

УДК 78.071.1 Балей:78.036

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2\(43\).2019.171465](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2(43).2019.171465)

ЩЕТИНСЬКИЙ О. С.

**Щетинський Олександр Степанович** – композитор, старший викладач кафедри композиції та інструментування, здобувач кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9576-1061>

## ВІРКО БАЛЕЙ: МУЗИЧНИЙ МІСТ МІЖ СВІТОМ І УКРАЇНОЮ

Розглянуто життєвий шлях, творчість і продюсерсько-організаційну роботу Вірка Балей. Проаналізовано спільні для всіх видів його діяльності світоглядні засади, виявлено провідну роль української складової в образній сфері Балей-композитора і в його організаційній роботі. Охарактеризовано основні проекти митця щодо поширення інформації про українську музику. Уперше в українському музикознавстві задокументовано й описано важливі для української культури події часів падіння «залізної завіси» – концерти української музики у США, композиторські замовлення, творчі контакти українських і американських митців тощо. Проаналізовано музичну мову творів В. Балей, виявлено особливості програмних заголовків і формотворення в контексті музичних стилів другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Зазначено, що найпомітнішою ознакою музики В. Балей є її багатозначність. Вона виявляється не лише метафорично – у складності звукових образів, а й у музичній структурі, якій притаманна поліфонія наративів – особливий вид поліфонії, що відрізняється від її звичайних видів посиленою контрастністю і смисловою автономністю голосів. Показано, як цей прийом застосовується у творах різних жанрів – від опери до сольної п'єси. Підкреслено провідну роль у музиці В. Балей мелодичного чинника в комплексі виражальних засобів і його значення як об'єднавчого в умовах полістилістики. Вказано на типові для почерку В. Балей ритмічну техніку і прийоми сучасного камерного оркестрування у творах для симфонічного оркестру, а також на співвідношення тональності й атональності, на роль і види тематизму, різновиди нотації.

**Ключові слова:** презентація української музики у США, сюїта, симфонія, полістилістика, мелодизм, розширена тональність, атональність, поліфонія наративів, розширена інструментальна техніка.

**Постановка проблеми.** Американський композитор, диригент і піаніст українського походження **Вірко Балей** (нар. 1938) – помітна постать в українській культурній діаспорі у США. Наприкінці 1980-х років він активно долучився до нової культурної ситуації в Україні: став одним з організаторів міжнародного фестивалю Київмузикфест, ініціював приїзд у Київ кількох видатних музикантів сучасності (зокрема Джорджа Крама). В. Балей як диригент і піаніст, і не менш як організатор і продюсер відіграв провідну роль у поширенні української музики в Америці. Він здійснив десятки концертів і презентацій творчості українських композиторів у культурних інституціях та університетах, організував замовлення нових творів українських митців, видання архівних записів на CD, продюсування і видання нових компакт-дисків. Неоціненою є його підтримка українських митців, які за різних обставин опинились у США.

© Щетинський О. С., 2019

Його діяльність, розпочавшись ще наприкінці 1960-х років, вражає своєю багатогранністю і послідовністю. Її було помічено й оцінено в Україні, зокрема 1996 року В. Балею присуджено Шевченківську премію «за значний внесок у розвиток українського музичного мистецтва та його промоцію у світі»<sup>1</sup>. Проте навіть у музичних колах України далеко не всі усвідомлюють, що В. Балею не лише підтримує українських музикантів, а й сам є виконавцем і композитором. Деякі його твори час від часу звучали переважно в Києві і Львові, однак їх партитури і компакт-диски ніколи не продавалися і потрапляли сюди лише приватно. Їх немає в наших нотних бібліотеках і медіатеках. За таких обставин поширення його музики в Україні було істотно утруднене, і лише розвиток інтернету відкрив зацікавленим слухачам нові можливості (утім, враховуючи реалії українського сьогодення, їх не варто перебільшувати). Масмедіа відгукнулися на появу В. Балея в нашому культурному просторі кількома нарисами та інтерв'ю<sup>2</sup>. В українському музикознавстві є поодинокі розвідки з аналізом його окремих творів. Наприкінці 1990-х років Тетяна Прокопович опублікувала статтю про неоромантичну стилістику скрипкових концертів Балея<sup>3</sup>. На початку 2000-х Оксана Гармель у кандидатській дисертації визначає роль неоміфологічних інтенцій в композиторській концепції його Першої симфонії<sup>4</sup>, вона опублікувала статтю про цей твір<sup>5</sup>, а 2018 року на прикладі діяльності Вірка Балея проаналізувала культурну пам'ять діаспори, увиразнюючи у такий спосіб ключову рису особистості композитора<sup>6</sup>. Ім'я Балея дослідники часом називають у «списках джерел» музикознавчих праць, не вдаючись до аналізу його музики, надто – в газетно-журнальних публікаціях. До того ж, останні іноді хибують на фрагментарність і фактологічну неточність. На жаль, чимало неточностей трапляються і в серйозних довідкових виданнях<sup>7</sup>, та й західні музикознавчі розвідки<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> «Балею Вірко (Вірослав Петрович)». Сторінка на офіційному веб-сайті Комітету з Національної премії України імені Тараса Шевченка. URL: <http://knpu.gov.ua/content/balei-virko-viroslav-petrovich> (дата звернення: 15.10.2018).

<sup>2</sup> Див., до прикладу: Грабовський В. Вірко Балею – «український Орфей Америки» // Українська музика. 2012. Число 2. С. 168–170; Грабовський В. Український Орфей Америки. Чому громадянина США Вірка Балею вважають однією з ключових фігур нашого культурного простору 1990-х? // День. 2009. 1 серпня; Юсипей Р. Правда і кривда. Вірко Балею про досвід американського життя й утрачені українські ілюзії // День. 2009. 10 квітня. Щетинський О. Мужчина, Жінка і Вічність // День. 2012. 2 листопада.

<sup>3</sup> Прокопович Т. Ю. Неоромантична стилістика скрипкових концертів Вірка Балею // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. № 2. Тернопіль, 1999. С. 46–51.

<sup>4</sup> Гармель О. В. Феномен «чужого» текста в современной музыке. Аспект неомифологических интенций художественного мышления : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Нац. муз. акад. им. П. И. Чайковского. Киев, 2005. С. 140–166.

<sup>5</sup> Гармель О. В. Dreamtime и виртуальные реальности в симфонии «Священные памятники» Вірка Балею // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 25 : Час. Простір. Музика. Київ, 2003. С. 134–142.

<sup>6</sup> Гармель О. В. Феномен діаспори в аспекті пам'яті культури (на прикладі творчості Вірка Балею) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 121. Київ, 2018. С. 7–18.

<sup>7</sup> Литвинова О. У. Балею Вірко (Вірослав) // Литвинова О. Музика в кінематографі України. Каталог : у 2 ч. Ч. I : Автори музики художньо-ігрових фільмів, які створювалися на кіностудіях України. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 85–86; Муха А. І. Балею Вірко (Вірослав) Петрович // Муха А. І. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 21.

<sup>8</sup> Серед таких – виконані в американських університетах три дослідження, повністю присвячені музиці Вірка Балею: Bonenfant T. Virko Baley: an examination of his works that feature clarinet. Lecture-recital document for D.M.A. / University of Nevada. Las Vegas, 2005. 141 p.; Brickley A. S. The Emily

іноді містять неточності щодо біографічних фактів. Американські дослідники творчості В. Балея – це переважно виконавці, зосереджені не на загальних музично-філософських чи естетичних проблемах, а на конкретних творах композитора, їх тексти досить інформативні для осмислення його музики. Українським музикантам вони цікаві ще й тому, що сьогодні в Україні музику В. Балея знають мало, вона все ще рідко зацікавлює музикознавців. Без глибокого і системного розгляду вона лишається неусвідомленою і недостатньо осмисленою, оскільки за своїми естетикою, ідіоматикою, формотворними принципами і композиторською технікою вона є досить складною та істотно відрізняється від сучасної української музики, хоча зовнішньо ніби й має чимало спільного з нею: жанрово-програмні заголовки, залучення фольклорних елементів. Недостатньо висвітлено й інший аспект діяльності В. Балея – його роботу щодо поширення української музики у світі, інформація про яку розпорошена в газетно-журнальних матеріалах або побутує в усних переказах музикантів.

