

Генералюк Леся Станіславівна

Генералюк Л. С. Шевченківський універсалізм: роль музики у творчості поета-художника. На інтердисциплінарному рівні розглянуто проблему взаємного збагачення музики, образотворчого мистецтва та літератури у творчості Тараса Шевченка. Музика є одним із найважливіших чинників його цілісної художньої картини світу. Проводячи аналіз особливого музикального чуття Шевченка, його музичних смаків і вподобань (повість «Музикант», Щоденник), а також синестезії, автор статті розглядає деякі аспекти інтерполяції музики й ритмомелодики у акварелі, поезію та прозу. Словесна творчість Шевченка особливо вражає ритмічною інструментовкою мови, алітераціями, зразками евфонії та імітаціями акустичного тла світу.

Ключові слова: зв'язок мистецтв, міжвидові взаємовпливи, музика, музикальне чуття, музичні смаки, звукова канва світу, синестезія, евфонія, алітерація.

Генералюк Л. С. Шевченковский универсализм: роль музыки в творчестве поэта-художника. На междисциплинарном уровне рассмотрена проблема взаимных обогащений музыки, изобразительного искусства и литературы в творчестве Тараса Шевченко. Музыка является важнейшей составной частью его целостной художественной картины мира. Наряду с анализом особого музыкального чутья Шевченко, его синестезии, его музыкальных предпочтений (повесть «Музикант», Дневник) рассмотрены аспекты интерполяции музыкального начала в акварели, поэзию и прозу, в том числе варианты ритмической инструментации, эвфонии, аллитерации, словесной имитации акустического фона бытия.

Ключевые слова: взаимосвязь искусств, музыка, музыкальное чутье, звуковая канва мира, синестезия, эвфония, аллитерация.

Generaliuk L. S. Shevchenko's Universality: the Role of Music in the Work of the Poet and Artist. This article considers the aspect of interaction between fine arts, music and literature in the works of T. Shevchenko on an interdisciplinary level. Music is one of the major components in Shevchenko's artistic worldview. Along with the analysis of Shevchenko's special musical tastes and his musical preferences (the novel "Musician", "The Diary") and elements of synaesthesia in his works, the author analyzes some aspects of interpolation of music, rhythm and melody in watercolours, in poetry and prose. Shevchenko's literary works are rich with rhythmic instrumentation of language, euphony, alliterations, verbal imitation of an acoustic background.

Keywords: interrelation of arts, music, musical tastes, sonic canvas of the world, synaesthesia, euphony, alliteration.

Генералюк Л. С. Шевченківський універсалізм: роль музики у творчості поета-художника. Тарас Шевченко, формуючись як художник у 1830–1840-х роках, коли ширилася ідея синкретизму, проголошена йєнськими романтиками, бачив між усіма мистецтвами взаємний зв'язок. Інтерференція мистецтв стала знаковою характеристикою його творчості. Уже в Академії він сприймав як цілісну тканину культури усі вияви культурного життя Петербурга – театр, оперу, галереї, виставки, літературно-музичні салони. Засвоївши концепції романтичної епохи, орієнтованої на стирання міжвидових меж, він удавався до синтезу на рівні слова, зображення, музики. Взаємне збагачення мистецтв значною мірою вплинуло і на Шевченкову художню модель України – ритми, колір, світло, звук, кінетика були завжди в активі його творчих засобів. У цьому плані шевченківська музикальна чутливість, котра, безумовно, належить до феноменів світової культури, справила значний вплив на його авторську стратегію художнього моделювання образності як у поезії, так і в малярстві.

Шевченко добре знав музичний побут Петербурга, захоплювався іменитими виконавцями А. Серве, А. В'єтаном, квартетними ансамблями з колишніх кріпаків. Він любив опери Г. Доніцетті, сонати Моцарта, його «Реквієм» та «Дон Жуана», цінував «Пророка» й «Гугенотів» Дж. Мейєрбера, Веберову «Преціозу», бетховенські квінтети й сонати, «Бурю» Ф. Мендельсона, «Фенеллу» Д. Обера, «Вільгельма Телля» Дж. Россіні, мав сентимент до ораторій Й. Гайдна, серенад Ф. Шуберта, Ф. Шопена, творів Ф. Ліста, Д. Бортнянського, О. Даргомижського, М. Глинки. Його розуміння фактури музичних творів не було сприйняттям аматора-відвідувача концертних залів. Музикальний від природи, чудовий виконавець українських народних пісень, він не раз виказував акустично-музикальне сприйняття ритмів ліній і поєднання кольорів. Лінія в рисувальника і майстерного офортиста Шевченка надзвичайно чутлива, музикальна, завжди розкута, то динамічна й чітка, то м'яка і ніжна. Змальовуючи історичні пам'ятки

України, він вражаюче відтворив дух архітектури в музикальних ритмах мурів, бань і шпилів, арок, порталів, колон того чи іншого собору, ловив їх перегуки з ритмами ландшафту. Акварелі «Воздвиженський монастир у Полтаві», «Почаївська лавра з півдня», «Вознесенський собор в Переяславі», «Аскольдова могила», «Костел св. Олександра у Києві» й інші виликають у згадці гофманівську оцінку архітектури як застиглої музики.

Усім відома музикальність поезії Шевченка, яка має великий сугестивний вплив на читача завдяки ритмічній інструментовці мови, алітераціям, зразкам евфонії та імітуванню акустичних ефектів. Побудована за законами українського народного мелосу ця поезія надзвичайно музикальна, адже музичні, пісенні образи, звукообрази є невіддільною складовою поезики Шевченка. Така музичність зумовлена його внутрішньою потребою в музиці та дивовижною акустичною чутливістю. Не випадково його вважають «наймузикальнішим поетом» і «музикантом-мислителем». Жива, стихійно-мінлива течія вірша Т. Шевченка, завдяки звуковій інструментовці, використанню звукосимволів, метро-ритмічній побудові твору, справді уподібнюється мелодії. До того ж, моделюючи художній простір у поезії, митець незмінно залучав окрім музики й образотворче мистецтво. Уся його поезія демонструє, як мелодійний звукопис та візуальний ряд доповнюють один одного. Досить часто словесні картинки і звуковий супровід тяжіють у комплексі до синестезійного ефекту. Без сумніву, акустично-музикальне сприйняття ритмів ліній і поєднання кольорів є звичною формою відгуку Шевченкового ества на довколишнє. Він резонував із природою, як найчутливіший інструмент, умів розчинитися в ній, увібрати всі барви й тони, щоб легко, делікатно віддати все у малюнку і слові.

Але й повісті Шевченка, не менше, аніж вірші, вражають нас бездоганною звуковою інструментовкою мови. У російськомовній прозі автор демонстративно використовує українськи не лише як засіб мовної характеристики персонажів, а як такі, що творять милозвучний, музикальний ритм оповіді. Шевченко тяжіє у прозі до м'якої ритмомелодики, з любов'ю відтворює фонетико-ритмічний орнамент побутового мовлення українців, він спеціально користується «не пригладженими» синтаксичними конструкціями. Правобережна говірка, подана за допомогою російських слів, у російськомовному творі несе значне семантичне навантаження, надто, коли йдеться про особливості українського трибу життя, про народну культуру. Характерно, що в обох видах Шевченкової словесної творчості, та навіть у листах акустично-музичне начало нерозривно пов'язане із зоровими образами.

Музика відіграла помітну роль і в синестезійній грі асоціацій, пробудженій сприйманням звуків, об'ємів, ліній, кольорів, світла. Панорамний краєвид із ганку друкарні Києво-Печерської лаври дорівнював ораторії Й. Гайдна, білі стовбури беріз у темно-синіх сутінках звучали тонкою мелодією виконуваного на флейті вальсу Аврори. Такі зрощення на стику музика-малярство-слово є стильовою ознакою усїєї творчості Шевченка, яка ґрунтується на синестезії. Шевченко моделював свій художній світ, користуючись «звуками всіх клавіатур і барвами усіх палітр» (Т. Готье), відтворював унікальний простір України об'ємно, поліфонічно, масштабно. Музиці в його реконструкції українського світу належала одна із структуровизначальних ролей. Нею пронизана уся творчість Шевченка, який завжди дослухався до вселенських ритмів буття і тим засвідчив особливий вимір свого таланту митця-універсаліста. Адже як художник, поет, філософ, він мав унікальну здатність інтегрувати в собі різні культурні й ціннісні системи, відшукувати логіку і взаємопов'язаність всього сущого, використовуючи цей процес становлення себе як особистості задля цілей становлення української нації.

Generaliuk L. S. Shevchenko's Universality: the Role of Music in the Work of the Poet and Artist. Taras Shevchenko's formative years as an artist fell of the period of 1830–1840, when the idea of syncretism, proclaimed by the Jena romantics, became popular. Therefore, he considered all arts interconnected. Interference of Arts has become a very prominent feature in his work. At the Academy he perceived all manifestations of cultural life of St. Petersburg as an integrated canvas of culture – theatre, opera, galleries, exhibitions, literary and music salons. After mastering the concept of the romantic era, which focused on erasing categorical boundaries, he resorted to the synthesis at the level of literature, paintings, music. Reciprocal enriching of the arts greatly influenced the artistic model of T. Shevchenko's Ukraine – rhythm, colour, light, sound, kinetics were always the main assets of his creative tools. In this regard T. Shevchenko's musical sensitivity, which, of course, is one of the phenomena of world culture, has had a significant impact on his artistic strategy of simulating imagery in both poetry and in painting.

T. Shevchenko knew the musical life of St. Petersburg, was fond of such big-name performers as A. Servais, A. Vietan, quartet ensembles of former serfs. He loved operas by G. Donizetti,

W. A. Mozart's sonatas, his "Requiem" and "Don Giovanni", valued "The Prophet" and "Les Huguenots" by J. Meyerbeer, C. M. Weber's "Preciosa", L. van Beethoven's sonatas and quintets, "The Storm" by F. Mendelssohn, "Fenella" by D. Auber, "William Tell" by G. Rossini, had a sentiment for the oratorios by J. Haydn, serenades by F. Schubert, F. Chopin, works of F. Liszt, D. Bortnyansky, O. Dargomyzhsky, M. Glinka. His understanding of musical texture was not one of a concert hall-frequenting amateur. Musical by nature and a wonderful singer of Ukrainian folk songs, he often expressed his acoustic, musical and rhythmic perception of lines and colour combinations. Lines of skilled draftsman and etcher T. Shevchenko are extremely sensitive, musical, always relaxed, dynamic and clear, soft and tender. In his depiction of the historical monuments of Ukraine he impressively recreated the spirit of architecture in musical rhythms of walls, domes and spiels, arches, portals, columns of cathedrals, caught their interaction with the rhythms of the landscape. Watercolours "Vozdvyzhensky monastery in Poltava", "Pochaivska Lavra on the South", "Voznesensky Cathedral in Pereslavl'", "Askold's Grave", "Church of St. Oleksandr in Kyiv" and others refer to the Hoffmannesque evaluation of architecture as frozen music.

Everyone is aware of the musicality of Shevchenko's poetry, which has a great impact on the reader due to rhythmic language, alliteration, euphony and simulation of acoustic effects. Built by the laws of Ukrainian folk melodies, this poetry is extremely musical, given that music, song images and sound images are integral to the poetics of Shevchenko. This is caused by the musicality of his inner need in music and amazing acoustic sensitivity. It is no accident that he is considered "the most musical poet" and "a musician-philosopher". The spontaneous, variable flow of Shevchenko's poetry, through instrumentalisation of sound, use of sound-symbols, metro-rhythmic construction work, is indeed not unlike a musical tune. In addition, while modeling his imagery in poetry, the artist has always used not only music but also art. All his poetry demonstrates how melodious tone and visuals complement each other. Verbal images and sounds in combination tend to create a synaesthetic effect. Without a doubt, acoustic-musical perception of rhythms of lines and colour combinations is a common form of T. Shevchenko's response to his surroundings. He resonated with nature most sensitively, was able to dissolve in it, absorb all the colours and tones so that he could then easily, gently give everything to his paintings and poems.

T. Shevchenko's prose, no less than his poetry, strikes us with impeccable sonic instrumentation of language. In his Russian prose the writer deliberately uses Ukrainisms not only as a linguistic characteristic of the characters, but also as a tool to create a harmonious musical rhythm of the narrative. T. Shevchenko's prose tends to be softer in its rhythm and melody, lovingly recreates the phonetic and rhythmic patterns of Ukrainian speech; he specifically uses "unsmoothed" syntactic constructions. The Right Bank dialect in combination with Russian words has a significant semantic meaning, especially when it comes to describing the features of Ukrainian lifestyle and culture. It is significant that in both types of Shevchenko's literary work, and even in the letters, the acoustic and musical principle is closely associated with visual images.

Music played an important role in creating synaesthetic associations, awakened by the perception of sounds, volumes, lines, colours, light. A panoramic landscape that opens from the porch of the typography of Kyiv-Pechersk Lavra is equal to J. Haydn's oratorio, white trunks of birch trees in dark blue twilight sound like the fragile melody of the flute from Aurora's waltz. Such fusion of music, painting and words is the stylistic feature of Shevchenko's creative work, which is largely based on synaesthesia. T. Shevchenko has modelled his creative world by using "the sounds of all keyboards and the colours of all palettes" (T. Gautier), depicted Ukraine's uniqueness in a voluminous, polyphonic, grandiose way. His reconstruction of the Ukrainian world used music as one of the most prominent structural elements. It has permeated all of T. Shevchenko's works, who has always listened to the universal rhythms of life and in such a way cemented his multifaceted talent in his own special dimension. After all, as an artist, a poet, a philosopher, he had a unique ability to integrate a variety of cultural and value systems, look for logic and interconnectedness of all things, use the process of finding himself for the purposes of the Ukrainian nation.

Корній Лідія Пилипівна

Корній Л. П. Тарас Шевченко і Микола Лисенко: націокультурні та музично-стильові рефлексії. Розглянуто психологічні ознаки у Т. Шевченка і М. Лисенка, а також спільне в духовних цінностях, поглядах, думках. Зазначено, що на світосприйнятті і творчості М. Лисенка і Т. Шевченка позначився романтизм, який виявився, зокрема у переважанні принципу народності в мистецтві, в особливій ролі українського народнопісенного фольклору у творчості поета і композитора. Доведено, що зміст творів М. Лисенка, зокрема на тексти

Т. Шевченка, нова національна музична мова сприяли яскравому прояву музичної комунікативності як однієї з особливостей мистецької спадщини композитора.

Ключові слова: націокультурний контекст, національний музичний стиль, українська національна модель романтизму, музична комунікативність.

Корний Л. П. Тарас Шевченко и Николай Лысенко: нациокультурные и музыкально-стилевые рефлексии. Рассмотрены психологические черты у Т. Шевченко и Н. Лысенко, а также общее в духовных ценностях, взглядах, мнениях. Отмечено, что на мировосприятии и творчестве Н. Лысенко и Т. Шевченко сказался романтизм, который проявляется, в частности, в преобладании принципа народности в искусстве, в особой роли украинского народнопесенного фольклора в творчестве поэта и композитора. Доказано, что содержание произведений Н. Лысенко, в частности на тексты Т. Шевченко, новый национальный музыкальный стиль способствовали яркому проявлению музыкальной коммуникативности как одной из инновационных особенностей художественного наследия композитора.

Ключевые слова: нациокультурный контекст, национальный музыкальный стиль, украинская национальная модель романтизма, музыкальная коммуникативность.

Korniy L. P. Taras Shevchenko and Mykola Lysenko: National, Cultural, Musical and Stylistic Reflections. This article considers common psychological traits in the works of T. Shevchenko and M. Lysenko, and their similarities in spiritual values, attitudes, thoughts. It is noted that the worldview and the work of M. Lysenko and T. Shevchenko were influenced by romanticism, which revealed itself, in particular, in the predominance nationality in art, especially the role of Ukrainian folk-song and folk arts in the works of the poet and the composer. The article proves that the content of the works of M. Lysenko, in particular those that include texts by T. Shevchenko, was a manifestation of a new national musical style which helped bring to light communicativeness in music as one of the innovations in the artistic heritage of the composer.

Keywords: national and cultural context, the national musical style, Ukrainian national model of romanticism, musical communicativeness.

Корній Л. П. Тарас Шевченко та Микола Лисенко: націокультурні та музично-стильові рефлексії. В українській шевченкіані є чимало наукових досліджень, у яких розглядається проблема «Т. Шевченко і музика», серед них наявні й праці про інтерпретацію М. Лисенком поезії Т. Шевченка. Але роль особи Т. Шевченка та його поезії в розвитку української музичної культури ще й до цього часу розкрита й оцінена недостатньо. З іншого боку, так само недостатньо врахована роль музичних творів, зокрема й М. Лисенка на тексти Т. Шевченка в донесенні до слухачів ідей та думок поета, у посиленні тих націотворчих імпульсів, які закладені в текстах геніального поета. Ніхто з поетів світового простору не має стільки музичних інтерпретацій, як Т. Шевченко. І ніхто з українських композиторів не написав стільки музичних композицій на тексти Т. Шевченка, як М. Лисенко (понад 90). Починаючи з другої половини ХІХ ст., у культурному середовищі України імена Тараса Шевченка та Миколи Лисенка досить часто ставили поряд. Обидва митці були пов'язані з різними етапами визвольної боротьби: Тарас Шевченко – у середині ХІХ ст. з діяльністю Кирило-Мефодіївського братства, а Микола Лисенко – у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. з діяльністю «Київської громади». У Кирило-Мефодіївському братстві зародилася українська національна ідея, яку сповідував М. Лисенко та київські громадівці.

У статті розглянуто спільні психологічні риси у Т. Шевченка і М. Лисенка, а також спільне в духовних цінностях, поглядах, думках. Поет і композитор усією душею любили Україну, український народ. Єднало їх і розуміння, що сила народу в його єдності. На світосприйнятті і творчості М. Лисенка і Т. Шевченка позначився романтизм, який в українській літературі тривав до середини ХІХ ст., а в музиці – до кінця ХІХ – початку ХХ ст. Він виявився, зокрема, у переважанні принципу народності в мистецтві, в особливій ролі українського народнопісенного фольклору в житті й мистецтві поета і композитора. Селянське походження Т. Шевченка сприяло тому, що він став «народним» поетом, а М. Лисенко, перейнявшись «народницькою ідеєю», поступово пізнавав народ і фольклор. Єднала М. Лисенка з Т. Шевченком і залюбленість в українську пісню, високе її поцінування. Т. Шевченко, як згадують його сучасники, був неперевершеним виконавцем українських народних пісень. М. Лисенко присвятив значну частину свого життя збиранню і збереженню народного пісенного скарбу: записав до півтори тисячі пісень, вивчав їх і взяв за основу своєї композиторської творчості.

