



IMPE

NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES UKRAINE
RYLSKY
INSTITUTE OF ART STUDIES, FOLKLORE AND ETHNOLOGY

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 3 (59)

Theatre. Music. Cinema

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2017

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ
ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

СТУДІЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 3 (59)

Театр. Музика. Кіно

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2017

Редакційна колегія:

Г. А. Скрипник – головний редактор
Р. В. Забашта – відповідальний секретар
В. В. Кузик – відповідальний секретар

Н. В. Владимірова	О. С. Найдєн
В. М. Гайдабура	О. М. Немкович
С. Й. Грица	Л. О. Пархоменко
А. П. Калениченко	В. І. Рожок
Т. В. Кара-Васильєва	Т. П. Руда
О. Ю. Клековкін	Г. Г. Стельмащук
Н. М. Корнієнко	Д. В. Степовик
О. А. Лагутенко	В. М. Фоменко
С. Моссаковський	І. М. Юдкін

Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. Чис. 3 (59) / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2017. – 120 с.

ISSN 1728–6875

У журналі висвітлюються актуальні питання теорії, методології, історії, сучасного стану вітчизняного та зарубіжного музичного, театрального й кіномистецтва; публікуються результати досліджень творчості окремих мистців, архівні матеріали, дискусії, спогади про колег, бібліографічні огляди та рецензії.

Видання призначене для дослідників-мистецтвознавців, викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, музейних працівників.

The issues of theory, methodology, history and modern condition of music, theatre and cinema arts are independently presented in the journal. The results of investigations on creative work of separate artists, archives materials, discussions, memoirs about colleagues, bibliographical surveys and reviews are represented as well.

This publication is done for the use of researchers of history, theory and art criticism, as well as for the use of professors and students of art studies and museum researchers.

Журнальні публікації відображають погляди їхніх авторів, які не завжди збігаються з поглядами редакції. Відповідальність за достовірність інформації повністю несуть автори.

Opinions expressed in this journal are not necessarily those of editors. Authors bear complete and full responsibility for all the information given in their materials.

Журнал зареєстровано Держкомінформом України
Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 6784 від 16.12.2002 р.
Виходить 4 рази на рік

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол №11 від 24.11.2016 р.)

Включено до переліку фахових видань України з мистецтвознавчих дисциплін
(Наказ МОН України № 996 від 11.07.2017 р.)

Офіційний сайт видання «Студії мистецтвознавчі»
<http://sm.etnolog.org.ua>

ISSN 1728–6875

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2017

Зміст

Contents

ТЕОРІЯ

Theory

- Сахарчук Раїса. Основні текстові різновиди жанру многоліття**
Sakharchuk Raisa. Main Text Varieties of Polynonion Genre.....7
- Товкайло Ярина. Пастівницька традиція як середовище функціонування сопілкової музики українців**
Tovkailo Yaryna. Shepherding Tradition as a Sphere of the Ukrainians Pipe Music Functioning 15

ІСТОРІЯ

History

- Кузьмінський Іван. Руські придворні музиканти польського короля Владислава II Ягайла та Великих князів Литовських**
Kuzmynskiy Ivan. The Ruthenian Court Musicians of the Polish King Wladyslaw II Jagiello and the Grand Princes of Lithuania.....25
- Граб Уляна. Українськість як константа виконавського стилю «Візантійського хору» Мирослава Антоновича**
Hrab Uliana. Ukrainian Identity as an Absolute Symbol of The Byzantine Choir Performing Style by Myroslav Antonovich.....31
- Тулянцева Андрій. Дніпропетровський академічний український музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка: до 100-ліття творчого шляху**
Tuliantsev Andriy. T. Shevchenko Dnipropetrovsk Academic Ukrainian Music and Drama Theatre: On the Occasion of the Centenary of Creative Development.....40

ПОСТАТІ

Figures

- Кузик Валентина. Борис Лятошинський та Левко Ревуцький: історія взаємин**
Valentyna Kuzyk. Borys Liatoshynsky and Levko Revutsky: The History of Mutual Relation47
- Kovalenko Yeva. Honoured Artist of Ukraine Mykola Mikheyev: Creative Individuality and Transmission of Experience in the Ballet Art**
Коваленко Єва. Заслужений артист України Микола Михеев: творча індивідуальність та передавання досвіду в балетному мистецтві56
- Нікітюк Оксана. Диригентський простір хормейстера (до 70-річного ювілею Євгена Савчука)**
Nikitiuk Oksana. Conductor's Space of Choirmaster (On the Occasion of the 70th Anniversary of Birthday of Yehen Sabuchuk)62

**Фільц Богдана. Багатогранний мистецький внесок хорового диригента
Степана Стельмашука**

Filts Bohdana. Multiform Artistic Contribution of Stepan Stelmashuk as a Chorus Conductor.....72