**Мета статті** – комплексно розглянути постать і діяльність Вірка Балея як композитора й організатора культурних імпрез, його основні продюсерські проекти з українського мистецтва, здійснити аналіз його музичної мови і стилю в контексті світового мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Вірко Балеї народився 1938 року в м. Радехів (тепер – Львівська область). У 1944 році родина переїхала до Словаччини, а 1945-го – до Німеччини. Там він розпочав музичні студії з галицьким піаністом Романом Савицьким (1907–1960), який щойно перебрався з України до Німеччини. У 1949 році родина переїхала до США (Лос-Анджелес). В. Балеї продовжив заняття музикою, у цей час пробує komponувати й записувати свої твори. Ще до закінчення гімназії він почав відвідувати заняття в Лос-Анджелеській консерваторії (пізніше перейменованої на Каліфорнійський інститут мистецтв): головний фах – фортепіано, додатково – композиція. Йому пощастило потрапити до фортепіанного класу Ерла Вурґіса (Earle Voorhies, 1912–2006) – очільника фортепіанного факультету, учня Йосифа Левіна, Егона Петрі та Розіни Левіної. Майбутня кар'єра піаніста-концертанта видавалась тоді молодому музикантові більш надійною за композиторську, тому основні сили були зосереджені на фортепіанних студіях. Паралельно він відвідував консерваторський клас композиції Моріса Ругера (Morris Hutchins Ruger, 1902–1974), хоча на той час, услід за Белою Бартоком, уважав, що неможливо навчити когось писати музику, а майбутній композитор мусить насамперед самостійно вивчати чужі твори і так формувати себе.

У 1962 році В. Балеї закінчив консерваторію, від 1963-го понад два роки служив у Німеччині в американській армії як оркестровий музикант. Тут він спробував свої сили як диригент. Повернувшись до США, розпочав викладати в Каліфорнійському інституті мистецтв, а за кілька років – в Університеті штату Невада у Лас-Вегасі. Із цим містом пов'язано все подальше життя Балея. Тут 1971 року він заснував щорічний фестиваль сучасної музики та очолив як диригент спочатку камерний ансамбль «Камералісти Лас-Вегаса», а згодом – відновлений міський симфонічний оркестр, з яким, окрім симфонічних програм, виконував і опери. Часто виступав у різних містах Америки з концертами як піаніст (соло і з оркестрами) і диригент. У фортепіанних

---

Dickinson songbooks I and II by Virko Baley: a critical examination and guide for performance. Lecture document for a reading and discussion at the Peabody Institute of the Johns Hopkins University. Baltimore, 2012. 281 p.; Pollack S. Dreamtime by Virko Baley: A Discussion and Analysis. Submitted to Manhattan School of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Musical Arts / Manhattan School of Music. Manhattan, 2009. 282 p.

програмах, поряд із традиційним класико-романтичним репертуаром, грав модерну й авангардну музику ХХ століття – А. Шенберга, А. Веберна, О. Мессіана, П. Булеза, К. Штокгаузена. Багато викладав в університеті: фортепіанний клас і теорію та історію музики, а від початку 2000-х років – композиторський клас. Завершив викладацьку роботу лише кілька років тому.

У 1960-х роках твори молодих київських композиторів та їхнього вчителя Бориса Лятошинського потрапили до Америки, і Вірко Балеї став їх самовідданим виконавцем і дослідником. Від початку 1970-х років він грав у концертах сольні й ансамблеві твори В. Сильвестрова, Л. Грабовського, В. Годзяцького, Б. Лятошинського, М. Скорика та І. Карабиця. Тоді ж розпочав листуватися з киянами, передусім із В. Сильвестровим і Л. Грабовським. На його листи (перший – 1973) відразу відгукнувся Л. Грабовський: докладно відповів на запитання про себе і своїх побратимів, запропонував обмінюватися друкованими виданнями, поінформував про найцікавіші нотні новини і грамплатівки, які згодом переслав до Америки. В. Балеї знайшов у ньому найкращого співбесідника – людину багатогранних зацікавлень, спраглу до модерного й авангардного мистецтва, водночас міцно закорінену в українську культуру і ментальність, готову поширювати все нове в мистецтві. Саме це було властиве й В. Балею. Між митцями розпочалися листування і багаторічна дружба, яка триває вже понад сорок років. Спілкування з Валентином Сильвестровим і його дружиною, музикознавцем Ларисою Бондаренко так само було змістовним. В. Сильвестров багато не писав, а в телефонних розмовах і під час зустрічей був максимально відвертим і щирим.

У 1974 році В. Балеї уперше приїхав в Україну. Він не лише усвідомлював свій етнічний зв'язок із батьківщиною, а й знав українську культуру, історію, вільно володів рідною мовою, його товариськість, щире зацікавлення здобутками колег, усім неординарним і талановитим не могли не вабити до нього молодих музикантів. В Україні В. Балеї перебував два тижні: у Києві майже щодня, зустрічався з ними, слухав записи, студіював партитури, годинами обговорював почуте; відвідав Львів, потоваришував з Анджеем Нікодемівичем – на той час найбільш радикальним композитором серед львів'ян, з музикознавцем Стефанією Павлишин, провідним викладачем Львівської консерваторії, познайомився з юним Юрком Ланюком, з часом – відомим львівським митцем, а також із легендарним Миколою Колесою.

Після Львова В. Балеї побував у Харкові, познайомився з Валентином Бібіком, першим, хто почав писати «авангардною» музичною мовою. Його музика захопила В. Балея, і відтоді він ініціював чимало її виконань в Америці, з яких найновіше – перше у світі повне концертне виконання монументального фортепіанного циклу В. Бібіка «34 прелюдії і фуги», яке здійснив у Лас-Вегасі (2018) молодий піаніст Тимоті Гофт (Timothy Hoft).

Від 1986 року В. Балеї бував в Україні досить часто. Українські друковані видання й рукописи нот, грамплатівки, листи друзів, живе спілкування з ними – усе це давало йому досить повне уявлення про нову українську музику, яке він виклав у кількох університетських доповідях і статтях, опублікованих в Америці і Європі<sup>1</sup>. До цих публікацій

---

<sup>1</sup> Праці В. Балея: Орфей без припони / пер. з англ. О. Соловей // Сучасність. Ньюарк; Нью-Джерзі, 1990. Ч. 11 (355). С. 60–66. Ч. 12 (356). С. 55–68. Передрук: Орфей розкутий // Сучасність. Київ, 1994. Ч. 2. С. 122–128. Ч. 3. С. 137–147. Англійською мовою: Orpheus Unleashed. Parts 1 & 2. Soviet Ukrainian Affairs II. 1988. No. 3, Autumn. P. 5–11; 1988. No. 4, Winter. P. 13–20; Володимир Загорцев у Нью-Йоркській філармонії // Сучасність. 1980. Ч. 4. С. 38–42; Baley V. The Kiev Avant Garde: A Retrospective in Midstream. Parts 1 and 2 // Numus-West. 1974. No. 6. P. 8–20. Німецькою мовою: Baley V.

увійшли й уривки з його щоденникових записів під час перебування в Україні. Хоча В. Балею симпатизував західному модерну й авангарду, в Україні він цікавився всіма напрямками. Показовий є його запис у щоденнику: враження від особистої зустрічі з Андрієм Штогаренком, тодішнім очільником Спілки композиторів України і Київської консерваторії, щирим адептом соцреалізму і традиціоналізму. В. Балею високо оцінив його Другу симфонію для струнного оркестру: «Надзвичайно добре скомпонована, вона гарно вписується до мейнстримного “сучасного консерватизму”, що його я б назвав “слов’янським неокласицизмом”. Як і багато інших советських творів, вона має програмне спрямування – завершена 1965 року, симфонія написана і присвячена пам’яті друга, що загинув у бою під час Другої світової війни (“Великої вітчизняної війни”). На щастя, цей меседж прописаний доволі делікатно і не є надто очевидним, радше підкреслює виражені почуття»<sup>1</sup>.