Але не тільки український фольклор мав особливу вагу у формуванні творчої сутності Т. Шевченка і М. Лисенка. Вони осягнули досвід світової культури, піднялися на високий мистецький, інтелектуальний рівень і досягли досконалості у прояві національної специфічності. Т. Шевченко і М. Лисенко були не тільки видатними митцями, а й поборниками прав українського народу, обстоювали краще майбутнє України, можливість вільного розвитку української культури. У ситуації, яка склалася в Наддніпрянській Україні внаслідок політичних утисків імперської влади, їх діяльність виходила за межі «чистого мистецтва» і відбувалася між мистецтвом та політикою. Своєю музикою М. Лисенко сприяв донесенню до широких верств українського народу ідей, думок і почуттів поета. Завдяки музичній інтерпретації композитором поезії Т. Шевченка, зростав її емоційний вплив на слухачів. М. Лисенко організовував виконання української музики в складних умовах переслідувань і заборон української культури. Збереглися документи (деякі з них недавно опубліковані), які засвідчують заборони друкувати й виконувати твори композитора, зокрема на тексти Т. Шевченка.

Усвідомлюючи значення поета не тільки для української нації, а й світової спільноти, М. Лисенко та київські громадівці багато зусиль доклали до вшанування його пам'яті, популяризації віршів; вони, по суті, сакралізували його постать. Незважаючи на перешкоди влади для вшанування пам'яті й популяризації творчості Т. Шевченка, М. Лисенко та київські громадівці проводили ювілейні заходи з нагоди дат народження і смерті поета. Вони видавали його твори. У процесах націотворення символічного значення набула могила Т. Шевченка в Каневі, яку композитор щороку відвідував з родиною та київськими громадівцями.

М. Лисенко, пишучи музичні твори слова Т. Шевченка, значно розширив тематику, образний світ, ідейні та філософські обрії української музичної культури. У статті розглянуто основні теми-мотиви творів М. Лисенка на поезії Т. Шевченка, які стали не тільки поетичним джерелом вокальних творів композитора, своєю виразною національною специфікою вона впливала на стиль його музики. Т. Шевченко став основоположником української загальнонаціональної літературної мови, а у творчості М. Лисенка остаточно сформувався український національний музичний стиль. Якщо у композиторів, попередників та сучасників М. Лисенка, помітні певні ознаки національного стилю, то в його творчості цей стиль набув нової якості, сформувалася цілісна система музичної мови на основі домінуючого на той час романтичного стилю. Нова якість цього стилю зумовлена багатьма чинниками. Композитор спочатку інтуїтивно відчув, а потім раціонально усвідомив характер українського народу, його «національну душу». Він поєднав два потоки національної культури: народну і професійну. М. Лисенко зумів, адаптуючи досягнення інонаціональних культур і української, створити національну модель романтичного стилю. Зміст творів композитора, зокрема на тексти Т. Шевченка, нова національна музична мова сприяли яскравому прояву музичної комунікативності як однієї з новаційних особливостей мистецької спадщини М. Лисенка. Саме тому музика композитора мала значний вплив як на процеси національного відродження, так і на подальший розвиток української музичної культури.

Korniy L. P. Taras Shevchenko and Mykola Lysenko: National, Cultural, Musical and Stylistic Reflections. In Ukrainian Shevchenko studies there are many scholarly researches that have examined the problem of “T. Shevchenko and Music”, the works about M. Lysenko’s interpretation of Taras Shevchenko’s poetry among them. But the role of Shevchenko and his poetry in the development of Ukrainian musical culture is still unexamined and underappreciated. The role of musical works also have not been taken into account, including the works of Lysenko on Shevchenko’s poetry, in which he attempts to bring forth the ideas and thoughts of the poet to the audience and strengthen messages incorporated into the texts of the genius poet, which could inspire the nation. None of the poets of the world have as much musical interpretations as Shevchenko. And none of the Ukrainian composers have written as many musical compositions on the texts of Shevchenko as Lysenko (more than 90). In the cultural environment of Ukraine in the second half of the 19 century the names of Taras Shevchenko and Mykola Lysenko were often put together. Both artists were associated with the different stages of the struggle for liberation: Taras Shevchenko was active with the Cyril and Methodius Brotherhood in the middle of the 19 century, and Mykola Lysenko – with “The Kyiv Community” in the second half of 19 – early 20 century. Cyril and Methodius Brotherhood originated the Ukrainian national idea, professed by Lysenko and the members of “The Kyiv Community”.

The article examines the common psychological traits of Shevchenko and Lysenko and their similarities in spiritual values, attitudes, thoughts. The poet and the composer loved Ukraine and the Ukrainian people with their whole hearts. They were also united in their understanding that the power of people is in their unity. The worldview and work of Lysenko and T. Shevchenko were

affected by romanticism, which in Ukrainian literature continued until the mid-19 century, and in music – until the late 19 – early 20 century. It revealed itself, in particular, in the predominance of nationality in art, especially the role of Ukrainian folk-song and folk arts in the works of the poet and the composer. T. Shevchenko was a villager, and that contributed to the fact that he had become a “people’s” poet, and Lysenko, imbued with the national idea, gradually learned to understand the people and the folklore. Lysenko and Shevchenko shared a love for Ukrainian song. Shevchenko, as his contemporaries remember, was a consummate performer of Ukrainian folk songs. M. Lysenko has devoted much of his life to collecting and preserving folk songs: he documented up to a thousand songs, studied them and had based his composition on them.

But not only Ukrainian folklore was of particular importance in shaping the creative nature of T. Shevchenko and M. Lysenko. They befell the experience of world culture, climbed the high artistic and intellectual level and have achieved excellence in their national specificity. T. Shevchenko and M. Lysenko were not only prominent artists, but also champions of the rights of the Ukrainian people. They wanted a better future for Ukraine and the possibility of free development of Ukrainian culture. Influenced by a situation in Dnieper Ukraine as it suffered from political oppression of imperial power, they extended beyond “pure art” and took a place between art and politics. With his music M. Lysenko promoted the ideas, thoughts and feelings of the poet to the Ukrainian people. Thanks to the musical interpretation of T. Shevchenko’s poetry by the composer, its emotional impact only grew. M. Lysenko organized performance of Ukrainian music in the difficult conditions marred by persecutions and prohibitions of Ukrainian culture. There are documents (some recently published) certifying a ban to print and perform the composer’s music, in particular with the lyrics by T. Shevchenko.

Realizing the importance of the poet not only for the Ukrainian nation, but also for the international community, Lysenko and “The Kyiv Community” made many efforts to honor his memory and promote his poetry; they have, in fact, worshipped him. Despite the obstacles made by the government to honor the memory and promote the works of T. Shevchenko, M. Lysenko and “The Kyiv Community” carried out commemorative events to mark the dates of birth and death of the poet. They published his works. In the process of nation-building the grave of Taras Shevchenko in Kaniv had become symbolic. The composer attended the site every year with his family and the members of “The Kyiv Community”.

Lysenko, by writing musical compositions on the words of Taras Shevchenko, greatly expanded the subject, imaginative world, ideological and philosophical horizons of Ukrainian music. The article deals with the main themes and motifs of Lysenko’s works on Taras Shevchenko’s poems, which became not only the lyrics for the composer’s works, but added a distinct national specificity that influenced the style of his music. T. Shevchenko was the founder of Ukrainian national literary language, and the work of Lysenko finally shaped a Ukrainian national musical style. If composer’s predecessors and contemporaries had some timid signs of national identity, in M. Lysenko’s work this style has gained a new quality, formed a completely new system of musical language based on the dominant at the time romantic style. The new quality of this style was affected by many factors. The composer initially intuitively felt and then efficiently embodied the nature of the Ukrainian nation, its “national soul”. He combined two streams of national culture: popular and professional. Lysenko managed by adapting the achievements of foreign and Ukrainian cultures to create a national model of romantic style. The content of the works of M. Lysenko, in particular those with lyrics by T. Shevchenko, was a manifestation of a new national musical style which helped bring to light communicativeness in music as one of the innovations in M. Lysenko’s artistic heritage. That is why the music of the composer has had such a significant impact on the process of national revival and the further development of Ukrainian music.

Рощенко Олена Георгіївна

Рощенко О. Г. Поетика «Заповіту» Тараса Шевченка в опері Миколи Лисенка – Михайла Старицького «Тарас Бульба». Виявлено й обґрунтовано ознаки поетики Шевченкового «Заповіту» в Аріозо Тараса, уміщеному в Додатку до клавiру опери «Тарас Бульба». М. Лисенка – М. Старицького. Це «заповітна» строфа – двостопний хорей, «заповітні» семантими. «Заповітну» парадигму «додаткового» Аріозо Тараса утворюють притаманний йому пророчий дух, імперативність, усвідомлення місії служіння Україні-родині, смислообраз «високої могили», апокаліптичні видіння, гімнічність, молитовність, тон настанови. Встановлено передбачуване місце Аріозо в опері. Розкрито особливості «заповітних» змістів звернень Тараса до синів і Січового козацтва в інтонаційній драматургії опери.

Ключові слова: поетика, «заповітна» строфа, драматургія опери, аріозо.

Рощенко Е. Г. Поэтика «Заповіту» Тараса Шевченко в опере Николая Лисенко Михаила Старицкого «Тарас Бульба». Обнаружены и обоснованы черты поэтики шевченковского «Заповита» в Ариозо Тараса, вынесенном в Дополнение к клавиру оперы «Тарас Бульба» Н. Лысенко – М. Старицкого. Таковы «заповитная» строфа – двустопный хорей, «заповитные» семантемы. «Заповитную» парадигму «дополнительного» Ариозо Тараса образуют свойственный ему пророческий дух, императивность, осознание миссии служения Украине-семье, смыслообраз «высокой могилы», апокалипсические видения, гимничность, молитвенность, тон наставления. Установлено предполагаемое место расположения «дополнительного» Ариозо в опере. Раскрыты черты «заповитных» смыслов обращений Тараса к сыновьям и Сичевому козачеству в интонационной драматургии оперы.

Ключевые слова: поэтика, «заповитная» строфа, драматургия оперы, ариозо.

Roschenko O. G. Poetics of Shevchenko's "Testament" in the Opera by Mykola Lysenko and Mikhail Staritskyi "Taras Bulba". This article discovers and describes the presence of the poetics of Shevchenko's "Testament" in Taras's Arioso, inserted in the Annex to the Clavier of the opera "Taras Bulba" by M. Lysenko – M. Staritskyi. Such is the stanza of "Testament" – the disyllabic trochee, the semantics. The "Testament"-esque paradigm in the "additional" Arioso of Taras embodies his prophetic spirit, his imperative, his awareness of the mission of serving the Ukraine-family, the image of a "high grave", apocalyptic vision, anthem- and prayer-like quality, tone of guidance. The possible designated place for the Arioso in the opera is established in this article. The features of "Testament"-esque content of Taras addressing his sons and the Sich Cossacks can be discovered in the intonational dramatics of the opera.

Keywords: poetics, "Testament"-esque verse, dramaturgy of opera, Arioso.

Рощенко Е. Г. Поэтика «Заповіту» Тараса Шевченко в опере Николая Лисенко – Михаила Старицкого «Тарас Бульба». Структурно-функциональный анализ позволил обнаружить черты поэтики шевченковского «Заповита» в Ариозо Тараса, вынесенном в Дополнение к клавиру оперы Н. Лысенко – М. Старицкого «Тарас Бульба». Двустопный хорей, порядок расположения поэтических строк (все нечётные строки – по восемь слогов, все чётные – по шесть) свидетельствуют о том, что «дополнительное» Ариозо обладает структурными признаками шевченковской «заповитной» строфы.

Установлены «заповитные» семантемы «дополнительного» Ариозо. Пророчество воплощается благодаря обращению к потомкам с отеческим наставлением, императивному тону, патриотическому толкованию евангельского принципа бессмертия («смертию смерть поправ»), идее посмертного присоединения жертвенной козацкой души к украинскому раю, миссией служения Украине-семье. Подчёркнуто значение памяти, способствующей превращению нации в единую семью: умершие за Украину входят в тот семейный круг живых, за свободу которых они отдали жизнь.

«Заповитной» парадигме присущ тон наставления, осознание миссии служения Украине-семье, смыслообраз «высокой могилы», апокалипсические видения, молитвенность. «Заповитная» гимничность «дополнительного» Ариозо становится очевидной, если принять во внимание, что в «заповитной строфе» написан Государственный Гимн Украины.

Установлено предполагаемое месторасположение «дополнительного» Ариозо в оперном целом. Ариозо должно было бы размещаться в третьем действии, происходящем в Запорожской Сечи, до сцены перевыборов сечевого атамана. Для лысенковского Тараса Кошевой и Сечь – прародители той «большой семьи», о посмертном возвращении в которую мечтал Т. Шевченко, хранители того «дома», в который возвращается оперный Герой. Покинув семейное гнездо, оторвав сыновей от Насти, оперный Бульба отдаёт их в ту вольную козацкую семью, которая является аналогом широкой шевченковской семьи из «Заповита».

Обосновано предположение относительно причин исключения Ариозо из оперного целого. Введение Ариозо потребовало бы «остановки действия», что не соответствовало замыслу Н. Лысенко, представившему третий акт как сквозную сцену.

«Заповитные» смыслы в интонационной драматургии оперного целого наблюдаются в том, что реплики и монологи Тараса, обращённые к сыновьям и козакам, основаны на двустопном хорее, в котором и чётные, и нечётные строки обладают восьмислоговой структурой.

«Заповитные семантемы» музыкального языка «дополнительного Ариозо» проявляются в репликах и монологах Героя из основной части клавира. В заповитной символике

Ариозо важна роль медленных темпов, наставительных интонационных оборотов, обращение к тональностям с большим количеством бемолей.

В темпе величественного *Sostenuto* звучит заповитная речь Тараса (двойная двухчастная форма с оркестровым вступлением и кодой). Н. Лысенко обращается к благородному *соль-бемоль мажору* с привлечением в третьем девятитакте одноименного (при условии энгармонической замены) *фа-диез минора*. Его появление обусловлено изложением наставительного *credo*. Возвращение *соль-бемоль мажора* придаёт Ариозо черты тональной репризы.

Ариозо воплощает «идеальный мелос» Н. Лысенко. Композитор избегает в чётко структурированном Ариозо интонационных повторов, придавая ему черты монолога, сквозной драматургии, симфонизма. В нисходящих интонациях в пределах чистой кварты (квинты) воплощён наставительный, императивный тон Ариозо.

Хотя в вербальном тексте заповитного Ариозо отсутствует смыслообраз рая, Н. Лысенко вводит его черты, сформированные в партиях Андрея и Марыльци, в интонационную драматургию «дополнительного» соло Тараса. Форшлагги, шестнадцатые и тридцатьвторые доли предстают как отображение тех соловьиных трелей, которые символизируют рай в опере. Как и в партиях Андрея и Марыльци, интонационные признаки рая в заповитном Ариозо Тараса размещаются в окончаниях музыкальных фраз, в кадансах. Значение интонационных признаков рая увеличивается по мере приближения к каденционному разделу. Общие интонационные признаки картин рая, которые рисуются воображению Андрея и Марыльци и предстают в мечтах Тараса, способствуют преодолению трагического противостояния персонажей.

Картина рая в «дополнительном» Ариозо динамична: от его трактовки как прижизненного бытия в лоне козацкой «семьи великой» Герой приходит к его ассоциированию с жертвенным служением Украине, с посмертной «высокой долей», освященной Богом.

Если для Андрея и Марыльци «райские кущи» – это пылкая любовь, то для Тараса – Украина. Готовность искателей рая на самопожертвование во имя его достижения способствует их духовному объединению.

Черты заповитной интонационной драматургии проявляются в первых же наставительных репликах Тараса. № 3 написан в медленном темпе (*Grave*), в *ми-бемоль* – параллельной тональности заповитного Ариозо, содержит интонации наставления. Композитор установил глубинные связи между двумя Ариозо Тараса, хотя и не ввёл заповитное Ариозо в основной текст оперы.

Элементы заповитной семантики присущи репликам Тараса из второго действия, обращённым к сыновьям (это *Maestoso poco sostenuto* как темповый признак заповитного смысла, параллельный мажоро-минор).

Обращённые к козакам реплики Тараса из пятого действия содержат черты заповитной символики (медленные темпы, нисходящее мелодическое движение). Монолог Тараса «Что на свете» также написан в медленном темпе (*Andante pathetico* переходит во втором разделе в *Sostenuto*). Тематическое и темповое единство между *Sostenuto* из Монолога Тараса и началом Увертюры (темп *Sostenuto maestoso*) позволяет прийти к выводу о распространении заповитного смысла на начальную тему оперы. Обращение к *ми-бемоль минору* в монологе «Что на свете» способствует образованию тональной арки к Ариозо Тараса из первого действия.

В «дополнительном» Ариозо, как и в других обращениях Героя к Сечевому козацтву, к детям, семье, Тарас Н. Лысенко – М. Старицкого общается с будущим (будущими поколениями) языком Тараса Шевченко.

Roschenko O. G. Poetics of Shevchenko's "Testament" in the Opera by Mykola Lysenko and Michael Staritskyi "Taras Bulba". The structural and functional analysis allowed us to detect the features of the poetics of Shevchenko's "Testament" in the Arioso of Taras, an addition to the libretto of the opera by Lysenko-Staritskyi "Taras Bulba". Disyllabic trochee, the placement of lines in the poetry (every odd row has eight syllables, every even row – six) indicate that the "additional" Arioso has the structural features of Shevchenko's "Testament"-esque stanza.

The article defines the "Testament"-esque semantical units in the "additional" Arioso. The prophecy is carried out through addressing the offsprings with paternal exhortation, the imperative tone, the patriotic interpretation of the evangelical principle of immortality ("death defeated by death"), the idea of the posthumous joining of the sacrificial Cossack souls in the Ukrainian heaven, mission of serving the Ukraine-family. The importance of memory is underscored – it helps transform the nation into a single family: those who died for Ukraine stay in the family circle of the living, for they gave their lives for freedom.

The “Testament” paradigm has an inherent tone of instruction, awareness of the mission to serve the Ukraine-family, the symbolic image of a “high grave”, apocalyptic visions, anthem- and prayer-like qualities. The anthemic quality of the “additional” Arioso becomes obvious if we take into account that the National Anthem of Ukraine is written in the “Testament”-esque stanza.

The article establishes the alleged placement of the “additional” Arioso in the opera as a whole. The Arioso would be placed in the third act, which takes place in the Zaporizhian Sich, before the scene of re-election of the Sich Ataman. For Lysenko’s Taras, the Ataman and Sich are the progenitors of the “big family”, the posthumous return to which was Taras Shevchenko’s dream – the keepers of the “home” to which the opera hero would return. After leaving the family nest, after tearing his sons from Nastia, Bulba brings them to the free Cossack family, which is analogous to the big family described in Shevchenko’s “Testament”.

There are assumptions about the cause of the Arioso’s exclusion from the final version of the opera. The introduction of the Arioso would require a “stop action” that did not fit into Lysenko’s plan to present the third act as pass-through scene.

“Testament”-esque meanings in the intonations of the whole opera can be observed in Taras’s lines and monologues – his address to the sons and the Cossacks is based on disyllabic trochee, in which odd and even lines have an eight-syllable structure.