СУЧАСНІСТЬ

Modernity

**Яковчук Надія. Культуротворчі аспекти камерно-інструментального ансамблю
в Україні останньої третини ХХ – початку ХХІ століття
(основні тенденції виконавства)**

*Yakovchuk Nadiya. Cultural Creating Aspects of the Chamber-Instrumental Ensemble
in Ukraine of the Last Third of the XXth – Early XXIst Century
(Main Existing Tendencies)78*

**Березуцька Марина. Хоровий цикл «Пори року» Валентини Мартинюк
у репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці»**

*Berezutska Maryna. Choral Cycle The Four Seasons by Valentyna Martyniuk in Repertoire
of the Bandura Ensemble Charivnytsi88*

**Дем'яненко Сергій. Театральний фестиваль «Золотий лев»
(шлях до європейської інтеграції)**

Demchenko Serhiy. Theatrical Festival The Golden Lion (A Path to European Integration)96

**Німилович Олександра. Самобутнє художнє явище народної творчості –
яворівські іграшки в мистецькому доробку Богдани Фільц
(до 85-річчя композиторки)**

*Nimylovych Oleksandra. The Yavoriv Toys as an Original Artistic Phenomenon
in the Bohdana Filts Musical Works102*

РЕЦЕНЗІЇ

Reviews

**Супрун-Яремко Надія. Рец.: Жеплинський Б., Ковальчук Д., Ковальчук М.,
Дідушко Д. Дударі. – Львів : РАСТР-7, 2017. – 110 с., іл.**

*Suprun-Yaremko Nadiya. Bagpipes Execution in Ukraine. Review: Zheplynskyi B., Kovalchuk D.,
Kovalchuk M., Didushko D. Bagpipers. – Lviv, Raster-7, 2017. – 110 pp., ill. 110*

**Азарова Антоніна. Рец.: Кавунник О. Музичне середовище Ніжина в контексті
національних культуротворчих процесів ХІХ – початку
ХХІ століть : монографія / Олена Кавунник. – Київ :
НАН України, 2016. – 328 с.**

*Azarova Antonina. Review: Kavunnyk O. Musical Milieu of Nizhyn in Context of National
Culture-Creating Processes of the XIXth to XXIst Centuries : A Monograph /
Olena Kavunnyk. – Kyiv : NAS of Ukraine, 2016. – 328 pp. 114*

Про авторів

Information About Authors 116

Теорія Theory

УДК 784.1+783.6

ОСНОВНІ ТЕКСТОВІ РІЗНОВИДИ ЖАНРУ МНОГОЛІТТЯ

Раїса Сахарчук

У статті розглянуто ключові критерії визначення жанру многоліття та його основні текстові різновиди – «Поліхроніон», «Тон деспотин», «Іс полла еті, деспота», «Многолітствування» та «Многі літа», що побутують у церковній, народній і світській сферах українського культурного життя.

Ключові слова: жанр, многоліття, «Поліхроніон», «Тон деспотин», «Іс полла еті, деспота», «Многолітствування», «Многі літа», богослужбовий спів.

В статье рассмотрены ключевые критерии определения жанра многолетие и его главные текстовые разновидности – «Полихронион», «Тон деспотин», «Ис полла эти, деспота», «Многолетствование» и «Многие лета», которые бытуют в церковной, народной и светской сферах украинской культурной жизни.

Ключевые слова: жанр, многолетие, «Полихронион», «Тон деспотин», «Ис полла эти, деспота», «Многолетствование», «Многие лета», богослужбное пение.

The key criteria of the Polychronion genre definition and its main text varieties – *Polychronion*, *Ton Despotin*, *Eis polla ete despotia*, *Mnoholitstvuvannia* and *Many Years* existing in the church, folk and secular spheres of Ukrainian cultural life are outlined in the article.

Keywords: genre, *Polychronion*, *Ton despotin*, *Eis polla ete despotia*, *Mnoholitstvuvannia*, *Many Years*, liturgical singing.

Многоліття як унікальний та багатограний феномен української музичної традиції досі фактично залишався поза увагою вітчизняної науки. У численному доробку з вивчення історії та специфіки українського богослужбового співу зустрічаються лише лаконічні згадки про многоліття як завершальний елемент літургії або ж форму привітання церковних ієрархів, що бере початок від візантійського обряду вшанування імператора та його родини. Окремі аспекти проблеми були розглянуті російськими музикознавцями С. Скребковим, М. Фіндейzenом, М. Успенським, Г. Пожидаєвою, М. Парфентьевим, основна увага яких зосереджена на аналізі царського многоліття «Благовірному царю».