Контакти з Україною відкрили В. Балеєві доступ до нових творів, і він уповні скористався цим. Від 1970-х років і дотепер більшість американських виконавців української музики – це його здобутки як піаніста, диригента, невтомного організатора й популяризатора знань про Україну. Своєю пристрастю він захопив знавця нової музики, піаніста і диригента Джоуела Сакса (Joel Sachs), який з ансамблем «Continuum» 11 квітня 1987 року зіграв українську програму: Четверту симфонію Валентина Бібіка, Третю симфонію «У стилі українського бароко» Льва Колодуба, дві Постлюдії Валентина Сильвестрова і два твори Леоніда Грабовського: Тріо та вокальний цикл «Когда» на вірші Валємира Хлебникова. Концерт відбувся у престижному нью-йоркському залі Еліс Талі Гол (Alice Tully Hall) у Лінкольн-центрі (Lincoln Center) і мав промовисту назву «Нові українці». Це був, імовірно, перший випадок, коли виконавський колектив світового рівня присвятив повну програму українській музиці. Незважаючи на вкрай насичене культурне життя Нью-Йорка, концерт помітили: в газеті «New York Times» було опубліковано відгук відомого критика Тіма Пейджа (Tim Page), який передав зацікавлення американців новою, майже невідомою для них культурою<sup>2</sup>. Після цього в Америці відбулася серія українських концертів, на яких кілька творів мали прем’єрне виконання. За словами В. Балея, ці концерти «свідчили про те, що Україна (у ті роки ще частина Советського Союзу, а для більшості світу – частина Росії) має життєво важливу і зростаючу музичну культуру» (з приватного листа В. Балея до автора статті).

Наприкінці 1980-х, коли з’явилася реальна можливість запрошувати українських композиторів-нонконформістів за кордон, В. Балею організував першу зарубіжну поїздку В. Сильвестрова. Приводом для запрошення стали виконання його симфонії «Ехегі monumentum» для баритона з оркестром у Лас-Вегасі (диригував В. Балею) і камерний авторський концерт, виконаний ансамблем «Continuum» у Нью-Йорку в залі Еліс Талі. Поїздка В. Сильвестрова відбулася 1988 року, а 1987 для концерту

---

Die Avantgarde von Kiew. Ein Retrospektive auf halbem Weg // Melos, Neue Zeitschrift für Musik. 1976. July-August. S. 185–192; Baley V. The Return of a Native [Рукопис].

<sup>1</sup> Baley V. The Return of a Native. Рукопис. Насправді твір присвячено другу автора, композитору Миколі Коляді, що трагічно загинув ще до війни – 1935 року під час альпіністського походу. Проте в назві це ніяк не відображено, наявна лише доволі абстрактна присвята «Пам’яті товариша». Можливо, А. Штогаренко прагнув саме такої неоднозначності, бо хотів, щоб офіційно, в очах партійного начальства, написана 1965 року симфонія відповідала советському святкуванню двадцятиріччя перемоги у війні. Про сенс присвяти твору автор статті почув від свого вчителя композитора Валентина Борисова, який приятелював як з А. Штогаренком, так і в 1920–1930-ті роки з М. Колядою.

<sup>2</sup> Page T. Music: Continuum’s New Ukrainians // The New York Times. 1987. April 13.

«Нові українці» В. Балея замовив Л. Грабовському, який тоді жив у СРСР, новий твір – вокальний цикл «Когда». Це було перше зарубіжне замовлення українському композитору з обов'язковими його атрибутами: контрактом, гарантованим багаторазовим виконанням і гонораром. Знаючи, що советські інстанції майже ігнорували Л. Грабовського, В. Балея оформив це замовлення офіційно, дотримуючись усіх формальностей, надавши йому максимального розголосу, аби показати, як на Заході цінують цього українського митця.

Кількість українських творів, інспірованих В. Балеєм, зростала, серед них – Третій концерт для оркестру «Голосіння» (1989) І. Карабиця, з яким (та з іншими музикантами, впливовими у державних органах), започаткував масштабний проект – міжнародний фестиваль сучасної класичної музики «Київмузикфест». Перший фестиваль відбувся 1990 року і відтоді проходить щосені в Києві. Моделлю для організаторів став польський фестиваль «Варшавська осінь», започаткований наприкінці 1950-х років, він відіграв вирішальну роль у прориві польського авангарду на світову сцену. В. Балея сподівався, що Київмузикфест так само надасть можливість відтворити панораму світової музики, запрошувати провідних західних композиторів, виконавців, менеджерів, видавців. Для української музики кінця 1980 – початку 1990-х проблема залучення до світового музичного процесу була вкрай гострою. Добре обізнаний з музичним життям Америки, В. Балея бачив нереалізовані потенційні можливості України й усвідомлював провінційну обмеженість, естетичну відсталість і технічну слабкість майже всього її музичне життя. На долання такого стану й були спрямовані зусилля В. Балея як співорганізатора Київмузикфесту і мистецьких акцій у США, а головними інструментами він, спільно з іншими українськими й діаспорними організаторами культурних імпрез тих часів<sup>1</sup>, уважав показ в Україні досягнень світової культури ХХ століття і найширші творчі й особисті контакти між українськими і західними митцями. Про це він відверто сказав на одному з пленумів Правління Спільки композиторів України на початку 1990-х років, наголосивши, що українці мають чітко визначитись зі своїми пріоритетами і підтримати наміри й зусилля діаспори.

Найближче десятиліття показало слушність саме такого підходу. На жаль, сподівання на те, що українська культура швидко подолає свою відірваність від світової, не справдилися через обмеженість, непослідовність, вагання. Однак вдалися кілька «індивідуальних проектів»: окремі митці в ті часи таки змогли втілити (бодай частково) свої творчі можливості. Величезна заслуга в цьому належить Вірку Балею, бо він ніколи не шкодував зусиль і часу, щоб підтримати українців. У середині 1990-х він ознайомився з багатющим музичним каталогом Українського радіо. Там зберігалися студійні записи українських композиторів і артистів, здійснені протягом кількох десятиліть, а також концерти видатних музикантів сучасності, зокрема виступи Святослава Ріхтера в Києві. Ніхто у світі не знав про ці унікальні записи і, либонь, так ніколи й не дізнався б, оскільки все це зберігалось на старих магнітофонних плівках. У радіокомпанії не було ані коштів на їхню консервацію, ані розуміння їх історичної та мистецької ваги. Отримавши в радіокомпанії права на деякі записи, В. Балея почав їх видавати на компакт-дисках у США під лейблом «Troppe Note/Cambria Recordings» (пізніше перейменованим на «TNC Recordings»). Лише історичні записи С. Ріхтера, здійснені в Київській філармонії, склали комплект із сімнадцяти дисків,

---

<sup>1</sup> Див. передмови до буклетів міжнародних музичних фестивалів в Україні: «Форум музики молодих» (Київ, 1992. С. 2), львівські «Контрасти» (Харків : Акта, 1998. С. 2–3), одеські «Два дні і дві ночі» (Одеса, 1995. С. 6 і 26).

а загалом каталог звукозаписувальної фірми В. Балея містить близько двох сотень CD. Звісно, це небагато порівняно з доробком великих чи середніх компаній, але не забуваймо, що чи не половину цього каталогу становлять українські твори і виконавці. Серед найвагоміших позицій каталогу TNC – записи видатних українських виконавців: О. Криси, М. Сука, авторський диск Л. Грабовського (камерні твори у виконанні ансамблю «Continuum»), два диски з камерними творами В. Бібіка, а з найновіших – антологія української фортепіанної музики у виконанні Тимоті Гофта (з чотирьох записаних дисків 2018 року вийшов перший, а наступні перебували на завершальній стадії підготовки до видання).