The “Testament”-esque semantics in the musical language of the “additional Arioso” manifests itself in the lines and monologues of the Hero in the main part of the clavier. The “Testament”-esque symbolism of the Arioso relies on the slow tempo, intonation of exhortation, appeal to tonalities with lots of flats.

The majestic speech of Taras is written in the *Sostenuto tempo* (double binary form with orchestral introduction and coda). Lysenko uses the noble G flat major with the involvement of F sharp minor in the third nine-bar (with enharmonical replacement). Its appearance is due when the exhortative credo begins. The return to G flat major gives the Arioso the features of tonal recapitulation.

The Arioso embodies the “perfect melos” of Lysenko. The composer escapes repeats of intonation in the clearly structured Arioso, giving it features of a monologue, piercing drama, symphonism. The descending intonations within the perfect fourth (fifth) embody the admonitory, imperative tone of the Arioso.

Although the verbal text of the “Testament”-esque Arioso has no semantic image of the paradise, Lysenko introduces its features into the parts of Andrii and Maryltsa and into the tonal drama of the “additional” solo of Taras. Grace notes, sixteenths and thirty-seconds represent trills of a nightingale, which symbolize paradise in opera. As in the parts of Andrii and Maryltsa, the intonational signs of paradise in the Arioso of Taras are placed at the ends of musical phrases, in cadences. The meaning of the intonational features of paradise increases as we approach the cadence section. Common intonational signs of paradise that appear in the imaginations of Andrii and Maryltsa, and in the dreams of Taras, contribute to overcoming the tragic confrontation between the characters.

The image of paradise in the “additional” Arioso is dynamic: from his initial interpretation of it as the Cossack “family” during his lifetime, the Hero later comes to associate it with the sacrificial service to Ukraine, with the posthumous “higher destiny” sanctified by God.

For Andrii and Maryltsa “paradise” means their passionate love, and for Taras it is Ukraine. The willingness of the seekers of paradise to sacrifice in the name of achieving it contributes to their spiritual unification.

The features of the “Testament”-esque intonational drama is manifested in the very first paternal lines of Taras. Number 3 is written in a slow tempo (*Grave*), in E flat – the parallel tonality to the “additional” Arioso, and it contains instructional intonation. The composer established deep connections between the two Taras Ariosos, although he did not include the “Testament”-esque Arioso into the main text of the opera.

The elements of semantics of “Testament” are inherent in Taras’s lines in the second act, as he addresses his sons (*Maestoso poco sostenuto tempo* as an indication of the meaning of “Testament”, a paralleled major-minor).

Taras’s lines to the Cossacks from the fifth act contain the features of “Testament”-esque symbols (slow tempo, descending melodic motion). Taras’s monologue, “What in the World”, is also written in a slow tempo (*Andante pathetico* in the second section becomes *Sostenuto*). And the thematic unity between *Sostenuto* of the Monologue and the beginning of the Overture (*tempo Sostenuto maestoso*) allows to conclude that the meaning of “Testament” is present in the initial motif of the opera. Usage of E-flat minor in the monologue “What in the World” helps to create a tonal arch from Taras’s Arioso from the first act.

In the “additional” Arioso, as in other addresses of the Hero to the Sich Cossacks, his children and family, the Taras of Lysenko-Starytsky communicates with the future (future generations) using the language of Taras Shevchenko.

Волосатих Ольга Юрївна

Волосатих О. Ю. Віктор Косенко: музика для театру. Нездійснені оперні задуми. Висвітлено діяльність українського композитора в галузі музичного і драматичного театрів, кіно. За архівними й епістолярними матеріалами, спогадами сучасників здійснено спробу відтворити індивідуальний художній метод митця, реконструювати втрачені твори, а також маловідомі творчі задуми.

Ключові слова: творчість В. Косенка, музично-драматичний театр, музика для театру, музика для кіно, музична культура першої половини ХХ століття.

Волосатых О. Ю. Виктор Косенко: музыка для театра. Неосуществленные оперные замыслы. Рассматривается деятельность прославленного украинского композитора в области музыкального театра и соприкасающихся с ней сферах музыки к драматическим спектаклям, киномузыки. На основе архивных и эпистолярных материалов, воспоминаний осуществлена попытка воссоздания индивидуального творческого метода художника, реконструировать утраченные произведения, а также малоизвестные творческие замыслы.

Ключевые слова: творчество В. Косенко, музыкально-драматический театр, музыка для театра, музыка для кино, музыкальная культура первой половины ХХ века.

Volosatykh O. Yu. Viktor Kosenko: Music for Theatre. Unfulfilled Opera Conceptions. The article reviews the work of the famous Ukrainian composer of musical theatre and contiguous with it music for dramatic theatre and film music. The author attempts to recreate the artist's individual creative method on the basis of the archive sources, epistolary and memoir materials. Also his little known artistic ideas are reconstructed.

Key words: Viktor Kosenko's creative work, music and dramatic theatre, music for theatre, film music, musical culture of the first half of the 20th century.

Volosatykh O. Yu. Viktor Kosenko: Music for Theatre. Unfulfilled Opera Conceptions. The article reviews the work of the famous Ukrainian composer of musical theatre and contiguous with it dramatic theatre and film music. The author attempts to recreate the artist's individual creative method on the basis of the archive sources, epistolary and memoir materials. Also his little known artistic ideas are reconstructed.

The prominent Ukrainian composer of the first third of the 20th century Victor Stepanovich Kosenko is known, mostly, as an author of symphonic, chamber-instrumental and chamber-vocal works. But his work in the musical theatre sphere is not very well-known. Even uttering the topic “Kosenko and Musical Theatre” can seem strange and paradoxical. In fact, it is well known from biographic essays and researches of the artist's work that Victor Stepanovich wrote not a single opera. The only exception is the opera “Maryna”, allegedly his first and last. However, more extensive studies of documentary sources related to him create the impression that “Maryna” was going to become the completion of the work V. Kosenko did for musical theatre – the crown jewel at the top of a considerable amount of excellent work. But which were the previous stages that led him to the opera? This attempt to find information to partially reconstruct and bring to light previously unresearched activity of an outstanding figure in Ukrainian musical culture seems very interesting and relevant.

Unfortunately, basic materials with the help of which it would be possible to carry out this attempt are, mostly, not musical. Letters and notes of the composer, remembrances of his relatives, friends and students – these are the documents that had the information on the topic that interests us most fully. The musical materials for this research, with some insignificant exceptions, are not accessible to study nowadays. It should be noted that the problem of shortage of musical sources for researching Victor Kosenko's music has appeared before the Ukrainian musicologists already long ago. The first biographer of the composer, Valerian Dovzhenko, has also had to deal with it.

One of the reasons for this is, certainly, the creative method of the author, about which many of his relatives and friends reminisced. The pieces of music assumed their final shape in the composer's imagination, the smallest details kept in his musical memory (sometimes he repeat-

edly performed them by heart), and only then it became traditional sheet music. In the late period of his life the composer could not spare much time to such work, as it required considerable physical strength. This is the reason why the opera "Maryna" remains unknown to the listeners, a considerable part of which the composer had not only planned, but worked on in detail, but had never written down.

However, the amount of musical ideas and projects was so large that here and there, hastily fixed in rough copies, they remained, expecting their completion for quite a while. Naturally, not all sketches remained unscathed – some manuscripts were irrevocably lost, but the composer did not summon enough strength and time to go back to their renewal. Such was a fate of a string quartet, which the author considered a very successful piece and planned, after redaction, to devote to the Kharkiv quartet named after M. D. Leontovych.

Many years' worth of instrumental music for ensembles and orchestras with various layouts of performers, and the presence of acknowledged masterpieces of symphonic genre in his catalogue testify to the composer's ability to create a masterful multicoloured symphonic background for dramaturgy and opera, and channel the spontaneous feelings of the characters and difficult psychological implications of their behaviour through music. At the same time, the composer deeply understood the nature of vocal performance, was a long-time collaborator with many prominent singers. His choral and chamber-vocal creative legacy rivals his symphonic work in quality, and in some respects, possibly, excels it. He paid meticulous attention to emotional expressiveness of the intonation of the vocal music and use of appropriate performance techniques. For him, a sincere and melodious melody was a basis of musical expressiveness in all genres of music. These characteristic features of the composer's creative style were undoubtedly utilized during the process of reconstructing the musical-dramatic legacy of Viktor Kosenko – music for dramatic plays of different genres, film music and also unrealized and uncompleted opera projects.

V. Kosenko's first encounter with musical theatre dates back to a period of his studies at the St. Petersburg conservatory. In 1917 he created the music to theatrical performances for a small orchestra, which afterwards was transcribed by the composer for a string quartet. The further fate of the works is unknown and lacking more detailed information on them. However, that confirms the fact that theatre work appealed to the composer, and he had a personal interest and desire to work in that sphere.

Волосатих О. Ю. Віктор Косенко: музика для театру. Нездійснені оперні задуми.

Видатний український композитор першої третини ХХ століття Віктор Степанович Косенко відомий, здебільшого, як автор симфонічних, камерно-інструментальних і камерно-вокальних творів. Натомість, практично незнаною сьогодні лишається його творчість у музично-театральній галузі. Навіть сама постановка питання – «Косенко і музичний театр» – може видатися дивною і парадоксальною. Адже з біографічних нарисів і досліджень творчості митця добре відомо, що Віктор Степанович не написав жодної опери. Єдиним винятком з цього категоричного твердження можна вважати згадану подекуди роботу композитора над оперою «Марина», нібито – першою й останньою. Проте за детальнішого вивчення документальних джерел, пов'язаних із ним, складається враження, що «Марина» мала б стати лише завершенням тривалої діяльності В. Косенка в галузі музичного театру, вінцем і найвищим ступенем напруженої і наполегливої роботи. Але ж якими були попередні шаблі на шляху до неї? Спроба віднайти інформацію для їхньої, хоча б часткової, реконструкції і висвітлити таким чином недостатньо вивчені сторінки діяльності непересічної творчої особистості української музичної культури видається досить цікавою й актуальною.

На жаль, основними матеріалами, завдяки яким можна здійснити цю спробу, є, здебільшого, не музичні. Листи й нотатки композитора, спогади його рідних, близьких, друзів та учнів – саме в цих документах найбільш повно збереглася інформація з питання, що нас цікавить. Безпосередньо нотні матеріали для подібного дослідження, за деякими незначними винятками, не є на сьогодні досяжними для опрацювання. Відзначимо, що проблема браку нотних джерел для вивчення творчості В. С. Косенка постає перед українськими музикознавцями вже досить давно. З нею стикався ще перший біограф композитора – Валер'ян Довженко.

Однією з причин цього був, звичайно ж, творчий метод автора, зафіксований у багатьох спогадах його близьких і друзів. Музичні твори набирали остаточного закінченого вигляду в уяві композитора, у найменших деталях зберігалися його музичною пам'яттю (іноді – неодноразово по пам'яті він їх виконував), і лише після цього оформлювалися в традиційному нотному записі на папері. Як відомо, в останній період творчості композитор не міг приділяти багато часу такій роботі, оскільки вона вимагала значної витрати фізичних сил.

Саме тому лишилася невідомою слухачам опера «Марина», значну частину якої композитор не тільки задумав, а й детально опрацював, але не зафіксував.

Однак водночас кількість музичних ідей і задумів була настільки великою, що подекуди, нашвидкуруч зафіксовані в чернетках, вони лишалися очікувати на своє остаточне опрацювання протягом тривалого часу. Природно, що не всі ескізи діждали цього – деякі рукописи творів було втрачено назавжди, а повернутися до їхнього відновлення по пам'яті в композитора не вистачало сил і часу. Так склалася, наприклад, доля струнного квартету, який автор вважав досить вдалою роботою і планував, після редагування, присвятити харківському квартету імені М. Д. Леонтовича.

Багаторічна робота над інструментальною музикою для ансамблів і оркестрів різного складу, наявність у доробку визнаних шедеврів симфонічного жанру свідчать про спроможність композитора створити багатобарвне симфонічне тло для розгортання дії драматургічного та оперного сюжету, якнайкраще втілити і безпосередні почуття персонажів, і складний психологічний підтекст їхніх дій. Водночас автор глибоко розумів природу вокального виконавства, тривалий час співпрацював з видатними співаками. Його хоровий і камерно-вокальний спадок уповні дорівнює симфонічному за якістю, а в деяких моментах, можливо, й перевершує його. Добре відома його скрупульозна увага до емоційної виразності закладеної автором інтонації вокальної музики і до максимального повного використання доречних виконавських засобів. А основою музичної виразності для нього в усіх жанрах творчості була щира і наспівна мелодія. Ці характерні риси творчого обличчя композитора неодмінно малися на увазі під час реконструкції музично-драматичного спадку Віктора Косенка, до якого зараховуємо музику, написану до драматичних вистав різних жанрів, у певному розумінні – кіномузику, а також – нездійснені та незавершені оперні задуми.

Перше наближення В. Косенка до музичного театру можна датувати періодом його навчання в Петербурзькій консерваторії. 1917 року ним було створено музику до театральних вистав для малого складу оркестру, яку згодом композитор переклав для струнного квартету. Подальша доля творів є невідомою, бракує і детальнішої інформації щодо них, проте показовим є факт звернення автора до театру, наявність у нього зацікавлення цією галуззю композиторської творчості і бажання надалі працювати в цьому напрямку.

Кузик Валентина Володимирівна

Кузик В. В. Феномен Иржавця: поезія Тараса Шевченка у формуванні творчих особистостей братів Ревуцьких. Розглянуто феномен с. Иржавець як своєрідний соціолокус у геогенетичній зоні Гетьманщини, збережені тут реліквії давньої доби – чудодійну ікону Иржавецької Богоматері і козацьку церкву св. Трійці. Розкрито перебування тут Т. Шевченка у 1843, 1859 рр., а також зв'язки родини Ревуцьких із поетом. Виявлено роль поезії Т. Шевченка у вокально-симфонічній і хоровій творчості Лева Ревуцького та у мистецтвознавчих дослідженнях ученого-фольклориста Дмитра Ревуцького.

Ключові слова: поема «Иржавець» Т. Шевченка, соціолокус, геогенетична зона, чудотворна ікона, творчість Л. Ревуцького, фольклористичні праці Д. Ревуцького.

Кузык В. В. Феномен Иржавца: поэзия Тараса Шевченко в формировании творческих личностей братьев Ревуцких. Рассмотрен феномен с. Иржавец как своеобразный социолокус в геогенетической зоне Гетманщины, сохранились здесь реликвии древней эпохи – чудодейственная икона Иржавецкой Богоматери и казацкая церковь св. Троицы. Раскрыто пребывания здесь Т. Шевченко в 1843, 1859 гг., а также связи семьи Ревуцких с поэтом. Выявлена роль поэзии Т. Шевченко в вокально-симфонической и хоровой творчества Льва Ревуцкого и в искусствоведческих исследованиях ученого-фольклориста Дмитрия Ревуцкого.

Ключевые слова поэма «Иржавец» Т. Шевченко, социолокус, геогенетическая зона, чудотворная икона, творчество Л. Ревуцкого, фольклористические работы Д. Ревуцкого.

Kuzyk V. V. The Irzhavets Phenomenon: the Poetry of Taras Shevchenko in the Formation of the Creative Personalities of the Revutskiy Brothers. The article talks about the phenomenon of the Irzhavets village, and it being a *sociolocus*, located in the proper *geogenetic area* of former Hetmanschina, where the relics of the past have been preserved, such as the miraculous icon of Irzhavets Holy Mother and the Cossack church of the Holy Trinity. The article also unveils the details of Taras Shevchenko's stay in Irzhavets in 1843 and 1859, as

well as the ties of the Revutskiy family with the poet. The poetry of Taras Shevchenko played a distinct role in the vocal-symphonic and choral works of the composer Levko Revutskiy and in the art research of the scientist-folklorist Dmitry Revutskiy.

Keywords: poem “Irzhavets” by T. Shevchenko, sociolocus, geogenetic area, miraculous icon, works of L. Revutskiy, folklorist research of D. Revutskiy.

Кузик В. В. Феномен Іржавця: поезія Тараса Шевченка у формуванні творчих особистостей братів Ревуцьких. Зазначено, що Т. Шевченко двічі приїздив до Качанівки, маєтку Тарновських: уперше – наприкінці травня 1843 р., ще до заслання, удруге – у серпні 1859 р., уже звільнившись, за 2 роки до смерті. Про останнє перебування поета в Качанівці свідчить запис у спеціальному «Альбомі автографів» у якому залишили свої розписи М. Глінка (1838), М. Маркевич, М. Забіла, М. Максимович, М. Ге, І. Рєпін, М. Милорадович та багато інших (усього 608 осіб). Про поїздку 1843 р. жодних записів не залишилось. Для того були політичні мотиви.

За традицією, 24 травня (6 червня за н. ст.) – храмове свято у с. Іржавці на честь ікони Іржавецької Богоматері та на згадку про день її чудоявлення 1716 р. У цей день приходило багато паломників не тільки з ближніх околиць, а з усієї України. Збиралися тут і нащадки відомих родів козацької старшини, був серед паломників 1843 року і Стороженко Андрій Якович (1790–1858), один із найбільш визначних представників роду в ХІХ ст. Т. Шевченко дістався до Качанівки тільки 27 травня, проте відгомін урочистих церковних подій ще зберігся, і Андрій Якович розповів поету історію про іржавецьку ікону. Поет звернув увагу, що майже у кожній хаті – панській чи селянській – є бодай невеликий список з чудотворного образу, хоча, можливо, й не на видному місці, щоб не дратувати прискіпливе око поліційних наглядачів. Думається, що саме з цих політичних міркувань фіксувати в книзі автографів одночасне перебування в Качанівці людей заангажованих національною ідеєю, хоч і досить полярних за соціальним станом, було ризиковано не тільки для них самих, а й для господаря: ще не забулося придушення виступу декабристів 1825 р., польсько-українського повстання 1830 р.

На аркуші 28-му свого подорожнього альбому Тарас Григорович занотував: «1716 року, Стороженки, а.[таман?] Г.[ригорій], сотник Іченський», а далі – «отець Іван Смирницький». Запис цей стосується історії ікони – дата її появи в селі, прізвище представника козацької старшини, який нею опікувався, ім'я священика, який на той час служив у храмі (він же порадив поету, де зупинитися в Ічні). Ці дані про ікону були тільки в церковній книзі Свято-Троїцького храму с. Іржавець. Храм Святій Трійці зведено протягом 1716–1723 рр. зусиллями поміщиків с. Ржавець – Івана Стороженка, сотника Іваницького і Григорія Андрійовича Стороженка, сотника Іченського за сприяння прилуцького полковника Івана Галагана та богомольців.