Перша ґрунтовна праця з вивчення многоліття як самодостатнього музичного жанру була підготовлена румунською дослідницею Ф. Герасим *The Polychronion in the Romanian Music of Byzantine Tradition from the XVIth Century Until Today* («Многоліття в румунській музиці візантійської традиції від XVI ст. і до сьогодні») [20]. На основі ана-

лізу історичних наукових розвідок, а також зібраного численного музичного матеріалу (близько 200 рукописних зразків) дослідниця розглядає основні аспекти питання в румунській музичній традиції, а саме: історичні витоки, специфіку побутування у світській і церковній сферах, визначальні характеристики та різновиди многоліття.

В українському музикознавстві многоліття вже розглядалося як один з богослужбових жанрів у дисертаційній роботі О. Шевчук «Київський наспів у контексті церковно-монодичного співу України та Білорусії XVII–XVIII ст.» [18]. Посилаючись на «уставні характеристики піснеспівів» російської дослідниці І. Безуглової (текст, місце у відправі, глас, ступінь канонічності, службова субординація), доробок сучасної медієвістики та власний досвід аналізу, О. Шевчук представляє основні жанрово-канонічні ознаки піснеспівів, у яких тісно переплітаються їх уставні (службові) та музичні характеристики. Вони передбачають: 1) сакрально-символічний зміст тексту піснеспіву; 2) функція у відправі (змінний /

ТЕОРІЯ

незмінний; однофункціональний / багатофункціональний); 3) частотність виконання; 4) способи виконання (діалогічний, пісенно-гімнічний); 5) відношення «текст-наспів» (один наспів – багато текстів; один текст – багато наспівів); 6) види інтонування текстів; 7) композиція (риса структури).

Спираючись на вищезазначені характеристики, О. Шевчук зауважує, що кожна назва пісенспіву зорієнтована лише на одну з жанрових ознак, яку давні піснетворці вважали найбільш відмінною від інших, «виходячи з першої ознаки (зміст тексту) назви отримали догмати (стихири, що викладають догматичні – визначальні – особливості віросповідання), богородичні (співи про Богородицю або звернені до Неї), хрестобогородичні (про страждання Її біля Христа на місці розп'яття), блаженні (Євангельські вірші про заслуги праведних), світільні (співи про те, “як надсилається світло до створеного світу”) та многоліття» [18].

Беручи до уваги попередні напрацювання в напрямку означення жанрів давньоруської гімнографії, О. Шевчук вводить у дисертаційну роботу та доповнює таблицю російської дослідниці О. Коляди «Основні жанрові групи та жанрові різновиди», де викремлено 5 основних груп богослужбового співу: 1) псалми та похідні від них; 2) стихиро-тропарні жанри; 3) акафісти; 4) канон; 5) молитовні жанри. Українська музикознавець зараховує многоліття до молитовних жанрів і у висновках своєї роботи доречно зазначає, що «кожний обиходний ¹ постійний пісенспів має власний комплекс індивідуальних рис і може бути названий “пісенспівом-жанром”» [18, с. 176].

Загалом варто підкреслити, що чимало провідних зарубіжних і вітчизняних дослідників церковного співу стикалися з проблемою означення та характеристики його жанрової системи, серед них – Г. Вагнер, І. Лозова, Н. Гуляницька, Т. Владишевська, Ю. Діброва, Н. Костюк та ін. Для прикладу, аналізуючи жанрову палітру російської духовної музики ХХ ст., Н. Гуляницька розглядає її у вигляді ієрархічної системи, де на нижньому рівні знаходяться пісенспіви малої форми, що входять до складу тієї чи іншої служби (всенічна, літургія), а на верх-

ньому – ті ж служби, що представляють «жанровий ансамбль» [5].

Враховуючи вищезазначене і беручи до уваги результати нашої кропіткої пошукової роботи та систематизації значної кількості зібраного нотного матеріалу, стає очевидним, що многоліття давно вийшли за межі богослужбового співу. Нині спостерігаємо наявність численних народних аранжувань і авторських музичних композицій, які супроводжують не лише традиційні обрядові дійства (весілля, коляди) та ювілейні святкування, але й світські, побутові й урочисті заходи державного значення.

Многоліття, що утвердились у різних сферах українського духовного життя, включають в себе справжнє різнобарв'я музичних зразків, які різняться за вербальним текстом, музичною мовою, манерою виконання та сферою побутування. Однак неспростовним є те, що незважаючи на широкую текстову варіативність, усі вони несуть єдине змістове та символічне наповнення, виконують спільне призначення – побажання довгих і щасливих років життя. Саме зміст і функція постають як ключові ознаки, що дають підстави об'єднати многоліття в єдиний музичний жанр. Адже за визначенням відомого дослідника Є. Назайкінського: «Жанри – це складені історично відносно стійкі типи, класи, роди і види музичних творів, що розрізняються низкою критеріїв, основними з яких є: 1) конкретне життєве призначення (суспільна, побутова, художня функція); 2) умови і засоби виконання; 3) характер змісту і 4) форми його втілення» [13, с. 94].