Було б несправедливо обійти увагою співпрацю В. Балея з видатним українським кінорежисером Юрієм Ілленком. Не всі їхні творчі плани здійснились: на жаль, на початку 1990-х років ще на підготовчому етапі зупинилася робота над американською постановкою опери В. Балея «Голод», режисером якої мав бути Ю. Ілленко. Лише два фільми вони створили спільно, і обидва стали знаковими для української культури: «Лебедине озеро. Зона» (1990) і «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001/2010). У першому з них В. Балея не лише автор музики, а й продюсер. На той момент – наприкінці 1980-х – це відіграло ключову роль у незалежному від офіціозу пошуку західних партнерів і у просуванні фільму на Захід. У 1990 році на Каннському кінофестивалі фільм «Лебедине озеро» здобув Приз Міжнародної асоціації кінокритиків (ФІПРЕССІ) і нагороду молодіжного журі як найкращий фільм іноземного виробництва<sup>1</sup>. Характеризуючи «Молитву за гетьмана Мазепу» у вступному слові перед американською прем'єрою 1 серпня 2002 року у Гарвардському університеті, В. Балея зазначив: «...Фільм незвичайний, складний, шокуючий, покликаний не розважати, а провокувати співпереживання, болючі рефлексії над драматичними екзистенційними дилемами українського буття <...> це не історичне полотно і не кіноілюстрація періоду з минулого України»<sup>2</sup>. У цій промовистій характеристиці виявляються цінності, пріоритети і мета самого В. Балея як у композиторській творчості, так і в мистецтві загалом.

Щодо музики Вірка Балея, то наприкінці 1950-х років він створив кілька фортепіанних опусів, які іноді виконував у своїх сольних концертах. Серед них – Ноктюрн № 1 «Дзеркала» для фортепіано (Nocturnal No. 1 «Mirrors», 1958), перший із семи фортепіанних ноктюрнів, які він створював у подальші роки<sup>3</sup>. Хоча його піаністична кар'єра склалася цілком вдало, поступово акцент зміщувався в бік композиторської роботи. У другій половині 1980-х, після кількох камерних творів, написаних у попередні десятиліття, В. Балея звертається до оркестрових складів – симфонічна «Дума» (1985), два концерти для скрипки з оркестром (№ 1 «Quasi una fantasia», 1987; № 2 «Favola in Musica», 1988/1989) – і розпочинає роботу над своїм найбільш масштабним задумом –

<sup>1</sup> Див. про це докладніше: Багатогранність творчості Юрія Ілленка і його внесок у світове кіно. «Круглий стіл», проведений Центром кінематографічних студій Національного університету «Києво-Могилянська академія» 9 листопада 2010 року. // Кіно-Театр, 2011, № 2. URL: [http://www.ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=1118](http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1118) (дата звернення: 16.04.2019); Брюховецька Л. «Лебедине озеро. Зона» – провісник трагедії Донбасу // Кіно-Театр, 2014, № 6. URL: [http://www.ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=1686](http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1686) (дата звернення: 16.04.2019).

<sup>2</sup> Шевчук Ю. «Молитва за гетьмана Мазепу» в Гарварді // Кіно-Театр, 2005. № 1. URL: [http://ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=383](http://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=383) (дата звернення: 16.04.2019)/

<sup>3</sup> Ноктюрн № 2 «Сльози» (1960). Ноктюрн № 3 для трьох фортепіано або для фортепіано соло і двох фонограм (1970/2012). Ноктюрн № 4 (1971/1987). Ноктюрн № 5 (1980). Ноктюрн № 6 (1988). Ноктюрн № 7 «Introitus» (1993/2013–2014).

оперою «Голод» (такою була її перша назва) про український голодомор 1932–1933 років. Симфонічних творів у В. Балея загалом небагато, однак вони дуже показові для його композиторської концепції. Кожна із чотирьох частин його Першої симфонії «Священні пам'ятки» («Sacred Monuments», 1997–1999) присвячена ключовим постатям в українській музиці: Максиму Березовському, Артемію Веделю, Дмитру Бортнянському і Борису Лятошинському. Короткі уривки із творів цих класиків вмонтовані у їхні звукові портрети, написані модерною музичною мовою і далекі від декларативної однозначності. Тут, як і в інших творах композитора, музика постає на перетині історичної пам'яті (для В. Балея це найчастіше Україна) і сучасного світовідчуття – суперечливого, багатозначного, породженого нашим часом, його трагічності, безвихіддю і сподіваннями. Недарма композитор вважає себе «за темпераментом слов'янином, а інтелектуально – прихильником західного формалізму»<sup>1</sup>. І ще одне самовизначення: «У своїх думках і снах я часто з Україною, але фізично, у реальному часі я найкраще почуваюся у Сполучених Штатах»<sup>2</sup>.

Серед найважливіших для себе творів В. Балея називає кілька камерних композицій: Партита № 1 для трьох тромбонів і трьох фортепіано (1970/1976), сюїта «Різьблені птахи» («Sculptured Birds») для кларнета і фортепіано (1979/1984), «Ламентатції» («Treny») I–IV для двох віолончелей і сопрано (1996–1999/2002) та 75-хвилинна композиція «Сночасся» («Dreamtime») для семи виконавців (1993–1995). Остання назва дуже характерна, вона органічна не лише до одного твору, бо окреслює провідну ідею композитора – виходити за межі буденності, створювати багатопланові музичні видіння, що розгортаються поза звичною логікою. Балеєва музика – це простір снів, химерне поєднання несподіваних звучань, сюрреалістичний політ фантазії, розкута уява, що легко лине з минулого часу в теперішній. Вона непередбачувана, рясніє контрастними барвами й емоціями. У ній немає послідовного розвитку і вичерпної розробки відправних тез. Замість класичної трансформації тематизму В. Балея надає перевагу експонуванню енергійно окреслених образів, які вирізняються темброво, фактурно й мелодично. Звідси побудова багатьох його творів за сюїтним принципом як низки відносно коротких частин із програмними заголовками. Їх кількість в одному творі може дорівнювати традиційним трьом, як у дивертисменті «Орфей співає» («Orpheus singing») для гобоя і струнного квартету (1994), або чотирьом (Партита № 1, сюїта «Різьблені птахи»), та найчастіше їх значно більше: шість у Партиті № 2 для фагота і фортепіано (1991–1992/2005), дев'ятнадцять у «Сночассі». У фортепіанному Ноктюрні № 4 (1971/1987) три частини, а друга – «13 інтерлюдій (13 способів споглядання за чорним дроздом)»<sup>3</sup> – містить тринадцять розділів, кожен з яких має окрему назву. Заголовки частин належать до різних смислових сфер – від загальних музичних понять до посилань на конкретні мистецькі артефакти, зокрема:

1. Позначення жанрового прототипу: інтрада, скерцо, арія, танго, ламентатції, токато, качча, дума, коломийка (два останні В. Балея вживає неодноразово в різних творах). «Абстрактні» заголовки часто доповнюються конкретнішими образами – у Партиті № 2 для фагота і фортепіано: «Скерцо I: *Козак Мамай*» («Scherzo I: *Kozak*

---

<sup>1</sup> Virko Baley. Sacred Monuments: Symphony No. 1 // Буклет до компакт-диску TNC Recordings. Las Vegas, 2002. С. 1.

<sup>2</sup> Там само. С. 1.

<sup>3</sup> Назва цієї частини «13 Interludes (13 Ways of Looking at a Blackbird)», імовірно, містить алюзію на п'єсу О. Мессіана «Чорний дрізд» («*Le merle noir*») для флейти й фортепіано.