Найдавніша письмова згадка про Іржавець як обжите село належить до ХVІІ ст. і пов'язана з іменем Івана Стороженка, який 1690 р. з дружиною Марією Богданівною, донькою гетьмана Богдана Хмельницького, оселився там, започаткувавши династію сотників і полковників Стороженків. У часи Гетьманщини село перебувало у складі Прилуцького полку. З часом Іржавець набув значення локального етносоціального і культурно-сакрального осередку, своєрідного соціолокусу в історії України. Це не могло не справити враження на Т. Шевченка. У години сумних роздумів в оренбурзькому засланні, восени 1847 р. за переказами про Іржавецьку Божу Матір він написав гнівні й розпачливі рядки поеми «Іржавець».

Таїна «феномена Іржавця» криється у тому, що це, по-перше, сакральний центр, у якому 216 років зберігалася Чудотворна ікона Богоматері, Іржавецька, і під цією назвою увійшла в історію України і світу. По-друге, Іржавець зберіг генетичних нащадків Богдана Хмельницького: представників роду Стороженків. По-третє, назва села увійшла у творчість Т. Шевченка, у його поеми «Іржавець». По-четверте, у с. Іржавець народилися брати Ревуцькі – композитор Лев Миколайович (1889–1977) і вчений-музиколог Дмитро Миколайович (1881–1941), які теж були продовжувачами роду Хмельницького (через Стороженків) у ХХ ст. В Іржавецькій церкві їх обох хрестили, там вінчався Лев Миколайович із Софією Андріївною і хрестив свого сина Євгена.

Діти Ревуцьких росли у пошані до Т. Шевченка і його слова і присвятили йому свою творчість: Дмитро – науково-фольклористичну, Лев – композиторську. З часом Лев Миколайович напише два монументальних опуси на його поезії: кантату «Хустина», п'ять хорів та обробку «Заповіту». Уперше «Хустина» прозвучала у виконанні аматорського хору з м. Прилуки під проводом О. Фарби. За роялем був автор, який у той час очолював прилуцький осередок Всеукраїнського музичного товариства імені М. Леонтовича. Через рік відбула-

ся й прем'єра хору «На ріках, круг Вавилона». Уже 1944 року Л. Ревуцький здійснив оркестрову версію кантати, і вона увійшла до репертуару всіх провідних капел України, студентських і аматорських хорів, звучала на радіо і телебаченні. Складніше склалася доля хору «На ріках, круг Вавилона»: його виконали хор і оркестр Національної радіокомпанії України лише наприкінці 1990-х років.

В архіві композитора зберігається машинопис статті «Шевченко і музика», у якій митець визначив ті ознаки творчого обдарування поета, найбільш суголосні йому.

Глибокому розумінню месіанської ролі Шевченкової поезії для національної самоідентифікації сприяла й мистецтвознавчо-фольклористична праця Дмитра Ревуцького. Його аналіз вокальних творів М. Лисенка до «Кобзаря» Т. Шевченка і сьогодні не втратив значення як один із найбільш ґрунтовних. Працюючи в Інституті фольклору УАН (тепер – ІМФЕ ім. М. Рильського), він опрацював альбоми поета, які й нині зберігаються в архіві Інституту літератури НАН України. Весь матеріал систематизовано і розподілено за групами: а) соціальні: кріпацькі (3), бурлацькі й наймитські (3), козацька голота (2), рекрутські (3), чумацькі (10); б) родинне життя: вдова (2), колицька (1); в) балади (4); г) псалми (2); д) обрядові пісні (3); е) історичні (20); є) думи (6); ж) любовні (19); з) сатиричні, жартівливі (17); і) пісні змішаних жанрів (25).

Його праця «Т. Шевченко і народна пісня», видана 1939 р., стала останньою окремою публікацією. Наступну, присвячену 100-річчю М. Лисенка, він не встиг завершити. Дмитра Миколайовича було вбито за його робочим столом 29 грудня 1941 року, а рукопис зник. Сьогодні «Т. Шевченко і народна пісня» Д. Ревуцького стала раритетним виданням. Тому варто перевидати її до 200-річчя Тараса Шевченка.

До літопису життя Т. Шевченка необхідно додати інформацію про його відвідини села Іржавець 27 травня 1843 р. та 21 серпня 1859 р., під час його перебування в Качанівці, а в селі Іржавець, біля пам'ятника Кобзарю, встановити пам'ятну дошку про відвідання його поетом.

Kuzyk V. V. The Irzhavets Phenomenon: the Poetry of Taras Shevchenko in the Formation of the Creative Personalities of the Revutskiy Brothers. It is indicated that Shevchenko came to the Tarnovskiy estate in Kachanivka twice: first – in late May 1843, before his deportation, the second time – in August 1859, immediately after his release and two years before his death. The record of the poet's last visit to Kachanivka can be found in a special “Album of Autographs” which contains the signatures of Glinka (1838), M. Markevitch, M. Zabila, M. Maksimovic, N. Ge, I. Repin, N. Miloradovich and many others (around 608 people). There are no records left about his 1843 trip – that was politically motivated.

Traditionally, May 24 (June 6 by Old Calendar) is a festive day in the village of Irzhavets – it honours the icon of the Irzhavets Holy Mother and the memory of the day of her miraculous appearance in 1716. This day attracts many pilgrims not only from nearby villages, but from all over Ukraine. The descendants of known Cossack leaders were also among the pilgrims, as was Storozhenko Andrii Yakovych (1790–1858), one of the most prominent members of the family in the 19 century. Shevchenko got to Kachanivka only on May 27, but the echoes of solemn church events were still in the air, and Andrii Yakovych told the poet the story of the Irzhavets icon. The poet noticed that almost every household – rich or poor – has at least a small piece of the miraculous image, though perhaps not in a conspicuous place so as not to irritate the meticulous eye of police guards. It seems, due to these political considerations signing the book at the same time as Kachanivka hosted people biased to the national idea, though fairly varied by social status, was risky not only for themselves but also for the host: the suppression of the Decembrists in 1825 and the Polish-Ukrainian uprising in 1830 were still fresh in people's minds.

On sheet 28 of his travel album Taras noted: “1716, Storozhenko, a.[taman?] H.[ryhoriy] of the Ichensk Hundred”, and then – “Father Ivan Smyrnytsky”. This record concerns the history of the icon – the date of its appearance in the village, the name of the representative of Cossack elders who took care of it, the name of the priest who at the time served in the church (he advised the poet where to stay in Ichen). This information about the icon was only available in the Church of the Holy Trinity's church book in Irzhavets. The Church of the Holy Trinity was built during 1716-1723 by the efforts of landowners in the Rzhavets village – Ivan Storozhenko of the Ivanitsk Hundred, and Hryhoriy Andriiovych Storozhenko of the Ichensk Hundred, with the support of Colonel Ivan Galagan of Pryluky and worshippers.

The earliest written record of Irzhavets as a crimping village dates back to the 17 century and is associated with the name of Ivan Storozhenko, who settled there in 1690 together with his wife Maria Bohdanivna, daughter of Hetman Bohdan Khmelnytsky, and started the dynasty of captains and colo-

nels Storozhenko. In times of Hetmanschina the village was a part of Priluky Regiment. Eventually Irzhavets gained importance of a local ethno-social and cultural centre and a sacred site, something of a sociolocus in the history of Ukraine. This couldn't not make an impression on Shevchenko. In the hours of sad reflections during his Orenburg exile in the autumn of 1847 he remembered the legend of Irzhavets Holy Mother, and wrote an angry and desperate poem "Irzhavets".

The mystery of the "Irzhavets phenomenon" lies in the fact that it is, first and foremost, a sacred site where the Irzhavets miraculous icon of the Holy Mother has been kept for 216 years, and entered the history of Ukraine and the world under that name. Secondly, Irzhavets preserved the genetic descendants of Bohdan Khmelnytsky: the Storozhenko family. Thirdly, the name of the village was included in the work of Shevchenko in his poem "Irzhavets". Fourthly, the Revutskiy brothers – composer Lev Mykolaiovych (1889–1977), and scholar and musicologist Dmytro (1881–1941) – were born in the Irzhavets village, and were also descendants of the genus Khmelnytsky (via Storozhenko) in the 20 century. They were both baptised in the Irzhavets church, where Lev later married Sophia Andriivna and baptized their son Yevhen.

The Revutskiy children grew up respecting Shevchenko and his words, and dedicated their work to him: Dmytro researched folklore, Lev was a composer. Eventually Lev wrote two monumental compositions to his poetry: the cantata "Kerchief", five choirs and a version of "Testament". "Kerchief" was performed for the first time by the amateur choir of Priluky led by O. Farba. The author was at the piano – at the time he already headed the Priluky division of the Ukrainian Music Society of M. Leontovich. A year later, his choir "The Rivers around Babylon" premiered. Already in 1944 L. Revutski created an orchestral version of the cantata, and it entered the repertoire of all major chapels of Ukraine, student and amateur choirs, is was broadcasted on the radio and television. Harder was the path of "The Rivers around Babylon": the choir and orchestra of the National Radio Company of Ukraine performed it only at the end of the 90s.

The composer's archive stores a typescript of the article "Shevchenko and Music", in which the artist has identified the features of the creative talent of the poet that spoke to him the most.

The deep understanding of the messianic role of Shevchenko's poetry in finding a national identity was achieved largely due to the work of folklorist and art historian Dmytro Revutski. His analysis of vocal works of Lysenko to Shevchenko's "Kobzar" has not lost importance as one of the most extensive of all time. Working at the Institute of Folklore at the NAS of Ukraine (now – IMFE of M. Rylsky), he researched the albums of the poet, which are now kept in the archive of the Institute of Literature of the NAS of Ukraine. All the material is systematized and divided into groups: a) Social: serf (3), and burlak and naimyt (3), Cossack Golota (2) recruits (3), chumaks (10); b) family life: a widow (2) lullaby (1); c) ballads (4); d) psalms (2); e) folk songs (3); f) historical (20); g) dumas (6); h) romantic (19); i) satirical, humorous (17); and j) song of mixed genres (25).

His paper "T. Shevchenko and Folk Song", published in 1939, was his last separate publication. His next, dedicated to 100th anniversary of Mykola Lysenko, he did not finish. Dmytro was killed at his desk on December 29, 1941, and the manuscript had disappeared. Today, "T. Shevchenko and Folk Song" by D. Revutskiy is considered a rarity. Therefore, it is necessary to republish it for the 200th anniversary of Taras Shevchenko.

To chronicle of Shevchenko's life needs to be updated with the information about his visit to the Irzhavets village on May 27, 1843 and August 21, 1859 during his stay in Kachanivka, and a memorial plaque of his visits near the monument to the poet in Irzhavets should be installed.

Немкович Олена Миколаївна

Немкович О. М. Перші шевченкознавчі розвідки Станіслава Людкевича в контексті української культури кінця ХІХ – початку ХХІ століть. Розглянуто перші наукові праці С. Людкевича, виявлено своєрідність відображення в них головних, історично перспективних тенденцій розвитку української музикознавчої науки, національної гуманітаристики, української і європейської культури на межі ХІХ–ХХ ст. Зазначено, що у шевченкознавчих розвідках С. Людкевича відтворено провідні процеси і тенденції в розвитку тогочасного українського музикознавства, зокрема шевченкознавства, як міждисциплінарного проблемно-тематичного напрямку, національної гуманітаристики, української і європейської хudoжньої духовної культури і загалом.

Ключові слова: шевченкознавчі праці С. Людкевича, шевченкознавство, українське музикознавство, національна гуманітаристика, українська духовна культура.

Немкович Е. Н. Первые шевченковедческие исследования Станислава Людкевича в контексте украинской культуры конца ХІХ – начала ХХІ веков. Рассмотрены

первые научные работы С. Людкевича, показано своеобразие отражения в них основных, исторически перспективных тенденций развития украинского музыковедения, национальной гуманитаристики, украинской и европейской культур на рубеже XIX–XX вв. Отмечено, что в шевченковедческих исследованиях С. Людкевича воспроизведены основные процессы и тенденции в развитии украинского музыковедения, в частности шевченковедения, как междисциплинарного проблемно-тематического направления, национальной гуманитаристики, украинской и европейской художественной духовной культуры в целом.

Ключові слова: шевченковедческие работы С. Людкевича, шевченковедение, украинское музыковедение, национальная гуманитаристика, украинская духовная культура.

Nemkovych O. M. The First Shevchenko Research of Stanislav Ludkevych in the Context of Ukrainian Culture of the Late 19th – Early 21st Century. The article focuses on the first research works by S. Ludkevych. They reveal the range of basic processes in Ukrainian musicology, national humanitarian studies, Ukrainian and European cultures of the 19–20 centuries and their historically projected tendencies. It has been noted that Ludkevych's Shevchenko studies embodied the many processes and trends in the development of Ukrainian musicology, and particularly of Shevchenko Studies as interdisciplinary topical scholarly branch, of national humanitarian studies and Ukrainian and European art and spiritual culture in general.

Key words: works of S. Ludkevych on Shevchenko, Shevchenko Studies, Ukrainian musicology, national humanitarian studies, Ukrainian spiritual culture.

Немкович О. М. Перші шевченкознавчі розвідки С. Людкевича в контексті української культури кінця XIX – початку XXI ст. розглянуто перші наукові праці С. Людкевича – “Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка”, що була опублікована в журналі українських студентів “Молода Україна” (Львів, 1901. – № 5–6, 8–9; 1902 – № 4), та “Про композиції до поезій Т. Шевченка” (там само. – 1902. – № 5). Вони стали етапними у процесі формування української музикознавчої науки на межі XIX–XX ст., посідають помітне місце в контексті подальшої еволюції названої галузі знання.

У першій із цих статей автор зупиняється на трьох основних аспектах обраної проблеми: 1) взаємодія музики й поезій в історії художньої творчості; 2) специфіка зазначеного співвідношення в українській народній пісні; 3) вплив особливостей цього співвідношення на поезію Т. Шевченка, аналіз перейнятих ним із народної пісні поетичних засобів. Другу статтю присвячено розгляду композиторського прочитання поезій Т. Шевченка, визначенню мистецьких принципів, які мають забезпечити органічність відповідного музично-поетичного художнього цілого. Центральна в ній ідея зворотного впливу поезії Т. Шевченка на музичну творчість є необхідною для осмислення впливу Кобзаря на розвиток української музики.

Шевченкознавчі розвідки С. Людкевича сфокусували в собі низку базових процесів української музикознавчої науки, шевченкознавства як міждисциплінарного проблемно-тематичного напрямку, національної гуманітаристики, української і європейської культури межі XIX–XX ст., їх історично перспективних тенденцій. Названі праці стали історично першими шевченкознавчими розвідками в українському музикознавстві, тим самим започаткували в ньому відповідний проблемно-тематичний напрям. У них намічено ідеї, які набули для нього вихідного теоретико-методологічного значення. С. Людкевич започаткував Шевченкознавство як один із пріоритетних проблемно-тематичних розділів національної музикознавчої думки внаслідок його безпосередньої причетності до осмислення тогочасних фундаментальних українських музично-творчих процесів – формування національної музичної мови й національного музичного стилю. Указані публікації С. Людкевича стали знаменною подією в контексті поступового перетворення українського слова про музику в науку на межі XIX–XX ст. Історично перспективним є міждисциплінарний характер зазначених праць, органічне поєднання в них даних музикознавства й літературознавства, залучення ідей багатьох інших наук. У них виявлено спільність механізмів формування української професійної музичної і літературної творчості на основі індивідуально-творчого переосмислення провідних прикмет народного художнього мислення. Вивчення С. Людкевичем специфіки інтонаційності шевченкової поетичної мови було аспектом тогочасних міждисциплінарних досліджень проблеми мовної і музичної інтонації відповідно в літературознавстві й музикознавстві.

Зазначено, що у своїх перших шевченкознавчих розвідках С. Людкевич торкається закономірностей високого рівня узагальнення, типологічних для різних галузей української художньої культури того періоду. Це становить ще одну особливість, якою зумовлено сучас-

не звучання його праць, адже нинішня парадигма української культури, це, з одного боку, – нагромаджений у мистецтвознавстві досвід, з іншого, – сприяння подальшому осмисленню національної специфіки в художній творчості.

С. Людкевич започаткував у своїх працях традицію вивчення проблематики різних галузей музичної культури, мистецьких шкіл, інтерпретаційних процесів у музичній творчості.

Наголошено, що дослідження С. Людкевичем механізмів функціонування музичних, інтонаційно-мелодичних засад творчості Т. Шевченка виходило за межі музикознавства у простір прогресивних процесів тогочасної науки, вписувалось у широкий контекст історично перспективних тенденцій, загальнокультурних, типологічних, характерних для тогочасної європейської культури. Так, зазначені гуманістичні прояви в українській науці на межі 19–20 ст., співзвучні українській філософії цього періоду, зрештою, національній ментальності, були на той час альтернативою значному поширенню сциєнтистського світогляду, актуалізованого тогочасними природничими науками-лідерами, відкриття яких докорінно змінювало картину світу і життя суспільства. Гуманістичні тенденції в науковому знанні набули нової актуальності вже у другій половині ХХ ст., особливо на сучасному, постнекласичному етапі його розвитку. Звернення С. Людкевича до однієї з головних міждисциплінарних проблем гуманітарної науки початку ХХ ст., які переконливо репрезентували її гуманістичні ознаки, дає можливість наголосити на незаперечній причетності цих шевченкознавчих розвідок до відповідної фундаментальної тенденції в науці ХХ ст.

Отже, у шевченкознавчих розвідках С. Людкевича відтворено провідні процеси і тенденції в розвитку тогочасного українського музикознавства, зокрема шевченкознавства, як міждисциплінарного проблемно-тематичного напрямку, національної гуманітаристики, української і європейської художньої духовної культури і загалом. Вони містять ознаки, які з часом дадуть підстави говорити про передбачення майбутнього на межі ХІХ–ХХ ст., свідчать про їх причетність до смислоутворювальних тенденцій української духовної культури, у межах яких відбувається «зустріч» різних історичних етапів, виявляється нелінійність часу, виступають непересічні, панхронічні за своїм значенням цінності національної культури, розкривається духовна сутність української нації.

Nemkovych O. M. The First Shevchenko Research of Stanislav Lyudkevych in the Context of Ukrainian Culture of the Late 19th – Early 21st Century. The article focuses on the first scientific developments by S. Lyudkevych — “On Basis and Meaning of Melodiousness in the Poetry of Taras Shevchenko”, which was published in “Moloda Ukraina”, the Ukrainian student journal (Lviv, 1901. – No. 5–6, 8–9; 1902 – No. 4), and “On Composition of the Poetry by T. Shevchenko” (the same. – 1902. – No. 5). They mark a milestone in the process of Ukrainian musicology formation between the 19–20 centuries, and take an important place within the context of further evolution of said branch of knowledge.

The first of these articles is devoted to the three main aspects of the studied problem: 1) interaction of music and poetry in the history of art; 2) specific features of the said correlation in Ukrainian folk song; 3) impact of such features on poetry by T. Shevchenko, analysis of poetic means which he borrowed from folk songs. The second article focuses on composers’ perspective on the poetry by T. Shevchenko, recognition of artistic principles which ensure the organic effect of the relevant musical and poetic stylistic harmony. Its central idea of the feedback effect rendered by T. Shevchenko’s poetry on musical art is necessary for understanding Kobzar’s influence on the evolution of Ukrainian music.

