичних фрагментів, щоби перетворити його на більш «мобільний» для виконання твір іншого жанру. Найбільш оптимальним виявився жанр духовного концерту. Але скорочувати – це означає різати по живому: отримуючи одне, втрачаємо інше. Однак у мене не лишалося виходу, бо музика живе тільки тоді, коли звучить. Іншої постановки питання для мистецтва не існує. Якщо це живопис або скульптура, то їхні витвори мають міститись в художній галереї або на майдані, серед людей, а не в підсобці майстерні. Це зараз, через десятки років, мої погляди змінилися. Але в 1990-ті я мислив саме так.

Минув час, і на світ з'явився новий твір – «*Злюби ближнього твого*», духовний концерт для баса, змішаного хору і дзвону, повністю побудований на матеріалі музично-духовної проповіді. При виконанні Концерту в Київському Свято-Михайлівському Золотоверхому соборі церковна адміністрація заборонила використовувати дзвін. Це мене вкрай здивувало, і я, порадившись з диригентами-хормейстерами, взагалі прибрав партію дзвону з партитури. Звичайно, в тембровому відношенні, та й в семантичному, твір значно програв, але, якщо підходити до цього питання прагматично, то, безумовно, виграв.

Років п'ятнадцять я нічого не змінював в партитурі, хоча деякі моменти динамічного співвідношення партій соліста і хору мене явно насторожували. Перш за все, це стосувалося третьої частини, де



в кульмінації і підході до неї хорові голоси у верхній тесітурі звучали гучніше, ніж необхідно, й заважали солістові. Крім того, закінчення твору було лобовим, на форте, як у першому варіанті перформансу «Regretium mobile». Контексти різні, але ідея спільна – оспівування любові. Подібне пряме, традиційне закінчення твору мене зовсім не влаштовувало. І забути про моцартівські довгі «ослячі вуха» у фіналах творів я вже не міг. Однак твір зрідка виконувався, звучали його окремі частини, хормейстери претензій не мали, і всі можливі виправлення я залишав на потім.

2017 року при підготовці до авторського вечора виникло питання про артиста, який би міг гідно виконати сольну партію в духовному концерті. За допомогою я звернувся до А. І. Сиротенка, головного диригента та художнього керівника Харківського філармонічного хору імені В. С. Палкіна, який також мав брати участь у творчому проєкті. Він трохи задумався і сказав, що на одному з міжнародних хорових конкурсів прозвучала перша частина мого духовного концерту «Молитва», де партію соліста виконував Олександр Заволгін, який музикальністю і пристрастю виконання, акторською майстерністю не тільки підкорив, а буквально потряс журі конкурсу та всіх присутніх у залі. «Кращого соліста нам не знайти», – підсумував Андрій Іванович. Наступного дня він приніс мені запис виконання «Молитви». Виконання було насправді винятковим. Мене охопили буквально ті самі почуття, з якими я створював музику цієї молитви.

Прізвище Заволгіна здалося мені знайомим, і я згадав Дніпропетровський органний зал, де наприкінці 90-х на сцені стояв змішаний хор Криворізького музичного училища, яким керував Віктор Олександрович Заволгін. Тоді хор теж виконував «Молитву». Темп виконання був значно повільніше, ніж було задумано автором. Спочатку я внутрішньо обурився, але енергетика музичного потоку настільки мене захопила, що я забув про все на світі і опинився у зовсім іншому вимірі. Найтонша музикальність, рівність і чистота звучання голосів, точно вивірена драматургія, бездоганне відчуття музичної форми, вміння використовувати темброві можливості хору – все говорило про те, що переді мною не просто хороший професіонал, а справжній майстер. Цей виступ запам'ятовується мені надовго.

Минуло майже два десятки років – і знову зустріч із Заволгіним, тільки не з батьком, а з сином. Майже як у кіно. Виявилось, що Олександр Вікторович Заволгін працює викладачем у Київській консерваторії, до того ж, що дуже важливо для мене, має сан священника. «Хто, як не служитель церкви, може перейнятися глибиною канонічних текстів духовного концерту, зрозуміти їх явний і прихований сенс і, в той же час, з необхідною художньою силою адекватно висловити його на сценічному майданчику», – думав я. І не помилився. Його виступ в подальшому підтвердив мої оптимістичні очікування. І, як то кажуть, «син гідний свого батька». Від Олександра Заволгіна я дізнався приємну новину. Житомирський камерний хор «Мрія» під його керівництвом 60 разів з великим успіхом виконав «Молитву» на гастролях у Франції та Швейцарії.