Матаї»); «Арія: Сльози» («Aria: Tears»); «Скерцо II: Західний вітер (Блудні вогні)»<sup>1</sup> («Scherzo II: West Wind [Feux follets]»); «Дума: Варіації» («Duma: Variations»).

2. Посилання на образи із творів візуального мистецтва чи літератури: «Козак Мамай» – з українського традиційного малярства; «Година Вовка» («The Hour of the Wolf») (Симфонія № 1 і «Сночасся») – за однойменним фільмом Інгмара Бергмана; «Сон Калібана» («The Sleep of Caliban») – за малюнком Оділона Редона (Odilon Redon); «Різьблені птахи» – за скульптурними образами Девіда Сміта<sup>2</sup>, Олександра Архипенка, Константіна Бранкузі (Constantin Brâncuși) і Макса Ернста (Max Ernst).

3. Більш узагальнене апелювання до митців минулого: Д. Бортнянський, А. Ведель, М. Березовський, Б. Лятошинський (Симфонія № 1). Одна із двох Пісень без слів для віолончелі і фортепіано (2003) має назву «Прощання: пам'яті Валентина Бібіка» («Der Abschied: in memoriam Valentin Bibik»), отже, крім присвяти пам'яті В. Бібіка, завдяки ужитому Балеєм німецькому слову *der Abschied* (прощання) відсилає ще й до фінальної частини «Пісні про землю» Г. Малера з тією самою назвою.

4. Образи, не пов'язані з постаттю певного митця чи твором мистецтва, але є досить мальовничими й емоційно зрозумілими: «Сльози», «Бароковий олтар», («Baroque Altar»), «Адамово яблуко» («Adam's Apple»), «Парастас»<sup>3</sup> («Parastas») («Сночасся»).

Як і більшість сучасних авторів, В. Балеї не є прихильником однієї техніки, натомість поєднує дуже різні прийоми письма. Типово авангардні засоби він легко поєднує із традиційними, часто з алюзіями на український фольклор. Незважаючи на різноманітність матеріалу, його музика не справляє враження еклектики, властивої багатьом постмодерним опусам. Це відбувається не автоматично, а внаслідок певних прийомів, які сприяють композиційній цілісності, зокрема: мелодичне мислення, зберігання лінійного напруження між звуками – навіть узятими із дуже далеких сфер і стилів. Традиційні інструментальні звучання поєднуються зі словесними вигуками інструменталіста, резонансними післязвуччями чи ударами по корпусу духового або струнного інструмента, чіткий тон раптово починає розмиватися, ковзати, розщеплюватися. Між цими, нібито не поєднуваними складниками виникає взаємне тяжіння, а разом вони утворюють барвисту, ніби розхристану, проте за змістом цілісну мелодичну лінію, як-от у творі «...Вимисли» («...Figments» – приклад 1) для скрипки соло (1981/1990–1992), четвертій частині «Коломийка, танець...» (ця п'єса у переробленому вигляді для «облігатної» скрипки і шести інструментів складала дев'яту частину «Сночасся»).

На першому нотоносці – звуки *pizzicato* й удар лівою рукою по грифу, на другому – звуки *arco*, на третьому – промовляння виконавцем вказаних приголосних звуків та клацання язиком (три лінійки нотного стану умовно позначають високу, середню й низьку висоту звуку), на четвертому – удар смичком по попівтру. Серед інших звуків поза наведеним уривком – тупання ногою, клацання пальцями, удари пальцями по корпусу інструмента, натискання струн лівою рукою без гри смичком тощо.

<sup>1</sup> Ужите, поряд з англійською назвою «*West Wind*», французьке словосполучення в дужках «*Feux follets*» – промовиста алюзія на П'ятий трансцендентальний етюд Ф. Ліста із такою самою назвою («Блудні вогні»). Попереднє означення «Західний вітер», хоча й більш завуальовано, містить посилання на Сьому прелюдію К. Дебюссі «...*Ce qu'a vu le vent d'Ouest*» («...Те, що бачив західний вітер»).

<sup>2</sup> Девід Сміт (David Smith, 1906–1965) – американський скульптор, абстрактний експресіоніст.

<sup>3</sup> Парастас або велика панахида – заупокійне богослужіння у православних і греко-католиків.

«...Вимисли» для скрипки соло. Четверта частина «Коломийка, танець...»

**Tempo I**  
**FantasiOSO e Lontano**

37

spiccato; use upper 1/4 of bow

*p*

k m n

**D**

41

*subito*  
S.P.

*molto* *ff*

*poco a poco*

ord.

*sf*

k t n m k j

tutti

*sf*

45

**Tutto La Forza**

*mp* *ff*

k l m i z k l

**Tutto La Forza**

В юності В. Балеї перебував під впливом музики Б. Бартока: у чотирнадцять років захопився його Концертом для оркестру, вивчав його за партитурою, пізніше грав Третій фортепіанний концерт. Майже одночасно почав грати, слухати і вивчати музику нововіденської школи – А. Шенберга, А. Берга і А. Веберна. У 1963 році велике враження на нього справило виконання щойно створеної П'ятої симфонії Ганса Вернера Генце (Hans Werner Henze), прем'єру якої під керуванням Л. Бернстайна він почув у США перед своїм від'їздом до Німеччини. Під час армійської служби в Німеччині В. Балеї познайомився з європейським авангардом – творами П. Булеза, К. Штокгаузена, Л. Ноно, Л. Беріо і багатьох інших відомих на той час авторів. Усі ці захоплення безпосередньо вплинули на формування його стилю і композиторської техніки – типово модерністських, авангардних й постмодерністських із такими типовими ознаками:

– *Атональність із тональними острівками*, інтегрованими до позатонального дванадцятитонового звукового поля.

– *Вільне використання будь-яких акордів і акордових сполучень*. Дисонанси переважають, але є і консонанси, причому між ними немає формальних відмінностей, усі акорди утворюють багатогранний гармонічний простір.

– *Яскраві тематичні утворення, тематична робота* (повтори, варіювання, розвиток теми, репризи тощо). Звідси використання традиційних форм (пасакалія, чакона, скерцо із тріо) і традиційних формотворних принципів (*cantus firmus*, варіації). Водночас важливим фактором організації твору є *мікротематизм*, коли тематичні функції переходять на рівень інтервальних сполучень, спільних для горизонталі й вертикалі (ознака, перейнята, ймовірно, від музики Б. Бартока і нововіденців).

– *Тематизм різного походження*: авангард середини ХХ століття (пуантилізм, атомізація мотивів), широкі постромантичні лінії, майже оперна кантілена, український фольклор, виразні мелодико-гармонічні «жести», майже барокові чи класицистичні мотиви-зерна тощо. Завдяки цій полістилістиці музика В. Балея набуває постмодерного відтінку, однак стильові контрасти в ній досить м'які. Не притаманна митцю й постмодерністська відстороненість та іронія – у цьому він ближчий до естетики класичного модерну першої половини ХХ століття.

– *Поряд із нерегулярною ритмікою та ірраціональними фігурами* (тріолями, квінтолями тощо), головним чинником виняткової ритмічної різноманітності є постійна *зміна метру і гра акцентами*, коли практично зникає звичний розподіл долей на сильні й слабкі з відповідною ієрархією (відносно слабкі, відносно сильні тощо).

– *Уживання традиційної тактової нотації* в ансамблевих і оркестрових партитурах, натомість у сольних творах трапляється *пропорційна безтактова нотація*;

– *Синтез традиційних і новітніх тенденцій в оркеструванні*, зокрема класичне дублювання в унісон або в октаву і водночас рафіноване камерне письмо навіть в оркестрових творах, імпресіоністичні багаточарові фігурації, великі сольні епізоди-каденції. Про гнучкість взаємних переходів камерного й оркестрового письма свідчить і те, що чимало творів мають паралельні версії для симфонічного й камерного складів, як-от Перша симфонія, Перший скрипковий концерт, опера «Червона земля. Голод» («Red Earth. Hunger»), «Адамово яблуко» – оркестровий прелюд і частина «Сночасся», драматична сцена «Клітемнестра» («Klytemnestra»).