Shevchenko-specific scientific reconnaissance by S. Lyudkevych encompassed a range of basic processes in Ukrainian musicology, T. Shevchenko studies as an interdisciplinary topical direction, the national humanitarian studies, Ukrainian and European cultures between the 19 and 20 centuries, and their historically projected tendencies. The aforementioned works were pioneering in Shevchenko-specific scientific reconnaissance within Ukrainian musicology, thus vectoring it in the respective topical direction. They contain the ideas that gained a baseline theoretical and methodological meaning for it. Shevchenko studies were initiated by S. Lyudkevych as one of priority topical fields of the national musicology thought due to its immediate involvement in understanding the fundamental Ukrainian musical art process of that time – formation of the national musical language and the national musical style. The said publications by S. Lyudkevych became a landmark event within the context of gradual transformation of Ukrainian discourse about music into a science between 19th–20th centuries. Interdisciplinary nature of said works, their organic combination of data from musicology and literary studies, and involvement of ideas from many other fields of knowledge are historically prospective. They reveal commonality of mechanisms with which

the Ukrainian professional musical and literary art are based on individual and creative re-thinking of prominent signs of artistic thought in folk. S. Lyudkevych's study of specific features inherent in intonation of T. Shevchenko poetic diction was the aspect of then interdisciplinary research of language and musical intonation in literature studies and musicology respectively.

It is indicated that in his first Shevchenko researches S. Lyudkevych deals with patterns of high-level generalisation, typical for different sectors of Ukrainian art and culture during the period. This is another feature which contributes to the modern sound of his work, given that the current paradigm of Ukrainian culture, on the one hand, has the accumulated experience in art criticism, on the other – promotes further reflection on national identity in art.

S. Lyudkevych through his works has started the tradition of exploring the issues of different branches of musical culture, art schools, interpretational process of creating music.

It has been emphasized that S. Lyudkevych's research of mechanisms of musical, intonational and melodic foundations in Shevchenko's poetry go beyond musicology and into a space of progressive processes of the science of that period. It fits into a broader context of historical trends, comprehensive, typological characteristics of the European culture of that time. Thus, these humanistic manifestations of Ukrainian science on the brink of 19th–20th centuries, which were also present in Ukrainian philosophy and the national mentality of that period, were at that time a considerable alternative to the scientific interpretation of the world, actualised by the leaders in natural sciences, whose discoveries radically changed the picture of the world and life in the society. Humanistic trends in science gained new relevance in the second half of the 20th century, especially at the modern, postnonclassical stage of its development. S. Lyudkevych's appeal to one of the main challenges of interdisciplinary humanities of the early 20th century, which clearly represent its humanistic features, makes it possible to emphasize the undeniable involvement of T. Shevchenko studies in the relevant basic science trends of the 20th century.

Ludkevych's T. Shevchenko studies embodied the many processes and trends in the development of Ukrainian musicology, and particularly of T. Shevchenko Studies as interdisciplinary topical scholarly branch, national humanitarian studies and Ukrainian and European art and spiritual culture in general. They contain features which will eventually give reason to talk about predictions for the future on the brink of the 19th and 20th centuries, evidence of their involvement in meaningful trends in Ukrainian spiritual culture, within which different historical stages “meet”, non-linearity of time and the outstanding, pan-chronic values of the national culture establish themselves and the spiritual essence of the Ukrainian nation gets revealed.

Чекан Юрій Іванович

Чекан Ю. І. Из хорової шевченкіани Валентина Сильвестрова (компаративний етюд). Твори на тексти Т. Г. Шевченка займають ключове місце у хоровому доробку В. Сильвестрова. Порівнюються варіанти інтерпретації віршів «Ре́ве та сто́гне Дні́пр широ́кий», «Са́док вишне́вий коло́ хати» та «Все упова́ніє моє», здійснені композитором у циклах «Псалми на слова Шевченка» (2005), «Триптих» (2013) та «Піснеспіви» (2014). Розглянуто принципи роботи В. Сильвестрова з поетичним першоджерелом та характерні особливості організації інтонаційного образу світу.

Ключові слова: інтонаційний образ світу, компаративний аналіз, робота з поетичним текстом, організація музичного простору.

Чекан Ю. И. Из хоровой шевченкианы Валентина Сильвестрова (компаративный этюд). Произведения на тексты Т. Г. Шевченко занимают ключевое место в хоровом наследии В. Сильвестрова. Сравниваются варианты интерпретации стихотворений «Ре́ве та сто́гне Дні́пр широ́кий», «Са́док вишне́вий коло́ хати» и «Все упова́ніє моє», осуществлённые композитором в циклах «Псалмы на слова Шевченко» (2005), «Триптих» (2013) и «Песнопения» (2014). Рассмотрены принципы работы В. Сильвестрова с поэтическим первоисточником и характерные особенности организации интонационного образа мира.

Ключевые слова: интонационный образ мира, компаративный анализ, работа с поэтическим текстом, организация музыкального пространства.

Chekan Y. I. On the Choral Shevchenko Cycles of Valentin Sylvestrov (comparative study). Musical works based on T. Shevchenko's poetry are key in V. Sylvestrov's choral heritage. The article compares different interpretations of poems “Reve ta stohne Dnibr shyroky”, “Sadok vyshnevy kolo khaty” and “Vse upovaniye moye”, that are parts of his cycles “Psalms on Shev-

chenko's Words" (2005), "Triptych" (2013) and "Chants" (2014). The article takes a look at the principles of V. Sylvestrov's work with the poetic source and the peculiar features of his organization of the intonational image of the world.

Keywords: intonational image of the world, comparative analysis, working with the poetic source, the organization of musical space.

Chekan Y. I. On the Choral Shevchenko Cycles of Valentin Sylvestrov (comparative study). Valentin Sylvestrov started with instrumental genres. Choral music was approached by V. Sylvestrov later, and it became a dominant genre for the composer in recent years as a result of close cooperation with the choirmaster Mykola Hobdych and chamber choir "Kyiv".

V. Sylvestrov wrote his first piece for an a cappella mixed choir – "Cantata" – in 1977, when he already was the author of four symphonies, numerous chamber and instrumental works and a vocal cycle "Quiet Song".

Taras Shevchenko's poems were taken as a lyrical base for "Cantata"; T. Shevchenko's poetry later became one of the cornerstones of V. Sylvestrov's choral music.

Two significant points concerning the poetry of T. Shevchenko, as formulated by the composer himself, were: first – a perception of T. Shevchenko's word itself, which reflects the Sacred Word: Kobzar is the psalmist that exists in the profane, secular space; second – a unique relation between lyrics and music. Hence, the repeated use of the same texts.

The conjunction of these factors can explain the configuration of V. Sylvestrov's choral world, where the liturgical part develops parallel to T. Shevchenko's.

At the heart of the seven pieces that form the "Psalm" series are fragments of T. Shevchenko's ballads and poems – "Reve ta stohne Dnibr shyroky" from the ballad "Prychynna" (1837), "Po dibrovi viter viye" from the ballad "Topolya" (1840) poem based on a folk song plot "Teche voda" (1847), "Sadok vyshnevy kolo khaty" – verses of poetry "V kazematy" (1847), "Vse upovaniye moye" from the poem "Marya" (1859), poetry "U nashim rai na zemly" (1849) and "Dumy moyi" (1840).

A lyrical basis for "Triptych", except for the already mentioned "Reve ta stohne Dnibr shyroky" and "Sadok vyshnevy kolo khaty", is a piece from the comedy "Son".

Most recent T. Shevchenko-based work of V. Sylvestrov is a choral cycle "Chants". The new ways of reading the poems "Vse upovaniye moye" and "Sadok vyshnevy kolo khaty", a philosophical poetry "Minaiut' dni" (1845) and a lyrical masterpiece "Zoria moya vechirnyaya", a fragment of the poem "Knyazhna" (1847), are added.

Repeated appeals to the same verbal texts in terms of one genre encourage comparative analysis.

As material of comparison following choral works by V. Sylvestrov, the following T. Shevchenko texts were selected:

- "Reve ta stohne Dnibr shyroky" – № 1 of cycle "Psalms by Shevchenko's words" (2005) and № 1 of cycle "Triptych" (2013);
- "Sadok vyshnevy kolo khaty" – № 4 of cycle "Psalms by Shevchenko's words" (2005), № 3 of cycle «Triptych» (2013) and № 2 of cycle "Chants" (2014);
- "Vse upovaniye moye" – № 5 of cycle "Psalms by Shevchenko's words" (2005) ta № 3 of cycle "Chants" (2014).

The first level of analysis is examining ways of working with the lyrical source.

The composer selects descriptive, philosophical, lyrical and contemplative parts, omitting the characters and plot episodes. He doesn't recompose selected poems, keeps their strophic structure, avoids repetition of words and lines. Major changes can be characterized as simplification, reduction of spiritual and religious or folk-flavoured motifs.

Transformation of the lyrical content of the source can be explained on the basis of three considerations.

Firstly, it is a different era. T. Shevchenko's poetry content is polyvalent and the artist of another era "highlights" meanings that resonate with his artistic experience. Its spiritual, religious component does not appear as obviously to the modern interpreter as it does to the poet's contemporaries. The same applies to dialect-specific words – hence the "simplicity", "modernization" of texts in the composer's interpretation.

Secondly, it's the expression of will of another creative being. V. Sylvestrov does lyrical interpretation of T. Shevchenko's poetry, and it represents the lyrical art of the composer's creative constitution.

Thirdly, the conditions of another art form need to be considered. That last factor explains most of the changes to verbal texts.

Another thing compared is the musical plane. In its analysis we must move from phonic to composite – to syntax, intonation level. This article will focus only on the texture-phonic level, since the composition of intonation and timing parameters of V. Sylvestrov's choirs are determined by its features.

Instrumental (piano) by its genesis, but embodied in the choral sound, the musical space is organized by a system of V. Sylvestrov's stylistic features. In all cases the composer turns to the four-part choir; each party is divided by divisi, so it's potentially an eight-part choir. Its capabilities create the sound, designated depth, resonance overtone (analogous to an effect that pedal has on the piano). Carefully written dynamic instructions (active attack – damping), fine gradations of *diminuendi* within one cycle ($f - mp - p$; $mf - p - pp$; $p - pp - ppp$) reinforce the impression of piano musicianship. This serves as background to the soloist's part.

In both "Reve ta stohne Dnibr shyroky" choirs solo baritone part is duplicated by first alto part (and in some cases, a soprano is added to it), emphasizing the depth and volume of the music space. Alto's line is seen as an echo of the baritone's main melody, and the additional effect of reverberation is formed by holding (in soprano) the supporting melodic sounds of relief. The same correlation of relief (baritone solo), its reflection – echo (alto or soprano part), its reverberation and "the background" (chorus pedal or pulsing chord) organize the "Vse upovaniye moye" choirs' sound space (see, for example, vols. 9–29, 33–37, 41–43, 46–52 chorus with "Psalm", 3–26, 28–32, 47–54, 58–61 choir from "Chants").

The features of all analyzed pieces are determined by the verbal texts and their texture: it's mostly strophic songs, where second foreground is played by a three-part composition. In most cases, a three-part composition is complemented by postlude (both "Reve ta stohne Dnibr shyroky", "Sadok vyshnevyy kolo khaty" with "Triptych" "Chants", "Vse upovaniye moye" with "Psalm").

Чекан Ю. І. З хорової шевченкіани Сильвестрова (компаративний етюд). Початок творчого шляху В. Сильвестрова пов'язаний з інструментальними жанрами. До хорової музики В. Сильвестров прийшов дещо пізніше, а жанровою домінантою ця сфера стала для композитора у останні роки в результаті тісної співпраці з хормейстером Миколою Гобдичем та камерним хором «Київ».

Перший твір для мішаного хору *a cappella* – Кантату – В. Сильвестров пише у 1977 році, уже будучи автором чотирьох симфоній, численних камерно-інструментальних творів, вокального циклу «Тихі пісні». За поетичну основу Кантати було взято вірші Т. Шевченка; у подальшому шевченкові поезії стали однією з наріжних опор хорової музики В. Сильвестрова.

Необхідно зазначити два суттєвих моменти у ставленні до поезії Т. Шевченка, сформульовані самим композитором.

Перший – це сприйняття шевченкового слова як такого, що віддзеркалює Слово сакральне: кобзар – це псалмоспівець, що існує у профанному просторі.

Другий – це кожен раз неповторне співвідношення слова і музики. Звідси – неодноразові звернення до тих самих текстів.

Дією цих факторів можна пояснити конфігурацію хорового світу В. Сильвестрова, де літургійне річище розгортається паралельно до шевченкового.

В основі семи творів, що утворюють цикл «Псалми», лежать фрагменти шевченкових балад та поем – «Реве та стогне Дніпр широкий» з балади «Причинна» (1837), «По діброві вітер виє» з балади «Тополя» (1840), вірш на народно-пісенний сюжет «Тече вода» (1847), «Садок вишневий коло хати» – строфи із поезії «В казематі» (1847), «Все упованіє моє» з поеми «Марія» (1859), поезії «У нашій раї на землі» (1849) та «Думи мої» (1840).

У «Триптиху» за текстову основу, окрім вже згаданих «Реве та стогне» та «Садок вишневий», взято фрагмент з комедії «Сон». Останнім на теперішній момент шевченківським твором В. Сильвестрова є хоровий цикл «Піснеспіви». До нових варіантів прочитання віршів «Все упованіє моє» та «Садок вишневий» тут додаються філософська поезія «Минають дні» (1845) та ліричний шедевр «Зоре моя вечірняя» – фрагмент із поеми «Княжна» (1847).

Неодноразове звернення композитора до тих самих вербальних текстів в умовах одного жанру спонукають до компаративного аналізу.

За матеріал для порівняння обрано хорові твори Сильвестрова на наступні шевченкові тексти:

– «Реве та стогне Дніпр широкий» – № 1 циклу «Псалми на слова Т. Шевченка» (2005) та № 1 циклу «Триптих» (2013);

– «Садок вишневий коло хати» – № 4 циклу «Псалми на слова Т. Шевченка» (2005), № 3 циклу «Триптих» (2013) та № 2 циклу «Піснеспіви» (2014);

– «Все упованіє моє» – № 5 циклу «Псалми на слова Т. Шевченка» (2005) та № 3 циклу «Піснеспіви» (2014).

Перший рівень аналізу – розгляд способів роботи з поетичним першоджерелом.

Композитор відбирає пейзажно-філософські, лірико-споглядальні фрагменти, випускаючи сюжетно-дійові епізоди. Композитор не перекомпоновує обрані вірші, зберігає їх строфічну структуру, уникає повторів слів та рядків. Основні зміни можна охарактеризувати як спрощення, редукування духовно-релігійних чи фольклорно забарвлених мотивів.

Трансформації змісту поетичного першоджерела можна пояснити, виходячи з трьох міркувань.

По-перше, це інша епоха. Шевченкові поезії змістовно полівалентні, і митець іншої доби «висвітлює» в них сенси, що резонують з його художнім досвідом. Їх духовно-релігійна складова для сучасного інтерпретатора постає не такою очевидною, як для сучасників поета. Те ж стосується діалектизмів. Звідси – «спрощеність», «осучасненість» текстів при їх композиторському прочитанні.

По-друге, це волевияв іншої творчої особистості. В. Сильвестров дає передусім ліричне прочитання поезій Шевченка, що відповідає його ліричній художній конституції.

По-третє, це необхідність врахування умов іншого виду мистецтва. Саме останній фактор (прагнення до кантиленності хорової партії, фонічні міркування) пояснює більшість змін вербального тексту.

Наступною у порівнянні є музична площина. У її аналізі доцільно рухатись від фонічного через композиційний – до синтаксичного, інтонаційного рівня. У статті зосередимось тільки на фактурно-фонічному рівні, оскільки композиційно-часові та інтонаційні параметри хорів Сильвестрова зумовлюються саме його особливостями.

Інструментально-фортепіанний за генезою, але втілений у хоровому звучанні музичний простір організовано системою сильвестровських стильових ознак. У всіх випадках композитор звертається до чотириголосного мішаного хору; кожна партія поділяється *divisi*, отже – реально маємо потенційно восьмиголосний хор. Його можливостями створюється звучання, позначене глибиною, резонуванням обертонів (аналог – ефект, що виникає при педалізації на роялі). Ретельно виписані динамічні вказівки (активна атака – затухання), тонкі градації *diminuendi* в межах одного такту (*f-mp-p; mf-p-pp; p-pp-ppp*) посилюють враження саме фортепіанного звуковидобування. На цьому фоні звучить лінія соліста.

У хорах «Реве та стогне Дніпр широкий» партія сольюючого баритону дублюється партією першого альту (у окремих випадках до нього додається й сопрано), що підкреслює глибину та об'ємність музичного простору. Лінія альту сприймається як відлуння основної мелодії баритона, а додатковий ефект реверберації утворюють затримання (у сопрано) опорних звуків мелодичного рельєфу. Таке саме співвідношення рельєфу (сольюючого баритону), його відображення-відлуння (партії альту або сопрано), його реверберуючого затримання та «дальнього плану» (витриманої хорової педалі або пульсуючого акорду) організує звуковий простір хорів «Все упованіє моє» (див., наприклад, тт. 9–29, 33–37, 41–43, 46–52 хору з «Псалмів»; 3–26, 28–32, 47–54, 58–61 хору з «Піснеспівів»).

Особливості композиції усіх розглянутих хорів зумовлюються вербальними текстами та їх фактурним рішенням: це переважно строфічні композиції, де формою другого плану виступає тричастинність. У більшості випадків тричастинна композиція доповнюється постлюдією (обидва «Реве та стогне»; «Садок вишневий» з «Триптиху» «Піснеспівів»; «Все упованіє» з «Псалмів»).

Калениченко Анатолій Павлович

Калениченко А. П. Шевченкіана Рейнгольда Глієра у першому наближенні. Розглянуто звернення одного з перших директорів Київської консерваторії Р. М. Глієра до поезії Т. Г. Шевченка в симфонічних поемах «Тризна», «Подражаніє Іезекіїлю» (з мелодекламацією), «Заповіт» (1914–1939), музиці до знаменитої драматичної вистави Леся Курбаса «Гайдамаки» (1920) та належність його композиторської творчості й музики деяких інших, як вважалось, іншонаціональних діячів музичного мистецтва не лише до російської, а й української музичної культури.

Ключові слова: поезія, симфонічна поема, драматична вистава, музична культура.

Калениченко А. П. Шевченкіана Рейнгольда Глієра в первом приближеніи. Рассматривается обращение одного из первых директоров Киевской консерватории Р. М. Глиэра к поэзии Т. Г. Шевченко в симфонических поемах «Тризна», «Подражаніє

Іезакіїлю» (с мелодекламацией), «Заповіт» (1914–1939), музице к знаменитому драматическому спектаклю Леся Курбаса «Гайдамаки» (1920) и принадлежность его композиторского творчества и музыки некоторых других, как считалось, инонациональных деятелей музыкального искусства не только к русской, но и украинской музыкальной культуре.