Під час телефонної розмови Олександр запропонував мені змінити фінал твору: закінчити його не на форте, а на піано у високому регістрі, використавши прийом *falsetto*, як у першій частині. Всього п'ять нот, але дуже важливих. Ідея мені видалася цікавою, і я тут же зробив поправку в партитурі. Таким чином, прийом *falsetto* зв'язав першу частину концерту з третьою, – виникла арка, і музична форма твору стала більш цілісною і стрункою. І в смисловому відношенні твір тільки виграв, – відійшов від відкритої помпезності у бік більш тонкої сакральної духовності.

За одним ходом зауважу, що працювати з талановитими артистами, а це велика рідкість, – одне задоволення. Варто їм тільки натякнути, і вони тут же, на ходу, роблять виправлення, намагаючись максимально вникнути в задум композитора. А часом, як в цьому випадку, пропонують свої рішення, які є органічними, природними і сприяють поліпшенню художньої якості твору. І Олександр Заволгін, як і Василь Навротський, належать до їх числа – на жаль, невеликого. Звичайно, це стосується і диригентів, і, взагалі, всіх творчих людей. Я помітив: чим талановитіше артист, тим менш він амбіційний, і тим простіший у спілкуванні (та, як і в кожному правилі, трапляються й винятки). З такою людиною легко працювати, вона все схоплює на льоту і без образ сприймає будь-які зауваження.

Теситурні інтонаційно-гармонічні зміни, внесені мною в передкульмінаційну зону третьої частини Концерту для врівноваження динаміки між солістом і хором, викликали негативну реакцію у артистів хору, і не тільки у них. «Партії вивчені, через кілька днів виступ, а тут композитор зі своїми правками», – обурювалися вони. Коротше, скандал. У принципі, з ними не можна не погодитися, вони мають рацію, і я їх розумію. Але іноді виникають форс-мажорні обставини, які слід долати не заради примхи автора, а в ім'я мистецтва, у цьому випадку, заради покращення художньої якості твору. Цього разу я був абсолютно впевнений у своїй правоті і максимально намагався переконати А. І. Сиротенка. Незважаючи на цейтнот, він все ж пішов мені назустріч, і партії були перевчені, за що я досі вдячний Андрію Івановичу і всім артистам хору.

Так склалися обставини, що відредагований концерт прозвучав одним виконавським складом два дні поспіль. Перший раз на державному іспиті в Харківському національному університеті мистецтв 17 травня 2018 року (диригент – магістр Л. Василенко, клас професора Н. А. Белік), а другий – на моєму авторському концерті 18 травня (диригент А. Сиротенко, соліст О. Заволгін, камерний хор імені В. С. Палкіна Харківської філармонії). Обидва виконання прозвучали на високому професійному рівні і були тепло прийняті публікою.

Такою є історія створення Духовного концерту. А чи буде колись виконана музично-духовна проповідь «Глас волаючого в пустелі» повністю – невідомо, оскільки душевна травма після Київського Міжнародного конкурсу композиторів спричинила те, що я й досі повністю не оркестрував друге відділення твору. І це неправильно. Теми, проблеми, що їх піднято у творі, завжди актуальні, і час над ними, я вважаю, не владний. Тому сподіваюся, що колись «Глас...» буде оркестрований і обов'язково виконаний (так, як він був спочатку задуманий), і знайде чуйний, душевно-серцевий відгук у слухачів, як зараз духовний концерт «Злюби ближнього твого».

*Квітень 2022 року*

*Матеріал надійшов до редакції 30 квітня 2022 р.*

Наукове видання

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського

Виходить з 1998 року

## **АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА**

ВИП. XXVI

Збірник наукових статей

**Відповідальний за випуск –**

Чернявська М. С., кандидат мистецтвознавства, професор,  
проректор з наукової роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського

Редактори-упорядники – Л. В. Русакова,  
Ю. П. Величко

Редагування англomовних текстів – Л. В. Бабаєвська, Ю. І. Лаптінова, К. І. Шишкіна

Комп'ютерне макетування – Л. В. Русакова

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 22.07.2022 р. Формат 60 x 84 1/16.

Умов. др. арк. 9,0. Об. вид арк. 9,1.

Зам. № . Тираж 100 прим.

*Віддруковано у друкарні ТОВ «Естет Прінт»  
Україна, 61002, м. Харків, вул. Рилєєва, 60*