– *Розширена інструментальна техніка*, усі «розширення» (так звані «нові способи» гри на інструментах) уживаються поряд із традиційними на спільних технічних засадах з метою тембрового урізноманітнення або тембрового виділення окремих «внутрішніх ліній» у межах одного фактурного шару.

В. Балеї формувався як україноцентрична особистість, тому «український елемент» часто наявний у його музиці. «Дума», «Коломийка» («Kolomyika»), «Козак Мамай» – ці назви, ніби лейтмотиви, неодноразово зринають у його творах (Перша симфонія, Перша партита, «Сночасся», «Орфей співає» тощо). Так само постійними є згадування важливих для української культури постатей (Перша симфонія, «Різьблені птахи»). Ці мистецькі силуети поєднуються з багатьма іншими образами з різних національних культур та з інших видів мистецтва. Якщо до цього додати імена поетів, до чиїх текстів звертався Вірко Балеї – Емілі Дікінсон, Богдана Бойчука, Юрія Тарнавського, Оксани Забужко, – стане зрозумілим багатючий культурний контекст його творчості, її насиченість інтелектуальними, літературними, живописними й філософськими асоціаціями. Українські «мотиви» перебувають у В. Балеї нарівні з усіма іншими. Органічність такого поєднання ґрунтується на спільних підходах до будь-якого обраного автором звукового матеріалу і подібних методах його розробки, а передумовою такої органічності є оригінальність, неупередженість і широта мислення митця, який знає світову культуру і відчуває її цілісність.

Важливою ознакою сучасного(актуального) мислення В. Балеї є смислова багатозначність. У його музиці можуть співіснувати кілька паралельних процесів. Зазвичай навіть твори для одного інструмента – це не «сольна арія чи монолог», а «оперний ансамбль», написаний настільки майстерно, що ми добре чуємо кожного учасника цього «ансамблю». Так, у фортепіанному Ноктюрні № 5 є кілька горизонтальних шарів, максимально розмежованих ритмічно, реєстрово, темброво і, звісно, за звуковисотними (інтервальними) структурами: мелізматична «пташина» лінія у найвищому реєстрі, кантілена з переважанням вузьких інтервалів та з характерними багатократними повторами окремих нот у першій октаві, ще одна кантілена, але переважно широкими інтервалами у великій і малій октавах, довгі звукові плями у найнижчому реєстрі (останній звуковий шар завдяки тембровим перебарвленням – удари пальцями по струнах, піцикато нігтями на струнах, специфічний прийом «запізнілої» педалі у грі на клавішах – і сам диференціюється на кілька ліній) (приклад 2).

Таке розшарування ліній далеке від традиційної поліфонії, хоча й містить деякі її ознаки. Враховуючи значну смислову і звукову відмінність ліній, назвімо це явище *поліфонією наративів* і наголосимо, що воно постає у В. Балеї не лише завдяки складності звукових образів самих по собі, а й на рівні музичної структури – в одночасному розгортанні звукових «активностей», контрастних за багатьма параметрами. Отже, композитор відображає у творчості свій внутрішній світ не лише метафорично, а й суто музичними засобами, коли багатшаровістю його свідомості визначено структуру – тотальну багатшаровість – його музики. Філософською передумовою поліфонії наративів стало прагнення відбити неоднозначність і багатоплановість як зовнішнього світу – макрокосму, так і внутрішнього світу людини. Серед «предтеч» такого прийому – передусім Ч. Айвз, але не забуваймо і про великих майстрів оперних ансамблів – В. А. Моцарта і Дж. Верді. Сам В. Балеї джерелом свого улюбленого прийому називає ренесансний мотет із різними мелодичними лініями й кількома текстами (іноді різними мовами) в одночасі.

Цілком природно, що поліфонія наративів притаманна й опері В. Балеї «Червона земля. Голод»<sup>1</sup> (лібрето Б. Бойчука), оскільки сама природа жанру, – у якому наявні драматичний конфлікт, взаємодія різних персонажів, поєднання зовнішньо-сюжетного

---

<sup>1</sup> Такою є остаточна назва опери про український голодомор. Про походження назви див. докладніше: Щетинський О. Мужчина, Жінка і Вічність // День. 2012. 2 листопада. С. 34.



світоглядних засадах, на зрілому світобаченні: сприймаючи сучасний світ і сучасне мистецтво, він несе в серці, як найбільший скарб, образ України. Український слухач, безперечно, помічає, що у творах В. Балея немає таких традиційних для української культурної парадигми ознак, як психологічність і мелодраматичність. Від цього його музика не стає менш емоційною, але це інший, незвичний для України тип емоцій – без екзальтації, без акторських перебільшень, з наголосом на ясності, тверезому і ясному погляді. Поєднання цих ознак із традиційними українськими образами й мотивами становить основу оригінальності музики В. Балея, яка не вписується в жодні стереотипи. Через це, а також унаслідок технічної складності вона надто вразлива до недосконалого, нейтрально-усередненого виконання і потребує не лише точної, вправної, стилістично правильної інтерпретації, а й осмислення, пояснення і розуміння її інтелектуального підтексту. Творчість В. Балея, як і вся його діяльність, – це унікальний міст між світом і Україною, зведений зусиллями однієї людини. Вартісна сама по собі, ця музика може стати важливим джерелом і каталізатором нових ідей і концепцій в українській культурі.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Багатогранність творчості Юрія Ілленка і його внесок у світове кіно. «Круглий стіл», проведений Центром кінематографічних студій Національного університету «Києво-Могилянська академія» 9 листопада 2010 року. // Кіно-Театр, 2011, № 2. URL: [http://www.ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=1118](http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1118) (дата звернення: 16.04.2019).
2. Балеї Вірко (Вірослав Петрович) // Комітет з Національної премії України імені Тараса Шевченка. URL: <http://knpu.gov.ua/content/balei-virko-viroslav-petrovich> (дата звернення: 16.04.2019).
3. Балеї В. Володимир Загорцев у Нью-Йоркській філармонії // Сучасність. 1980. Ч. 4. С. 38–42.
4. Балеї В. Орфей без припони / пер. з англ. О. Соловей // Сучасність. Ньюарк, Нью-Джерзі, 1990. Ч. 11 (355). С. 60–66; Ч. 12 (356). С. 55–68. Передрук: Балеї В. Орфей розкутий // Сучасність. Київ, 1994. Ч. 2. С. 122–128; Ч. 3. С. 137–147. Англійською мовою: Orpheus Unleashed. Parts 1 & 2. Soviet Ukrainian Affairs II. 1988. No. 3, Autumn. P. 5–11; 1988. No. 4, Winter. P. 13–20.
5. Брюховецька Л. «Лебедине озеро. Зона» – провісник трагедії Донбасу // Кіно-Театр, 2014, № 6. URL: [http://www.ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=1686](http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1686) (дата звернення: 16.04.2019).
6. Гармель О. В. Dreamtime и виртуальные реальности в симфонии «Священные памятники» Вирко Балея // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 25 : Час. Простір. Музика. Київ, 2003. С. 134–142.
7. Гармель О. В. Феномен «чужого» текста в современной музыке. Аспект неомифологических интенций художественного мышления : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Нац. муз. акад. им. П. И. Чайковского. Киев, 2005. 200 с.
8. Гармель О. В. Феномен діаспори в аспекті пам'яті культури (на прикладі творчості Вірка Балея) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 121. Київ, 2018. С. 7–18.
9. Грабовський В. Вірко Балеї – «український Орфей Америки» // Українська музика. 2012. Число 2. С. 168–170.
10. Грабовський В. Український Орфей Америки. Чому громадянина США Вірка Балея вважають однією з ключових фігур нашого культурного простору 1990-х? // День. 2009. 1 серпня.