Ключевые слова: поэзия, симфоническая поэма, драматическое представление, музыкальная культура.

Kalenychenko A. P. Shevchenko's Poetry by Reyngold Gliere in the First Approximation. The article studies the work of one of the first directors of the Kyiv conservatory Reyngold Gliere on Shevchenko's poetry in his symphonic poems "Tryzna", "Imitation of Iezekiyil" (with recitation of poetry to musical accompaniment), "Testament" (1914–1939), the music for a famous play by Les' Kurbas "Haidamaky" (1920) and the belonging of his composition work and music of other allegedly foreign musical artists not only to Russian, but Ukrainian music culture as well.

Key words: poetry, symphonic poem, theatre performance, music culture.

Калениченко А. П. Шевченкіана Рейнгольда Глієра у першому наближенні. Один із перших директорів Київської консерваторії, композитор і диригент Рейнгольд Глієр написав для Великого театру в Москві балет «Тарас Бульба» (1951–1952, *op. 92*, тоді його так і не поставили) за однойменною повістю українського російськомовного письменника М. Гоголя до його сотих роковин. Цей балет був далеко не єдиним зверненням композитора до української культури. На думку сучасного українського композитора В. Кирейка, він, за часів Української національної революції 1918–1921 рр. здійснив оркестровку нинішнього Державного Гімну України «Ще не вмерла України» (музика М. Вербицького, слова П. Чубинського), мабуть, хронологічно першу, чим уже увійшов в історію нашої держави. Крім того, Р. Глієр створив: симфонічну поему-балет «Запорожці» за картиною українського художника східної діаспори І. Репіна «Запорожці пишуть листа турецькому султану» (1921, *op. 64*, прем'єра в концертному виконанні під орудою автора відбулася в Одесі 1925 р., видано – у Москві 1929 р.); мішаний хор *a' cappella* «Було літо» (1918, без опусу); два романси українською і російською мовами, присвячені Л. Собінову й Н. Калнинь («Таємниця співака» на слова В. Іванова й «Самотність» на слова Д. Мережковського, 1924, видано у Києві). Крім того, Р. Глієр здійснив обробки українських народних пісень «Ой у полі жито» для мішаного вокального септету – двох сопрано, мецо-сопрано, двох тенорів і двох басів (1918, без опусу) й української пісні XVII ст. авторства Марусі Чурай, що стала народною, – «Засвіт встали козаченьки» (у Р. Глієра – «Засвітали козаченьки») для мішаного хору із симфонічним оркестром (видано у перекладенні М. Новицького для оркестру домр і балалайок 1931 року). Композитор переоркестрував опери «Наталка Полтавка» І. Котляревського – М. Лисенка й «Чорноморці» М. Лисенка (обидві – 1918 року).

Більш того, за словами онуки композитора С. В. Глієр, у Меморіальному кабінеті Рейнгольда Морізовича Глієра в Москві зберігаються зроблені його рукою записи українських народних пісень. Можливо, деякі з них композитор використав у своїй творчості. Наприклад, в одній із тем Другої симфонії (1907–1908) Р. Глієр, за його словами, процитував не відому нам українську народну пісню, яка починається словами «І це село, і те село... Чогось мені невесело». А детальна сюжетно-послідовна програма першого видання одного з найбільш відомих у світі творів Р. Глієра (поряд із Концертом для голосу з оркестром) – Третьої симфонії «Ілля Муромець» (1909–1911) – тісно пов'язана з батьківщиною композитора – Києвом, де в печерах Києво-Печерської лаври покояться нетлінні мощі билинного святого – русько-українського богатиря. До того ж, дія третьої частини відбувається в Києві, на бенкеті в київського князя Володимира Красного Сонечка.

Показово, що тільки в симфонічних творах композитор процитував п'ять українських народних пісень (і лише три – російських).

Вроджений киянин Р. Глієр 1913 року просто повернувся додому, до Києва, на батьківщину. Там він народився й виріс на вулиці Басейній, 6 (біля Бессарабської площі), де мешкали і працювали його батьки.

До поезії Т. Шевченка звертався майже кожен український композитор. А багато митців цілого світу, зокрема й російських, писало щонайбільше тільки один-єдиний твір на вірш Кобзаря. Натомість Р. Глієр – автор принаймні чотирьох творів, пов'язаних із поезією Т. Г. Шевченка.

Відомо, що в добу Української революції, зокрема 1919 р., за правління останнього гетьмана України Павла Скоропадського, він написав у Києві на слова Т. Г. Шевченка симфо-

нічну поему з читцем – «Подражаніє Іезекіїлю» (без опусу), прем'єра якої відбулася того самого року там само (поему не опубліковано). Тут він удався до прийому, характерного для популярного тоді стилю модерну/сецесії, – мелодекламації, відкривши новий різновид жанру в українському симфонізмі. Ноти твору не збереглися.

1921 р. Р. Глієр написав музику (одночасно з композитором К. Стеценком) до етапного для українського театру спектаклю Лєся Курбаса за поемою «Гайдамаки» Т. Шевченка. На жаль, ноти Р. Глієра теж нині не відомі. Остаточо не з'ясовано, але не виключено, що режисер, який добре знав і розумівся на музиці, відібрав відповідні фрагменти музики обох композиторів.

У 1939 р., до офіційного святкування дозволеного сталінською владою 125-річчя від дня народження великого Кобзаря, Р. Глієр написав програмну симфонічну поему «Заповіт *мі мінор* op. 73 «пам'яті великого українського народного поета Т. Г. Шевченка» за однойменним віршем (1939), який із музикою Г. Гладкого в обробці К. Стеценка став одним з українських національних гімнів. Не випадково композитор назвав цей твір, написаний у Москві, українською мовою («Заповіт» з українським «і», а не російською – «Завещание»). Відтак прем'єра «Заповіту» відбулася в Москві, на день народження Т. Г. Шевченка, 9 березня того самого року, у виконанні оркестру Державної московської філармонії під батудою автора в московському Будинку союзів на відповідному урочистому концерті.

Можна припустити, що на вірші Т. Г. Шевченка написано й теж створену в романтичному жанрі симфонічної поеми композицію «Тризна». Р. Глієр, мабуть, писав цей твір (теж в одному зі своїх улюблених романтичних жанрів симфонічної поеми) у Києві до 100-річчя Т. Г. Шевченка в 1914 р. «Тризну» написано за однойменною, однією з небагатьох російськомовних поем Кобзаря, присвячених княжні Варварі Рєпніній – представниці роду К. Розумовського, останнього українського гетьмана XVI–XVIII ст. перед зруйнуванням Січі. Згодом західноукраїнський композитор, музикознавець та етномузиколог З. Лисько, навчаючись у класі композиції Й. Сука (Вища школа майстерності, Прага, 1928), написав симфонічну поему під такою самою назвою за цією шевченковою поемою

Таким чином, написання чотирьох творів за поезіями Т. Г. Шевченка (одного з них гіпотетично) вирізняє Р. Глієра з-поміж майже всіх інших чужинецьких композиторів, які писали музику лиш до якоїсь однієї Шевченкової поезії. Відтак творчість Р. Глієра аж ніяк не обмежується тільки російською музичною культурою. Тобто він є не лише російським композитором, диригентом і педагогом, а й українським (а також азербайджанським – опера «Шах-Сенем», 1923–1925, друга редакція – 1926–1934; узбецьким – опери «Лейлі і Меджнун», 1940, і «Гюльсара», 1949; польським – матір була полькою; може, навіть і китайським – балет «Червоний мак»). Належність його до української музичної культури переконливо доводить згадане чотириразове звернення до поезії Кобзаря.

Порушене питання є дискусійним і потребує окремого пояснення. Якщо за радянських часів широко вживалося словосполучення «українська західна діаспора» (щоправда, здебільшого в негативному сенсі), то в незалежній Україні виникло поняття східної української діаспори.

Щодо належності, зокрема й до української культури, вихідців з України неукраїнського походження, єдиної думки немає. Наприклад, не викликає сумнівів належність до української культури поляків із підросійської України М. Завадського, В. Заремби, першого директора Київської консерваторії В. Пухальського та інших, але вихідця з Могилєва-Подільського В. Малішевського, першого ректора Одеської консерваторії, чи уродженця с. Тимошівки (тепер Кам'янського району Черкаської області) К. Шимановського, який більшість творів написав в Україні, чомусь називають тільки польськими композиторами.

Так само львівських поляків Т. Маєрського, А. Нікодемівича, ректора Львівської консерваторії Польського музичного товариства А. Солтиса, які навіть входили до Спілки композиторів УРСР, деякі українські музикознавці вважали належними до польської культури. І вже зовсім безпідставно вважати польськими митцями К. Мікулі, львів'янина з Чернівців вірменсько-румунського походження, або єврея Ісаака (Юзефа) Коффлера зі Стрия. Мимоволі складається враження, що такі музикознавці ще й досі вважають Львів польським, а не українським містом. Та якщо А. Солтис був українським композитором польського походження, то чому його батька Мечислава вважають польським? Подібні запитання виникають і щодо Я. Галля та В. Фрімана.

Така ситуація, щоправда, стосовно належності до російської культури, склалася щодо композиторів не лише польського походження, а й німецького: наприклад, одного з перших ректорів Київської консерваторії Ф. Блюменфельда, автора циклу обробок українських народних пісень, хоча його брата Станіслава вважають представником української культури

(не можна не згадати й піаніста та педагога Генріха Нейгауза; матері обох були польками, як і Р. Глієра).

Таким чином, до української музичної культури об'єктивно належать не лише українці, представники західної і східної діаспор, а й вихідці з України, які мають неукраїнське походження. Гадаємо, що ці постаті мають не роз'єднувати народи, бути яблуком розбрату, а поєднувати. Для цього слід музикознавцям різних країн просто визнати, що вони, як і Р. Глієр, належать не якійсь одній національній музичній культурі, а кільком, зокрема й українській.

Kalenychenko A. P. Shevchenko's Poetry by Reyngold Glière in the First Approximation. One of the first directors of the Kyiv conservatory Reyngold Glière wrote for the Great (Bolshoy) Theatre in Moscow the ballet in four acts "Taras Bulba" (1951–1952, not staged at that time) based on the novel of the same name by a Ukrainian Russian-speaking writer M. Hohol, and devoted to his 100th anniversary. This ballet was not the only time he turned to Ukrainian culture. But according to a contemporary composer V. Kyreiko, during Ukrainian National Revolution of 1918–1921 he made the orchestration of the modern national anthem of Ukraine "Shche ne vmerla Ukrayiny" (music by M. Verbytskyi, lyrics by P. Chubynskyi) – probably the first one ever made, thusly providing his input into our country's history. He also created a symphonic picture-ballet "Zaporozhtsi" based on the painting of a Ukrainian artist from the Eastern diaspora I. Repin "Zaporozhtsi Write a Letter to Turkish Sultan" (1921, the premiere under the leadership of the author took place in Odessa in 1925, published in Moscow in 1929); mixed chorus a cappella "Bulo lito" (1918, without opus); two romances in Ukrainian and Russian devoted to L. Sobinov and N. Kalyn – "Singer's mystery" with V. Ivanov's lyrics and "Loneliness" with D. Merezhkovskyi's lyrics (1924, published in Kyiv). He made an adaptation of a Ukrainian folk song "Oi u poli zhyto" for mixed vocal septet – two sopranos, mezzo-soprano, two tenors and two basses (1918, without opus), a song from the 17 century by Marusya Churai that became a folk one – "Zasvit vstaly kozachenky" (Glière's version "Zasvystaly kozachenky") for mixed chorus with symphonic orchestra (published in M. Novytskyi's adaptation for orchestra of domras and balalaikas 1931). He reorchestrated operas "Natalka Poltavka" by I. Kotlyarevskyi – M. Lysenko and "Chornomortsi" by M. Lysenko (both operas – 1918).

Moreover, as Glière's granddaughter S. Glière says in the Memorial office of Reyngold Glière in Moscow, there is sheet music of Ukrainian folk songs written by him. The composer probably used some of them in his works. For example, in one of the themes of Symphony no. 2 (1907–1908), as he said, he quoted the unknown Ukrainian folk song that started with words: "I tse selo, I te selo... Chohos' meni neveselo". And a detailed plot-consecutive program of the first issue of one of Glière's best known works (along with Concerto for voice with orchestra), the third symphony "Illya Muromets" (1909–1911), is closely connected with the composer's motherland, Kyiv, where the relics of the famed Russian-Ukrainian hero lie in the caves of Kyiv-Pechersk Lavra. Besides, the action of the third act takes place in Kyiv, at the Kyiv Prince Volodymyr Krasne Sonechko's feast.

It should be stressed that only in his symphonic works the composer quoted five Ukrainian folk songs (and only three Russian ones).

A native-born kyivite, R. Glière returned home to Kyiv in 1913. He was born and grew up on Baseyna street (near Bessarabska square), where his parents lived and worked.

Almost every Ukrainian composer turned to Shevchenko's poetry. And many artists worldwide, in particular the Russian ones, wrote at least one work based on Kobzar's poems. However, R. Glière is the author of four works connected to Shevchenko's poetry.

It is known that during the Ukrainian revolution, namely in 1919, during the reign of the last Hetman of Ukraine Pavlo Skoropadskyi, R. Glière wrote a symphonic poem with a reciter "Imitation of Iezekiyil" (without opus) on the poem of T. Shevchenko. Its opening night took place the same year and at the same place (it was not published, music is unknown). Here he used the method typical for the style of *modern\secession*, which was popular at that time – recitation of poetry to musical accompaniment. He developed a new variety of genre in Ukrainian symphonism. Music was not documented.

In 1921 R. Glière wrote music (simultaneously with the composer K. Stetsenko) for the Ukrainian theatre performance of the great director Les' Kurbas, who was eliminated during Stalin repressions, for the play based on Shevchenko's poem "Haidamaky". Unfortunately, the music by Glière is also not available now. The director, who knew the music very well, probably chose the fragments of both composers' works.

In 1939 in honour of 125th anniversary of Shevchenko R. Glière wrote a symphonic poem “Zapovit” “in memory of the great Ukrainian national poet T. H. Shevchenko” (1939), basing it on the poem sacred for every Ukrainian. This poem with H. Hladkyi’s music in K. Stetsenko’s adaptation became one of Ukrainian national anthems. It wasn’t accidental that the composer called this work, which was written in Moscow, in Ukrainian – “Zapovit” (but not in Russian – “Zavieshchaniye”). So, the opening night of “Zapovit” took place at the Moscow House of Unions on Shevchenko’s birthday on March 9 of that year, featuring the State Moscow concert hall orchestra.

It can be suggested that “Tryzna” was also written after Shevchenko’s poetry. R. Glière wrote this work in his favourite romantic genre of symphonic poem in Kyiv, and devoted it to 100th anniversary of T. Shevchenko in 1914. “Tryzna” was written after one of the few Kobzar’s Russian poems of the same name devoted to the princess Varvara Repnina – the representative of K. Rozumovskyi’s family, the last Ukrainian Hetman of 16th–18th centuries before the destruction of Sich. Later, Z. Lysko during his study at composition class of Y. Suk at the Higher Art School in Prague (1928) wrote the symphony of the same name.

That is why writing four works to Shevchenko’s poetry (one of them – hypothetically) distinguishes R. Glière among all other foreign composers, who wrote music only to one of Shevchenko’s poems. R. Glière’s figure can not be put only in the frame of Russian musical culture. It means that he is not only a Russian composer, bandmaster and teacher but he is a Ukrainian one as well (and also Azerbaijanian – opera “Shakh-Senem”, 1923–1925, second edition – 1926–1934; Uzbek – operas “Leili and Megnun”, 1940, and “Giulsara”, 1949; Polish – his mother was Polish; and probably even Chinese – ballet “Chervonyi mak”). His involvement in Ukrainian musical culture is proved by his four-time use of Kobzar’s poetry in his works.

But this question is disputable and needs particular explanations. During the Soviet Union the term “Western Ukrainian diaspora” was created (and used mostly in a negative sense), but after Ukraine gained independence there appeared the term “Eastern Ukrainian diaspora”.

There is no unique idea for the belonging of Ukrainians by birth but not Ukrainians by origin to Ukrainian culture. For example, there is no doubt in the Poles from «underrussian» Ukraine belonging to Ukrainian culture – M. Zawadzki, W. Zaremba, the first director of the Kyiv conservatory W. Puhalski and others, but W. Maliszewski, who was born in Mogiliv-Podilskyi, the first rector of the Odessa conservatory, or Tymoshivka-born (now Cherkasy region nearly Kamyanka) K. Szymanowski, who wrote most of his works in Ukraine, are considered Polish composers.

In the same way some Ukrainian music experts refer to Lviv Poles T. Majerski, A. Nikodemowicz, the rector of the Lviv conservatory of Polish music community A. Soltys, who are considered the members of USSR culture in Poland. It can not be explained that they included the inhabitant of Lviv from Chernivtsi, Armenian–Roman by origin K. Mikuli or a jew from Stryi Isaak (Józef) Koffler into the pantheon of Polish artists. It seems as thought unintentionally such music experts consider Lviv to be a Polish city but not a Ukrainian one. If Adam Soltys was a Ukrainian composer of Pole origin, then why is his father Mieczyslaw thought to be Polish? Similar questions arise regarding Ya. Gall and W. Friman.

Such incorrect situation in reference to belonging only to Russian culture is true to the composers not only of Polish origin but also of German – for example, F. Blütenfeld, who was the author of an adaptation cycle of Ukrainian folk songs, though his brother Stanislaw is included into Ukrainian culture (we must also remember pianist and teacher Henryk Neuhaus; mothers of both were Polish, as was Glière’s mother).

So, in our opinion we can refer to Ukrainian music culture not only as one created by Ukrainians and representatives of Western and Eastern diasporas, but also those who came from Ukraine but are not Ukrainians. We think that all these figures should not separate people and create disagreements, but on the contrary – they should unite them. Music experts of all countries should recognize that they belong, as R. Glière, not only to one national music culture but to several, including Ukrainian culture.

Копоть Ірина Євгенівна

Копоть І. Є. Повість Тараса Шевченка «Музикант» і «Преціоза» Карла Марії Вебера. Охарактеризовано згадку про музику до драми «Преціоза» К. М. Вебера. Визначено місце твору в музичній культурі ХІХ століття та причини його популярності. Зроблено висновок про те, що романтична мемуаристична повість Т. Шевченка «Музикант» є важливим джерелом музично-історичних фактів, а вся спадщина Т. Шевченка заслуговує на нове прочитання та осмислення, зокрема і як музично-історичне джерело.

Ключові слова: творчість Т. Шевченка, творчість К. М. Вебера, музична культура, XIX століття, мемуаристична повість.