11. Литвинова О. У. Балеї Вірко (Вірослав) // Литвинова О. Музика в кінематографі України : каталог : у 2 ч. Ч. I : Автори музики художньо-ігрових фільмів, які створювалися на кіностудіях України. Київ, 2009. С. 85–86.
12. Муха А. І. Балеї Вірко (Вірослав) Петрович // Муха А. І. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 21.
13. Прокопович Т. Ю. Неоромантична стилістика скрипкових концертів Вірка Балея // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. № 2. Тернопіль, 1999. С. 46–51.
14. Созанський Й. Й. Національні традиції в симфонічній музиці композиторів української діаспори ХХ століття // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. № 2. Тернопіль, 2011. С. 37–44.
15. Шевчук Ю. «Молитва за гетьмана Мазепу» в Гарварді // Кіно-Театр, 2005. № 1. URL: [http://ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=383](http://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=383) (дата звернення: 16.04.2019).
16. Щетинський О. С. Вірко Балеї: ювілейні підсумки (до 80-річчя від дня народження) // Критика. 2018. Грудень, число 11–12 (253–254). С. 30–35.
17. Щетинський О. С. Мужчина, Жінка і Вічність // День. 2012. 2 листопада.
18. Юсипей Р. Правда і кривда. Вірко Балеї про досвід американського життя й утрачені українські ілюзії // Український тиждень. 2009. 10 квітня.
19. Baley V. The Kiev Avant Garde: A Retrospective in Midstream. Parts 1 and 2 // *Numus-West*. 1974. No. 6. P. 8–20. Німецькою мовою: Baley V. Die Avantgarde von Kiew. Ein Retrospektive auf halbem Weg // *Melos, Neue Zeitschrift für Musik*. 1976. July-August. S. 185–192.
20. Baley V. The Return of a Native [Manuscript]<sup>1</sup>. 1875. Personal archiv of V. Baley.
21. Bonenfant T. Virko Baley: an examination of his works that feature clarinet. Lecture-recital document for D.M.A. / University of Nevada. Las Vegas, 2005. 141 p.
22. Brickley A. S. The Emily Dickinson songbooks I and II by Virko Baley: a critical examination and guide for performance. Lecture document for a reading and discussion at the Peabody Institute of the Johns Hopkins University. Baltimore, 2012. 281 p.
23. Page T. Music: Continuum's New Ukrainians. // *The New York Times*. 1987. April 13.
24. Pollack S. Dreamtime by Virko Baley: A Discussion and Analysis. Submitted to Manhattan School of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Musical Arts / Manhattan School of Music. Manhattan, 2009. 282 p.
25. Virko Baley. Sacred Monuments: Symphony No. 1 : Буклет до компакт-диску: TNC Recordings. Las Vegas, 2002. 16 p.

## REFERENCES

1. Baley Virko (Viroslav Petrovych). *Taras Shevchenko National Prize of Ukraine*. Available at: <http://knpu.gov.ua/content/balei-virko-viroslav-petrovich> [accessed: 16.04.2019] [in Ukrainian].
2. Baley, V. (1974). The Kiev Avant Garde: A Retrospective in Midstream. Parts 1 and 2 // *Numus-West*, 6, pp. 8–20 [in English]. In German translation: Baley, V. (1976) *Die Avantgarde von Kiew. Ein Retrospektive auf halbem Weg. Melos. New Journal of Music [Melos Neue Zeitschrift für Musik]*. July-August, pp. 185–192 [in German].
3. Baley, V. (1975) *The Return of a Native*. [Manuscript]<sup>1</sup> Personal archiv of V. Baley [in English].

<sup>1</sup> Написана на замовлення часопису «Numus West», стаття В. Балея мала увійти до ч. 9 часопису – підготовленого, але не надрукованого через банкрутство видавця. Копії коректури статті, з дозволу видавця, в подальшому поширювалися через зацікавлених осіб та інституцій, а її текст частково увійшов до статті «Орфей без припони» в публікаціях часопису «Сучасність».

4. Baley, V. (1980). Volodymyr Zahortsev in New York Philharmonic [Volodymyr Zahortsev u Niu-Yorkskii filarmonii]. *Our Time [Suchasnist']*, 4, pp. 38–42 [in Ukrainian].
5. Baley, V. (1990). Orpheus Unleashed [Orfei bez prypony]. Transl. from Ukrainian by O. Solovei. *Our Time [Suchasnist']*. Newark, New Jersey, 11, pp. 60–66; 12, pp. 55–68 [in Ukrainian]. Reprinted: Baley, V. (1994). Orpheus Unleashed [Orfei rozkutyi]. *Our Time [Suchasnist']*. Kyiv, 2, pp. 122–128; 3, pp. 137–147 [in Ukrainian]. In English: Orpheus Unleashed. Parts 1 & 2 (1988). Soviet Ukrainian Affairs II, 3, Autumn, pp. 5–11; 4, Winter, pp. 13–20 [in English].
6. Bonenfant, T. (2005). *Virko Baley: an examination of his works that feature clarinet*. Lecture-recital document for D.M.A. University of Nevada, Las Vegas, 141 p. [in English].
7. Brickley, A. S. (2012). *The Emily Dickinson songbooks I and II by Virko Baley: a critical examination and guide for performance*. Lecture document for a reading and discussion at the Peabody Institute of the Johns Hopkins University. Baltimore, 281 p. [in English].
8. Briukhovetska, L. (2014). “Swan Lake. The Zone” – a harbinger of the Donbas tragedy [“Lebedyne Ozero. Zona” – provisnyk trahedii Donbasu]. *Cinema-Theatre [Kino-Teatr]*, 6. Available at: [http://www.ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=1686](http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1686) [accessed: 16.04.2019] [in Ukrainian].
9. Harmel O. (2003). Dreamtime and virtual realities in the symphony “Sacred Monuments” by Virko Baley. [Dreamtime i virtualnyie realnosti v simfonii «Svyashchennyie pamyatniki» Virka Baleia]. *Scientific reporter of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovij visnyk Nacionalnoi muzycnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Cajkovs'kogo]*, vol. 25: Time. Spase. Music [Chas. Prostir. Muzyka]. Kyiv, pp. 134–142 [in Russian].
10. Harmel O. (2018). Phenomenon of diaspora in the aspect of the memory of culture (on the example of Virko Baley’s music) [Fenomen diaspori v aspekti pamiaty kultury (na prykladi tvorchosti Virka Baleia)]. *Scientific reporter of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovij visnyk Nacionalnoi muzycnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Cajkovs'kogo]*, vol. 121. Kyiv, pp. 7–18 [in Ukrainian].
11. Harmel O. V. (2005). Phenomenon of “foreign” text in contemporary music. Aspect of neomithological intentions of the artistic mentality [Fenomen chuzhogo teksta v sovremennoi muzyke. Aspekt neomifologicheskikh intentsii khudozhestvennogo myshleniia]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 200 p. [in Russian].
12. Hrabovsky V. (2012). Virko Baley – “Ukrainian Orpheus of Amerika” [Virko Balei – «Ukrainsky Orfey Ameryky»]. *Ukrainian Music [Ukrainska muzyka]*, 2, pp. 168–170 [in Ukrainian].
13. Hrabovsky, V. (2009). Ukrainian Orpheus of Amerika. Why the USA citizen Virko Baley is consider one of the key figures of our cultural space of the 1990s [Ukrainsky Orfey Ameryky. Chomu hromadianyna SShA Virka Baleia vvazhaiut’ odnieiu z kluchovykh fihur nashoho kulturno-ho prostoru 1990-kh]. *Day [Den]*, August 1 [in Ukrainian].
14. Lytvynova, O. (2009). Baley Virko (Viroslav) [Baley Virko (Viroslav)]. Lytvynova, O. *Music in the Cinematograph of Ukraine [Muzyka v kinematohrafi Ukrainy]*. Catalogue, in 2 vols, vol. 1: The Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. Kyiv, pp. 85–86 [in Ukrainian].
15. Mukha, A. I. (2004). Baley Virko (Viroslav) Petrovych [Baley Virko (Viroslav) Petrovych]. *Mukha, A. I. Composers of Ukraine and Ukrainian diaspora [Kompozytory Ukrainy ta ukrainskoi diaspori]*. Reference book. Kyiv, p. 21 [in Ukrainian].
16. Page T. (1987). Music: Continuum’s New Ukrainians. *The New York Times*. April 13 [in English].