Копоть И. Е. Повесть Тараса Шевченко «Музыкант» и «Прециоза» Карла Марии Вебера. Охарактеризовано упоминание о музыке к драме «Прециоза» К. М. Вебера. Определено место произведения в музыкальной культуре XIX столетия и причины его популярности. Сделан вывод о том, что романтическая мемуаристическая повесть Т. Шевченко «Музыкант» является важным источником музыкально-исторических сведений, а все наследие Т. Шевченко заслуживает нового прочтения и осмысления, в том числе, и как музыкально-исторический источник.

Ключевые слова: творчество Т. Шевченко, творчество К. М. Вебера, музыкальная культура, XIX век, мемуаристическая повесть.

Kopot I. E. Novel “Musician” by Taras Shevchenko and “Preciosa” by Carl Maria Weber. This article analyses the mention of the music to a drama “Preciosa” by C. M. Weber and determines the place of the work in the musical culture of the 19 century and reasons of its popularity. The conclusion is drawn that a romantic memoir by T. Shevchenko “Musician” is an important source of musical and historical information, and Shevchenko’s literary work should be revised and considered a valuable source of musical history.

Key words: work of T. Shevchenko, work of C. M. Weber, musical culture, 19th century, memoir.

Kopot I. E. Novel “Musician” by Taras Shevchenko and “Preciosa” by Carl Maria Weber. The new generation of researchers together with new education acquires a new vision of the past, noticing and comprehending things that did not attract attention before, seemed not important enough or quite unimportant. That is exactly why the past acquires the value of actual life for us.

Taras Shevchenko’s literary heritage belongs to the important sources of information about music. As turns out, the topic “Taras Shevchenko and Music” is not only unexamined but also gives possibility of wide and various research. New materials, reading, research foreshortenings appear every year. A substantial contribution to the development of musical Shevchenko Studies was brought in by musicologists. One of the directions such researches may take is the array of mentions about music and musicians in stories, diaries and epistolary legacy of the poet. In prose, diaries and letters the range of the mentioned composers, performers, pieces of music is very wide. If considered under a specific angle, these remarks can serve as the source of information about the different sides of musical life in the Russian empire in the middle of the 19 century, especially on the territory of Ukraine.

Mentions about music and musicians allow us to recover, though fragmentarily, the picture of dissemination of works of the European composers in the Russian empire, including the ways of distribution, features of execution and attitude toward them of musical performers.

In addition, mentions about music in the works of such an observant and artistically gifted writer as T. Shevchenko, though inevitably subjective, do not leave a doubt in their exactness and the authenticity of information.

In “Musician” the pieces of music are repeatedly mentioned, the majority of them are well-known. However, some other are of special interest to researchers because very little is known about them and the information available is fragmentary or contradictory. One of such works is “Preciosa” by C. M. Weber.

The study of popular music of the past presents a serious difficulty for the researcher of the XIX century, as criteria of estimations depend on many factors – in particular, auditory experience of the listener, their intonation dictionary, popularity of the work, et cetera. Information about the editions of this work shows that the most “demand” for the sheet music of this piece was in the middle of the 19th century.

The sheet music for “Preciosa” was published in Berlin in 1843. It is possible that the orchestra from Shevchenko’s novel used the original score. In this case it is sufficiently easy to determine the instruments in the orchestra: flutes, oboes, bassoons, french horn, pipes, shock, strings.

Music to dramatic plays in itself is a rare example of bright, dynamic stage material, which, however, serves only as a background for the development of the play’s subject. Musical ingenuity of C. M. Weber is undeniably boundless. Working off the thematic material, he creates the various

in their function (background, portrait, musical landscape) complete musical numbers which possess continuous development. That is why theatrical music can be considered separately just as well as an integral part of a play.

An overture and two first numbers of the first act – the gipsy march (built on an authentic gipsy melody, as meant in the clavier) and the gipsy dance with choir – are extraordinarily interesting in their structure. The overture (on clavier) is a sonata-like exposition, and can be seen as a completed construction and carried out as a separate piece. At the same time, they can be viewed as an overture and two subsequent numbers. In this case the overture will be an exposition in sonata form, the gipsy march – the development, and the gipsy dance with choir – a reprise, as it is built on the same thematic material as the overture.

The character of Preciosa also gets a musical description. This role requires a huge talent and stage abilities from an actress: along with acting the actress must be able to declaim to music, dance and sing. Preciosa is described in contrasting musical themes which are expounded in the third melodrama: *Allegro con anima e fuoco* reflects her hidden internal pain; *Moderato grazioso* shows the grace and refinement of the heroine.

As contemporaries testify, one of the most popular numbers of “Preciosa” was an aria of the main heroine. In the clavier it is marked as *Lied*. It is not hard to guess, why this number is so liked by the public: it has a beautiful melody, accompaniment, imitating the sound of a guitar, a dancing rhythm. Later exactly these elements of musical language would create “popular intonation” which makes music “catchy”, and makes it become a success with several generations of theatrical public.

C. M. Weber composed “Preciosa” with a plan to prepare the public to “Freischütz”, the rehearsals for which had begun by then. At that time in Berlin there was a number of supporters of Italian opera, represented by Spontini, and admirers of German opera, representative of which was C. M. Weber. Obviously, the composer did everything he could not only to obtain personal success, but to carry out an ideological task: creating national German opera. Herein lies the historical value of “Preciosa”.

This mention by T. Shevchenko carries important information about the musical culture of the XIX century. It confirms that the repertoire of theatres and orchestras (including serf ensembles) was built on modern music of that epoch; romantic opera, and in particular works by C. M. Weber, were highly appraised by the public and critics. Thus, a romantic memoir “Musician” by T. Shevchenko is an important source of information about the musical life of that time, and the legacy by T. Shevchenko deserves the new reading and comprehension, including by viewing it as a musical history source.

Копоть И. Е. Повесть Тараса Шевченко «Музыкант» и «Прециоза» Карла Марии Вебера. Каждое новое поколение исследователей вместе с новым образованием приобретает и новое видение прошлого, замечая и осмысливая то, что раньше не привлекало внимания, казалось недостаточно важным. Именно потому прошлое приобретает для нас значение актуальной живой жизни.

К важным источникам сведений о музыке принадлежит художественная литературное наследие Т. Шевченко. Каждый год появляются новые материалы, прочтения, ракурсы исследования. Существенный вклад в разработку темы «Шевченко и музыка» внесли музыковеды. Однако эта тема не исчерпана и предоставляет возможность широких и разнообразных исследований. Одно из направлений таких исследований – упоминания о музыке и музыкантах в повестях, дневниках и эпистолярном наследии.

В прозе, дневниках, письмах круг упоминаемых композиторов, исполнителей, музыкальных произведений очень широк. Эти замечания могут служить источником сведений о разных сторонах музыкальной жизни Российской империи середины XIX века, особенно – на территории Украины. Упоминания о музыке и музыкантах позволяют частично восстановить картину бытования произведений европейских композиторов в Российской империи, в том числе, пути распространения, особенности исполнения отечественными музыкантами и отношения к ним публики.

Кроме того, упоминания о музыке в творчестве такого наблюдательного и художественно одарённого писателя как Т. Шевченко не оставляют сомнения в точности и достоверности информации.

Все факты, изложенные в повести, поддаются проверке по другим источникам. Мемуаристическая литература эпохи романтизма выработала собственную поэтику, одной из принципов которой была достоверность излагаемого материала.

В повести «Музыкант» неоднократно упоминаются музыкальные произведения. Большинство из них широко известно. Однако среди других упоминаются и сочинения, которые увлекают исследователя тем, что известно о них мало, сведения отрывочны или противоречивы. Потому вполне естественно желание узнать больше, выяснить причину популярности, раз о них говорят писатели в художественных произведениях. Одно из таких произведений – «Прециоза» К. М. Вебера.

Изучение популярной музыки прошлого представляет для исследователя нашего столетия серьёзную трудность, поскольку критерии оценок зависят от многих причин, среди них, в частности, слуховой опыт слушателя, его интонационный словарь, популярность произведения и т. д. Информация об изданиях произведения показывает, что наибольшая «востребованность» нот приходится на середину XIX века.

Партитура «Прециозы» была издана в Берлине в 1843 году.

Вполне вероятно, что оркестр, описанный в повести Т. Шевченко, пользовался оригинальной партитурой. В этом случае достаточно легко можно установить состав оркестра: флейты, гобои, фаготы, валторны, трубы, ударные, струнные. Писатель отмечает мощное звучание оркестра. Это значит, что в оркестре было достаточное количество исполнителей каждой партии.

Музыка к драме «Прециоза» являет собой редкий пример яркого, динамичного, сценичного материала, который, однако, служит лишь фоном для развёртывания захватывающего сюжета. Музыкальная изобретательность К. М. Вебера поистине безгранична. Используя небольшое количество тематического материала, он создает разнообразные по своей функции (фон, портрет, музыкальный пейзаж) завершённые музыкальные номера, которые обладают к тому же сквозным развитием. Потому музыка к спектаклю может исполняться как отдельными номерами, так и в качестве целостного музыкального произведения.

Чрезвычайно интересны по структуре увертюра и два первых номера первого акта – цыганский марш (построенный на подлинной цыганской мелодии, как значится в клавише) и цыганский танец с хором. Увертюра (по клавиру) представляет собой сонатную экспозицию, то есть завершённое построение, а потому может исполняться отдельно. Вместе с тем, вполне возможно и такое исполнение: увертюра и два последующих номера. В этом случае увертюра будет экспозицией сонатной формы, цыганский марш – разработкой, а цыганские танцы с хором – репризой, поскольку они построены на том же тематическом материале, что и увертюра. Именно так используется этот материал в переложениях. Собранный воедино, он образует яркое и репрезентативное музыкальное произведение для концертного исполнения.

Музыкальную характеристику получает также Прециоза. Эта роль требует от актрисы разностороннего дарования и сценических умений: кроме актёрской игры, она должна декламировать под музыку, танцевать и петь. Прециоза охарактеризована контрастными музыкальными темами, которые изложены в третьей мелодраме: *Allegro con anima e fuoco* отражает её скрытую внутреннюю боль; *Moderato grazioso* рисует грацию и утончённость героини.

К. М. Вебер написал музыку к «Прециозе» с намерением подготовить публику к восприятию «Фрейщютца». В то время в Берлине происходила острая борьба сторонников и противников итальянской оперы. Очевидно, что К. М. Вебер делал всё от него зависящее, чтобы не просто добиться победы для себя лично, а решить идейную задачу: создать национальную немецкую оперу. В этом, прежде всего, заключается историческое значение «Прециозы». Указание, содержащееся в повести Т. Шевченко, несёт важную информацию о музыкальной культуре XIX века. Достоверно подтверждается, что репертуар театров и оркестров (в том числе, и крепостных) строился на современной для своей эпохи музыке; романтическая опера, в частности, произведения К. М. Вебера были высоко оценены публикой и критикой.

Таким образом, романтическая мемуаристическая повесть «Музыкант» Т. Шевченко является важным источником сведений о музыкальной жизни своего времени, а всё наследие Т. Шевченко заслуживает нового прочтения и осмысления, в том числе, и как музыкально-исторический источник.

Рожок Володимир Іванович

Рожок В. І. Мистецтво опери: реформаторський потенціал та історичні шляхи його втілення. Розглянуто основні етапи становлення опери як жанру музично-театрального мистецтва, сутність оперних реформ, здійснених Х. В. Глюком, Дж. Верді, Р. Вагнером; становлення української опери у творчості С. Гулака-Артемівського, розкрито особливості ди-

ригентських (С. Турчак) і режисерських (В. Пальчиков) інтерпретацій класичної опери в сучасному музичному театрі.

Ключові слова: музично-театральне мистецтво, оперні реформи, сучасні інтерпретації опери, оперна режисура.

Рожок В. И. Искусство оперы: реформаторский потенциал и исторические пути его воплощения. Рассмотрены основные этапы становления оперы как жанра музыкально-театрального искусства, сущность оперных реформ, осуществленных Х. В. Глюком, Дж. Верди, Р. Вагнером, становление украинской оперы в творчестве С. Гулака-Артемовского, раскрыты особенности дирижёрских (С. Турчак) и режиссёрских (В. Пальчиков) интерпретаций классической оперы в современном музыкальном театре.

Ключевые слова: музыкально-театральное искусство, оперные реформы, современные интерпретации оперы, оперная режисура.

Rozhok V. I. Opera: Reformist Potential and Historical Ways of its Implementation. The article defines the main stages of development of opera as a genre of music and theatre, the nature of reforms made in the genre by J. W. Gluck, G. Verdi, R. Wagner; the formation of Ukrainian opera in the works of S. Gulak-Artemovskiy, the features of conducting (S. Turchak) and directing (V. Palchykov) the interpretations of classic operas in modern musical theatre.

Keywords: musical theatre, opera reform, modern interpretations of opera, opera direction.

Рожок В. І. Мистецтво опери: реформаторський потенціал та історичні шляхи його втілення. Розглянуто основні етапи становлення опери як жанру музично-театрального мистецтва, наголошено на історичній зумовленості такої проблеми в її розвитку, як зв'язок слова і музики, адже їх співвідношення становило лейтмотив усіх оперних пошуків і реформ, сутність еволюції жанру, його інтерпретації видатними митцями. У ХХ ст. ця полеміка загострилася внаслідок появи у процесі сценічного втілення опери постаті режисера, завдяки якому опера стала специфічним різновидом театрального видовища. У сучасних дискусіях про природу, сутність і актуальність оперного мистецтва обговорюються наміри режисера розпізнавати в оперному тексті теми, паралелі, співзвучні світу сучасної людини, його здатність утілити цей складний ідейно-образний комплекс у відповідних сценічних формах сприяє успіху оперної постановки.

К. Монтеверді вважають першовідкривачем опери, який поєднав поезію і музику, драматичну гру, вокальну майстерність і яскраві сценічні ефекти, започаткувавши нову еру в історії музичного мистецтва. Опера відразу ж набула поширення, зумовивши формування італійських оперних шкіл і традицій, які по-різному інтерпретували взаємодію слова і музики. «Альцеста» Ж.-Б. Люлі стала першим зразком французької опери, а через століття Х. В. Глюк здійснив нову оперну реформу («Орфей»). Його герої опер перебувають у міфологічному просторі і водночас є сучасниками композитора, які уособлюють цінності нової історичної доби. Бачення композитором розвитку європейського оперного мистецтва виявилось пророчим: він не мав жодного сумніву, що його музика не буде обмежена часом, що навіть через двісті років вона хвилюватиме серця. У цьому переконує й одна з останніх прем'єр «Орфея» на сцені Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Вплив Х. В. Глюка відчутний у творчості композиторів наступних поколінь, хоча в епоху Романтизму знову зазнали перегляду художньо-естетичні традиції оперного жанру, передусім, у творчості Дж. Верді і Р. Вагнера.

Дж. Верді створив оперний світ, у якому психологічна повнота і рельєфність людської особистості щоразу відтворюються у різних історико-культурних контекстах. Прагнучи максимально поєднати драматичну і музичну дії (створити «сценічно-музичну драму», за його визначенням), Дж. Верді поступово оновив оперний жанр, поклавши край свавіллю оперних співаків, які скеровували творчість лібретистів і композиторів не одного покоління. У його вокальних партіях утілено досконалу вокальну мелодію, емоційна глибина і художня довершеність якої сповнені природності і простоти. Сьогодні не можна уявити жодного оперного театру без шедеврів цього композитора; універсалізм його творів очевидний, він становить невичерпне джерело для режисерських експериментів. Одним із зразків такого нового прочитання «Травіати» Дж. Верді стала її постановка у Київському муніципальному академічному театрі опери і балету для дітей та юнацтва (2011) В. Пальчиковим, випускником НМАУ ім. П. І. Чайковського. Її визнано найкращою музичною виставою року. Експериментуючи з партитурою Дж. Верді, В. Пальчиков прагнув наблизити проблеми ХІХ ст. до сучас-

них реалій – так постав світ фешн-показів з його знаковими атрибутами, а Альфред і Віолета, відповідно, перетворилися на персонажів модної «тусовки». Оновлення сучасного оперного видовища відбувається на основі класичних зразків, актуалізуючи «одвічні» питання.

Творчість Р. Вагнера є визнаним зразком новаторства у мистецтві опери, утворюючи новий ідеал музичного мистецтва, у якому музика, драма і театр «розчиняються у формі музичної драми», опера становить узагальнену універсальну філософську концепцію індивідуального світобачення і світовідчуття – так званий *Gesamtkunstwerk*. Створюючи свої тринадцять оперних шедеврів, Р. Вагнер докорінно реформував оперне мистецтво, остаточно нівелювавши роль лібретиста у народженні оперного твору. Унаслідок цієї реформи музичного театру композиторська ініціатива стала провідною на всіх етапах роботи над оперним твором. Композитор міг бути водночас і лібретистом, а власне лібретист, фактично, став помічником головного творця опери. Утім, ситуація з операми Р. Вагнера в українських театрах, на жаль, кардинально відрізняється від загальносвітової. В Україні сьогодні вкрай рідко звертаються до його шедеврів. Ювілейний рік, щоправда, став винятком: у Донбас-опері здійснено постановку «Летючого голландця».

Серед всесвітньовідомих оперних реформаторів, ювілейні дати яких припали на 2013 рік, – і відомий український композитор Семен Стапанович Гулак-Артемівський. Його роль у формуванні національного оперного мистецтва незаперечна. Перші паростки національної оперної традиції зароджуються в музично-театральних творах І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка. Їх самобутньо використав і розвинув С. Гулак-Артемівський у своїй опері «Запорожець за Дунаєм». І хоч постать С. Гулака-Артемівського не співставна з його величними європейськими сучасниками – Дж. Верді і Р. Вагнером, значення «Запорожця» важко переоцінити для становлення українського національного оперного мистецтва і його належної презентації у європейському культурному контексті своєї доби. Завдяки майстерному поєднанню сучасної європейської музичної мови з національним мелосом, блискучому втіленню у природних і найбільш вдало обраних музично-драматичних формах, «Запорожець» піднісся до рівня справжнього оперного шедевра. Саме опера «Запорожець за Дунаєм» стала тією основою, на ґрунті якої зміцніла національна оперна традиція.

Будь-які оперні реформи потребують для свого життєствердження талановитих виконавців, ключову роль серед яких в оперному театрі завжди відігравали співаки, хор, оркестр і диригент. Стефан Васильович Турчак належить до найкращих оперних диригентів ХХ століття. Він здійснив оперні постановки шедеврів західноєвропейської та російської класики, оперних творів своїх сучасників, зокрема українських композиторів (В. Губаренка, Г. Майбороди, Ю. Мейтуса, О. Білаша та ін.). Його роль у становленні національної диригентської традиції, без перебільшення, є унікальною.

Rozhok V. I. Opera: Reformist Potential and Historical Ways of its Implementation.

The article defines the main stages of development of opera as a genre of music and theatre, emphasizes the historical conditioning of such problems in its development as the link between words and music, because their relationship created the base for all operatic exploration and reform; the essence of the evolution of the genre, its interpretation by outstanding artists. In the 19 century this discussion escalated due to the appearance of the director figure in opera production, who made opera into a specific kind of a theatrical spectacle. In the current debate about the nature, essence and relevance of opera art one of the main issues is the director's intent to recognize the themes in the libretto and the parallels with the world of a modern man, his ability to translate this complex set of ideas and imagery in their respective theatrical forms, which contributes to the success of opera performances.

C. Monteverdi was considered a pioneer of opera, who combined poetry and music, dramatic acting, vocal prowess and striking stage effects, launching a new era in the history of music. Opera immediately became widespread, giving rise to the formation of Italian opera schools and traditions, which interpreted the interaction of words and music differently. "Alceste" by J. B. Lully was the first example of French opera, and a century later H. W. Gluck made a new operatic reform ("Orpheus"). His characters are mythological, but also contemporaries of the composer, they embody the values of a new historical era. This vision of European opera proved prophetic: Gluck had no doubt that his music is not limited by time, that even two hundred years later it will touch people's hearts. This was proven by one of the last premieres of "Orpheus" on the stage of the opera studio at Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

The effect of H. W. Gluck is noticeable in the works of composers of the next generations, but the era of Romanticism again experienced a review of the artistic and aesthetic traditions of the opera genre, especially in the works of Verdi and Wagner.

Verdi created an opera world in which psychological completeness and flaws of every human being are reproduced in different historical and cultural contexts. In an effort to combine the dramatic and musical acts (and create “a scenic-musical drama”, according to his definition), Verdi gradually renewed the opera genre, ending the tyranny of opera singers who used to guide the librettists and composers for several generations. His vocal parts embodied perfect vocal melody and emotional depth, his artistic excellence is natural and simple. Today it is impossible to imagine any Opera House without the masterpieces of the composer; the universalism of his works is obvious, it is an inexhaustible source for directing experiments. One of the examples of this new reading of “La Traviata” by Giuseppe Verdi was its production at the Kyiv Municipal Academic Opera and Ballet Theatre for Children and Youth (2011) by V. Palchykov, a NMAU graduate. It was recognized as the best musical performances of the year. Experimenting with Verdi’s score, V. Palchykov tried to imbue the problems of the 19 century into the contemporary reality – and so he created a fashion shows with his iconic attributes, and Alfred and Violetta, respectively, have become “fashionistas”. Updating the contemporary operatic spectacle is based on classical models, actualizing “eternal” issues.

Works of Wagner are recognized as a model of innovation in the art of opera, confirming the new ideal of music in which music, drama and theatre are “melting into the musical drama”. Opera becomes a generalized universal philosophy of personal outlook and attitude – the so-called Gesamtkunstwerk. In creating his thirteen operatic masterpieces R. Wagner radically reformed opera, diminishing the role of the librettist almost completely. As a result of the reform the composer became involved in all stages of opera production. The composer could be a librettist and the librettist, respectively, became the assistant to the creator of the opera. However, the situation with the operas of Richard Wagner in Ukrainian theatres, unfortunately, is quite different from the theatres of other countries. In Ukraine theatres rarely turn to his masterpieces. Wagner’s anniversary year, however, became an exception: the Donbass Opera produced his “Flying Dutchman”.

Among the world-famous opera reformers, whose anniversaries occurred in 2013, is the famous Ukrainian composer Simon Stapanovych Gulak-Artemovskiy. His role in shaping the national opera is undeniable. The first burgeoning national operatic traditions originate in musical and theatrical works of I. Kotlyarevskiy and G. Kvitka-Osnovyanenko. Their originality was used and developed by Gulak-Artemovskiy in his opera “Cossack beyond the Danube”. And though the figure of S. Gulak-Artemovskiy is not comparable with his majestic European contemporaries Verdi and Wagner, the meaning of “Cossack” for the formation of Ukrainian national opera and its proper presentation in a European cultural context of his time can not be overestimated. Through skilful combination of modern European musical language with national melodies and the brilliant expression in the natural and most appropriately chosen musical and dramatic forms, “Cossack” ascended to the level of a true operatic masterpiece. The opera “Cossack beyond the Danube” became the foundation upon which national opera tradition was built.

Any operatic reforms need talented performers to affirm them. Singers, choir, orchestra and conductor all played a key role in the Opera House. Stefan V. Turchak was one of the best operatic conductors of the 20 century. He made opera productions of the masterpieces of Western and Russian classics, as well as his contemporaries, including Ukrainian composers (V. Hubarenko, G. Mayboroda, Yu. Meytus, O. Bilash and others). His role in the development of the national conducting tradition is absolutely unique.

Касьянова Олена Василівна

Касьянова О. В. Хореографічні інтерпретації репертуару в Оперній студії.

Розглянуто нові трактування балетних сцен в оперних творах, поставлених в Оперній студії протягом 75 років її діяльності. Визначено жанрово-стильові особливості хореографічних інтерпретацій творів у різні періоди діяльності театру-студії, окреслено сучасні тенденції в хореографічному вирішенні поліжанрових формоутворень.

Ключові слова: музичний театр, Оперна студія, оперний репертуар, балетні сцени, інтерпретація.

Касьянова Е. В. Хореографические интерпретации репертуара в Оперной студии.

Рассмотрены новые трактовки балетных сцен в оперных постановках Оперной студии за 75 лет её деятельности, определены жанрово-стилевые особенности хореографических интерпретаций произведений в разные периоды работы театра-студии, очерчены современные тенденции в хореографическом решении полижанровых формообразований.

Ключевые слова: музыкальный театр, Оперная студия, оперный репертуар, балетные сцены, интерпретация.

Kasianova H. V. Choreographic Interpretation of the Repertoire of the Opera Studio.

The article considers new interpretations of ballet scenes in opera productions of the Opera Studio during the 75 years of its existence, defines the genres and styles of its choreographic interpretations in different periods, and revises the modern tendencies in the choreographic vision of polygenre forms.

Key words: musical theatre, Opera Studio, opera repertoire, ballet scenes, interpretation.

Kasianova H. V. Choreographic Interpretation of the Repertoire of the Opera Studio.

The musical theatre of Ukraine at the beginning of the third millennium is characterized by the repertoire that has many vectors, requires a more extensive training of artists in achieving the synthesis of singing, acting, plastic expression, dance technique, the skill to play off of the costume, accessories, props. That is why theatre studios at music academies play a very important role in education – they are designed to organically combine learning and create practice conditions as close as possible the future professional demands.

One of the universities that provide vocal education is the Tchaikovsky Ukrainian National Music Academy, which recently celebrated its 100th anniversary and the 75th Anniversary of the Opera Studio. Generations of teachers founded a national education, music, scholarly tradition that educated many famous artists. While working in musical theatres, leading universities of Ukraine and all around the world they integrated their international experience with national traditions, especially in the choreographic interpretation of the repertoire in the Opera Studio, which is the subject of this article. Its goal is to define the genre and style specifics of interpretation of ballet scenes in operas in the context of the evolution of the studio's repertoire. The analytical basis of the research is the opera repertoire, art criticism, memoirs, photo and video materials of performances of the students and artists of the studio.

With the opening of the Kyiv Conservatory in 1913 the training process included not only specialty disciplines, like vocal, opera classes, ensemble technique, but also choreography and dance class. The training plans were aimed at producing fragments of operas of Ukrainian and world composers, so the choreography training helped the students create the images by vocal and scenic means. By the mid-1930s the level of training at the Kyiv Conservatory allowed students to show their work at the Opera House, which was a big event in the cultural life of Kyiv.

The opening of the Opera Studio in 1938 contributed to rethinking the classic and modern repertoire in the context of achievements of musical theatre and opera directors. The performances of the studio organically synthesized elements of opera, choreography and drama, actively seeking new expressive means that would reflect the zeitgeist. But their full implementation was constrained by shortcomings of infrastructure and a small size of the troupe.

Upon receiving a new specially equipped room with an auditorium with 800 seat capacity in 1957, a status of Theatre and a full troupe in 1960, the Opera Studio finally had the conditions to create its megaprojects. The repertoire contained classical and modern operas that demanded choir and ballet involvement, their organic interaction. In 1960 the Department of Musical Comedy was established, and replenished the repertoire of the Studio with popular operettas and musicals. The training of students by the best national and foreign standards helped to establish their understanding of new rhythmic and plastic means that would allow experiments and new ideas in musical theatre.

Familiarising students with the progress in opera art was further broadened in 1980–1990 by the international projects of the Kyiv Conservatory with music schools of Germany, Great Britain and USA. The acquaintance with foreign experiments in plastic interpretation of images affected the creative quest in the Opera Studio. The plastic treatment of images deepens and becomes more detailed while keeping the traditions of opera performances, and also the new neo-folk, modern expressive choreography finds its place in the productions. All of them organically synthesise with the vocal style of the actors.

In 1997 the specialisation «Musical theatre director» was founded, and the Opera Studio stage turned into an experimental platform for graduate productions – the best of them joined the acting repertoire, and their interpreters became the teachers at the Chair of Opera Training and Musical Directing. Their works represented unconventional, original, unexpected plastic solutions in opera in the context of global trends. And although these works are different by their idea and thematic focus, means of implementation, direction and choreography, they are united by merging all the components of opera that provide the most complete theatrical experience.

To summaries, the evolution of choreography interpretations in operas began from small folk-dance episodes, typical; for the beginning of the 20th century, and changed into complex poly-genre ballet scenes with the synthesis of vocals, dance, stage action, and acting at the beginning of the 21th century. In this progressive development the Opera Studio holds an important position as an experimental playground where promising directorial and choreographic tools and techniques can be explored.

Касьянова Е. В. Хореографические интерпретации репертуара в Оперной студии. Музыкальный театр Украины начала третьего тысячелетия характеризуется многовековым репертуаром, требующим для создания образа разноплановой подготовки артиста, синтеза в его творчестве пения, актёрской игры, пластической выразительности, тансантажной техники, умения «обыгрывать» детали костюма, аксессуаров, реквизит. В решении данных задач большую роль играют театры-студии при музыкальных академиях, призванные органически соединять обучение и производственную практику в условиях, максимально приближенных к специфике будущей профессиональной деятельности.

Одним из таких вузов, обеспечивающим универсальную подготовку певца, является Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского, отметившая недавно свой 100-летний юбилей и 75-летие Оперной студии. Сформированные несколькими поколениями преподавателей национальные образовательная, музыкальная, научная школы содействовали воспитанию многих известных мастеров искусств. Работая в музыкальных театрах, ведущих вузах Украины и зарубежья, они интегрируют лучший мировой опыт с национальными традициями. Особенности хореографических интерпретаций репертуара Оперной студии в процессе её становления посвящена эта статья. Её цель: определение жанрово-стилевой специфики трактовок балетных сцен оперных спектаклей в контексте эволюционных изменений репертуара. Аналитической базой исследования является оперный репертуар, художественная критика, воспоминания, кино-фото-видеоматериалы спектаклей с участием студентов и артистов студии.

С открытием Киевской консерватории в 1913 году в учебном процессе наряду с основными специальными дисциплинами: вокалом, оперным классом, ансамблевой техникой большое внимание уделялось хореографии и танцклассу. Учебные планы предполагали постановку фрагментов опер украинской и мировой классики, поэтому хореографическая подготовка помогала студентам создавать образы вокальными и сценическими средствами. К середине 1930-х годов уровень подготовки студентов Киевской консерватории позволял показывать учебные спектакли в Оперном театре, что было заметным явлением в культурной жизни Киева.

Открытие в 1938 году Оперной студии содействовало переосмыслению классического и современного репертуара в контексте достижений музыкальной драматургии и оперной режиссуры. В спектаклях студии органично синтезируются элементы оперной и хореографической драматургии, ведутся активные поиски новых пластических выразительных средств, отвечающих требованиям времени. Но их полноценное осуществление сдерживается недостатками инфраструктуры, малокомплектностью труппы.

С получением в 1957 году Оперной студией нового специально оборудованного помещения со зрительным залом на 800 мест, предоставлением ей в 1960 году статуса театра и формированием полноценной труппы создаются условия для осуществления более масштабных проектов. Действующий репертуар пополняется классическими и современными оперными спектаклями, требующими развёрнутых хоровых и балетных сцен, их органического взаимодействия. А открытие в конце 1960-х годов специализации «музыкальная комедия» содействовало пополнению репертуара студии популярными опереттами и мюзиклами в разных жанрах музыкально-драматического театра. Обучение студентов на лучших отечественных и зарубежных образцах содействовало их ознакомлению с новыми ритмопластическими средствами, отражающими поиски и эксперименты в музыкальном театре.

Приобщению студентов к мировым достижениям в театральном искусстве содействовало и осуществление в 1980–1990-х годах международных проектов Киевской консерватории с высшими музыкальными школами Германии, Великобритании, Америки. Знакомство с современными зарубежными экспериментами в пластической интерпретации образов сказалось на активизации творческого поиска в Оперной студии. Углубляются, детализируются пластические трактовки образов в традиционных решениях оперных спектаклей, появляются новые – неофольклористические, модернистские выразительные хореографические средства. Все они органично синтезируются со специфическими вокальными манерами исполнителей.

С открытием в 1997 году специализации «режиссура музыкального театра» сцена Оперной студии превратилась в экспериментальную площадку для апробации постановок выпускников, лучшие из которых пополнили действующий репертуар, а их интерпретаторы – преподавательский состав кафедры оперной подготовки и музыкальной режиссуры. В их работах представлены неординарные, оригинальные, неожиданные пластические решения оперных произведений в контексте общемировых тенденций. И хотя эти произведения разные за идейно-тематической направленностью, средствами воплощения, режиссёрскими и балетмейстерскими находками, их объединяет тяготение к синтезу искусств, к слиянию и взаимодействию всех компонентов оперного спектакля с целью его наиболее полного восприятия.

Подводя итоги, следует отметить эволюцию хореографических трактовок оперных произведений от небольших танцевальных эпизодов в фольклорном, народно-характерном стиле начала XX века до сложных полижанровых балетных сцен начала третьего тысячелетия с синтезом вокала, танца, сценического действия, актёрской игры. В данном поступательном развитии важная роль принадлежит Оперной студии как экспериментальной площадке для поиска и отбора перспективных режиссёрских, пластическо-хореографических средств и приёмов.

Шейко Василь Миколайович, Каністратенко Микола Миколайович

Шейко В. М., Каністратенко М. М. Особливості культурологічно-мистецької освіти України: стан та перспективи. Проаналізовано стан вищої культурологічно-мистецької освіти в Україні, порушено питання щодо необхідності невідкладного вдосконалення чинної нормативно-правової бази діяльності вищих закладів освіти, надано пропозиції стосовно можливих шляхів вирішення проблем вищих навчальних закладів культури та мистецтва.

Ключові слова: культурологічно-мистецька освіта, вищі навчальні заклади культури та мистецтва, нормативно-правова база, підготовка фахівців галузі культури і мистецтва, освітньо-кваліфікаційні рівні.

Шейко В. М., Каністратенко М. М. Особенности культурологическо-искусствоведческого образования Украины: состояние и перспективы. Анализируется состояние высшего культурологическо-искусствоведческого образования в Украине, поднимается вопрос о необходимости безотлагательного усовершенствования существующей нормативно-правовой базы деятельности вузов, высказаны предложения относительно возможных путей решения проблем высших учебных заведений культуры и искусства.

Ключевые слова: культурологическо-искусствоведческое образование, высшие учебные заведения культуры и искусства, нормативно-правовая база, подготовка специалистов отрасли культуры и искусства, образовательно-квалификационные уровни.

Sheiko V. M, Kanistratenko M. M. Specificity of Culture and Art Education in Ukraine: its Status and Prospects. This article analyses the state of higher education in the sphere of culture and art in Ukraine, raises the issue of the necessity of urgent improvement of the existing normative and legal base of universities, proposes the possible solutions to the problems of the institutions of higher education in the sphere of culture and art.

Key words: education in the sphere of culture and art, institutions of higher education in the sphere of culture and art, normative and legal base, education of specialists in the sphere of culture and art, education qualification levels.

Sheiko V. M, Kanistratenko M. M. Specificity of Culture and Art Education in Ukraine: its Status and Prospects. The article is devoted to the current issues of development of education in the sphere of cultural studies and art in Ukraine at the universities of 3–4 accreditation levels, the combination of the best national achievements with modern European and world trends.

The problems that this article analyzes currently can be solved neither by the universities themselves nor by the Ministry of Culture to which they are subordinated. These problems are connected to the urgent need to correct the legal and regulatory framework of the work of the institutions of higher education in the sphere of art and cultural studies.

The reform of higher education in Ukraine and the development of its legal and regulatory framework are being carried out according to the implementation of the Bologna Declaration on the establishment of a single European educational space. The key point of this process is

the introduction of the two-level system of education, namely Bachelor degree studies and Master degree studies, which will ensure its transparency and comparability. However, the Bologna Declaration, at least currently, does not require a total harmonisation of the involved education systems. Perhaps it is due to the need and feasibility of preserving certain national and historical features of higher education in Ukraine (item 5, article 8 of the current Law of Ukraine “On Higher Education”) provides for an exception for training of specialists of medical and veterinary fields of education, which at the Masters degree level of education and qualification may be based on general secondary education. But the originality and uniqueness of training specialists also exists in the sphere of the arts. However, today the national economy does not provide professions and positions at the institutions of culture and art that could be held by Bachelors.

Therefore, the standard of training of specialists in the sphere of culture and art at the Masters degree level on the basis of general secondary education should be legislated in the new version of the Law of Ukraine “On Higher Education”, a project of which has been submitted to the Verkhovna Rada of Ukraine.

Attention is focused on the features of higher education in the sphere of cultural studies and art which require special conditions of educational process, where individual classes are its basic form and, as is the case for most performing specialisations, in the need of two teachers simultaneously, namely a teacher and an accompanist for one student. So surely it is an important problem to establish a scientifically based ratio of students per pedagogical workers. Retaining the existing “teacher-student” ratio generally provides the appropriate level of education in the sphere of cultural studies and art, meets the existing standards in the leading universities in Western Europe and the United States, and the attempts to change it in the direction of increasing the number of students per teacher will result in a significant reduction of individual components in the learning process, which is perhaps the most important in preparing cultural and artistic staff. It will decrease the variability of the learning process, inevitably formalise education, lead to a sharp deterioration in its quality.

There is also an issue of inexpediency of subordination of the art and culture educational institutions to the Ministry of Education and Science of Ukraine, and the reducing of their number. It is shown that the existing network of institutions of higher education in the sphere of culture and art is optimal for geographical location of universities and training needs; the quantitative analysis of the network of the art institutions in Greece and Poland is presented as evidence. It is reported that the Ministry of Culture of Ukraine, to which the institutions of higher education in the sphere of culture and art are subordinated, maintains the specific features of higher education in the sphere of cultural studies and art as well as the structural integrity of the branch of culture and art as a whole.

It would be possible to improve education at the Masters programs in the field of culture and art by introducing two level Masters programs, namely academic and professional ones; the article presents qualifications that could be given in this case to the Masters programme graduates in the field of art and cultural studies.