---

<sup>1</sup> This paper was commissioned for no. 9 of the magazine “*Numus West*” which has never been printed because of the bankruptcy of the publisher. The proof of the Baley’s article, due to permission of the publisher, was sent around and used by a number of individuals and institutions. Later the text was partly included into Ukrainian version of the article “Orpheus unleashed” published by the magazine “*Suchasnist*”.



17. Pollack, S. (2009). *Dreamtime by Virko Baley: A Discussion and Analysis*. Submitted to Manhattan School of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Musical Arts. Manhattan School of Music, 282 p. [in English].
18. Prokopovych, T. (1999). Neoromantic stylistic of the Violin Concertos of Virko Baley. [Neoromantychna stylistyka skrypkovykh kontsertiv Virka Valeia]. *Scientific notes of the Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University [Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka]*. Specialisation: Art Studies, 2. Ternopil, pp. 46–51 [in Ukrainian].
19. Shchetynsky, O. (2012). Man, Woman and Eternity [Muzhchyna, Zhinka I Vichnist’]. *Day [Den]*, November 2 [in Ukrainian].
20. Shchetynsky, O. (2018). Virko Baley: Reflections on the Occasion of His 80<sup>th</sup> Anniversary [Virko Balei: yuvileini pidsumky (do 80 richchia vid dnia narodzhennia)]. *Critique [Krytyka]*, December 11–12 (253–254), pp. 30–35 [in Ukrainian].
21. Shevchuk, Yu. (2005) “Prayer for Hetman Mazepa” in Harvard [“Molytva za hetmana Mazepu” v Harvardi]. *Cinema-Theatre [Kino-Teatr]*, 1. Available at: [http://ktn.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=383](http://ktn.ukma.edu.ua/show_content.php?id=383) [accessed: 16.04.2019] [in Ukrainian].
22. Sozansky Yo. Yo. (2011). National traditions in symphonic music of composers of Ukrainian diaspora of the 20<sup>th</sup> century. [Natsionalni tradytsii v symfonichnii muzytsi kompozytoriv ukrainskoi diaspory XX stolittia]. *Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University [Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka]*. Specialisation: Art Studies, 2. Ternopil, 2011, pp. 37–44 [in Ukrainian].
23. The versatility of Yuri Illenko’s creativity and his contribution to world cinema [Bahatohrannist’ tvorchosti Yurii Illenka i yoho vnesok u svitove kino]. (2011). “Round Table”, held by the Centre of Cinematographic Studies of the National University “Kyiv-Mohyla Academy”, November 9, 2010. *Cinema-Theatre [Kino-Teatr]*, 2. Available at: [http://www.ktn.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=1118](http://www.ktn.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1118) [accessed: 16.04.2019] [in Ukrainian].
24. *Virko Baley. Sacred Monuments: Symphony No. 1* (2002). Booklet to the CD, TNC Recordings. – Las Vegas, 16 p. [in English].
25. Yusypey, R. (2009). Truth and falsehood. Virko Baley on Amerian life experience and lost Ukrainian illusions [Pravda i kryvda. Virko Balei pro dosvid amerykanskooho zhyttia y utracheni ukrainski iluzii]. *The Ukrainian Week [Ukrainskyi Tyzhden’], [Tyzhden’]*, April 10 [in Ukrainian].

**Щетинский А. С. Вирко Бaley: музыкальный мост между миром и Украиной.**

Рассмотрены жизненный путь, творчество и продюсерско-организационная работа Вирко Бaley. Проанализирована общая для всех видов его деятельности мировоззренческая основа, обозначена ведущая роль украинского фактора как в образной сфере Бaley-композитора, так и в его организационной работе. Охарактеризованы основные проекты художника в распространении информации об украинской музыке. Впервые в украинском музыковедении задокументированы и описаны важные для украинской культуры события периода падения «железного занавеса»: концерты украинской музыки в США, композиторские заказы, рецензии, творческие контакты украинских и американских деятелей культуры и др. Выявлены черты музыкального языка сочинений В. Бaley, раскрыты особенности программных названий и формообразования в контексте музыкальных стилей второй половины XX – начала XXI столетий. Показано, что наиболее заметная черта музыки В. Бaley – её многозначность, проявляющаяся не только метафорически – в сложности звуковых образов, но и на уровне музыкальной структуры, которой присуща полифония нарративов – приём, применяемый в сочинениях разных жанров (от оперы до сольной пьесы). Выявлены особенности полифонии нарративов и её отличия от обычных видов полифонии. Подчёркнута ведущая роль в музыке В. Бaley мелодического фактора в комплексе выразительных средств и его значение как объединяющего

фактора в условиях полистилистики. Акцентированы типичные для почерка композитора ритмическая техника и приёмы современной камерной оркестровки в сочинениях для симфонического оркестра, а также соотношение тональности и атональности, роль и виды тематизма, разновидности нотации.

**Ключевые слова:** исполнение украинской музыки в США, сюита, симфония, полистилистика, мелодизм, расширенная тональность, атональность, полифония нарративов, расширенная инструментальная техника.

### SHCHETYNSKY OLEKSANDR

Composer, Senior lecturer at the Composition and Instrumentation Department, applicant of the Music Theory Department at the I. P. Kotliarevsky Kharkiv National Art University.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9576-1061>

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2\(43\).2019.171465](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2(43).2019.171465)

### VIRKO BALEY: A MUSIC BRIDGE BETWEEN THE WORLD AND UKRAINE

**Relevance of the study.** Virko Baley is an American composer, conductor and pianist of Ukrainian origin. He has played an important role in forming cultural layout of Ukraine since 1970s. His achievements in supporting Ukrainian music and promoting it around the world are well known and praised in Ukraine. However, his own music, being a specific bridge between Ukrainian and Western cultures, became the subject of musicological study quite seldom and should be studied systematically and in full capacity.

**The mail objective of the study** is to consider V. Baley's music and various kinds of his organizing efforts in supporting Ukrainian culture as an activity built on common ground including Ukrainian historical and art elements as the key factors.

**The methodology** of the study involves a combination of biographical approach and theoretical analysis of music idiom typical of Baley's music.

Baley started his musical career as a concert pianist in 1960s. His programs consisted of typical classical and romantic repertoire, as well as works by radical 20<sup>th</sup> century authors (Schoenberg, Webern, Messiaen, Boulez, Stockhausen). A bit later he found out several piano solo and chamber scores of young Ukrainian innovative composers, such as V. Silvestrov, L. Hrabovsky, V. Godzyatsky, M. Skoryk, I. Karabyts, and B. Liatoshynsky. Their pieces became an important part of Baley's piano recitals and, thereafter his orchestral concerts. In his own music Baley elaborated rather unique combination of various 20<sup>th</sup> century styles and techniques (extended tonality, atonality, rhythmic complexity, new type of polyphony, extended instrumental techniques, neoromantic melody, a. o.) and Ukrainian idiom (fragments of folk tunes, traditional cultural symbols and images of cultural personalities). One of the most important innovative features of his music is polyphony of narratives that includes simultaneous textural lines joined into common sound realm.

**The conclusion of the study.** Technically and esthetically Virko Baley's music reflects important trends and ideas of the 20<sup>th</sup> century modernism and avant - garde. At the same time, due to "Ukrainian element" as an integral part of its discourse, as well as an original combination of different techniques, this music provides an individual approach which enriched both Ukrainian and American music and may be further developed.

**Keywords:** performances of Ukrainian music in the USA, suite, symphony, polystylistic, melodism, extended tonality, atonality, polyphony of narratives, extended instrumental techniques.