Зміст і призначення, як одні з ключових критеріїв означення жанру, також фігурують у визначеннях низки зарубіжних і вітчизняних науковців. Наприклад, російська дослідниця К. Царьова подає таке: «Жанр – багатозначне поняття, яке характеризує роди та види, що склалися історично, музичних творів у зв'язку з їх походженням та життєвим призначенням, способом та умовами (місцем) виконання й сприйняття, а також з особливостями змісту і форми» [17, с. 383], а Л. Мазель та В. Цукерман пропонують тлумачення, за яким «музичні жанри – це роди та види музичних творів,

які історично склалися у зв'язку з різними типами змісту музики, у зв'язку з певним її життєвим призначенням, з різними соціальними (зокрема, соціально-побутовими, соціально-прикладними) функціями і різними умовами її виконання та сприйняття» [12, с. 22].

Посилаючись на жанрові характеристики, напрацьовані Є. Назайкінським, та беручи до уваги визначення інших провідних науковців, зазначимо, що умови виконання майже усіх многоліть означені церковним уставом або порядком обрядового дійства, залежно від сфери побутування. Також можемо простежити спільні візантійські витoki і тривалий процес розвитку в системі літургійних жанрів з постійною зміною мелодичного стилю. Адже всі відомі нам церковні жанри пройшли багатовіковий процес формування та усталення. Основною формою втілення многоліть найчастіше є необ'ємні за масштабом та формою хоріві акапельні композиції. Звичайно, головним і визначальним структурним елементом є вітальна формула «многії літа». До детальнішого аналізу та характеристики музичної побудови многоліть ми звернемося в наступних наших напрацюваннях, розглядаючи стилістичні особливості жанру.

Зібраний нами нотний матеріал (більше 150 композицій) включає широкий діапазон текстових різновидів – «Поліхроніон», «Тон деспотін», «Іс полла еті, деспота», «Многолітствування» та «Многая літа» («Многії літа», «Многая лета»), які хоч і об'єднані єдиною жанровою належністю, але різняться за функціями та сферами побутування. Саме тому виникає необхідність систематизації зібраного матеріалу та чіткого означення термінології для уникнення плутанини в подальшій роботі.

Насамперед варто зазначити, що «Поліхроніон» (грец. Πολυχρόνιον), «Тон деспотін» (грец. Τὸν Δεσπότην), «Іс полла еті, деспота» (грец. Εἰς πολλὰ ἔτη, δέσποτα) – грецькі многоліття архієрейського богослужіння, що прийшли разом з прийняттям візантійського церковного обряду київським князем Володимиром і збереглися в християнській церковній практиці донині. Це є наслідком того, що від самого хрещення

і протягом декількох століть християнську церкву на наших теренах очолювали грецькі ієрархи, які принесли з собою багато візантійських традицій, серед них і чин многолітствування. Про це згадує історик-богослов, дослідник історії християнської церкви в Україні архієпископ І. Ісіченко: «Літургійною мовою Київської митрополії історично спершу була грецька. Митрополити-греки й надалі охоче послуговувалися нею при богослужіннях. З тих часів до візантійсько-українського обряду входить як особливість архієрейських богослужінь використання в них окремих грецьких фраз: “Іс полла еті, деспота” (“На многії літа, владико”), “Кіріє, елейсон” (“Господи, помилуй”) <...> Однак використання грецької мови лишилося епізодичним» [8, с. 53].

Схожі думки висловлюють й українські музикознавці, зокрема О. Цалай-Якименко у своїй праці «Київська школа музики XVII століття» виокремлює цілий розділ «Новогрецький напів в Україні», де зазначає, що «співати Літургію грецькою мовою було давнім звичаєм на архієрейській Службі і не лише в Україні, але й у Вірменії, Грузії, на Балканах, у Росії» [16, с. 145]. Також авторка наводить свідчення П. Алепського² про спів многоліття антиохійському патріархові в Києво-Печерському монастирі, яке ще раз письмово підтверджує широту побутування грецьких церковних текстів на українських землях: «Наш владика під спів увійшов у хорос, приклався до святих ікон і став на своєму патріаршому місці <...> благословив присутніх і для нього заспівали по-грецьки Іс полла еті, деспота, тому що в тутешніх великих монастирях зазвичай знають його напам'ять по-грецьки і співають, коли приїздить до них патріарх» [16, с. 148].

Неабияке значення для подальшого впливу та збереження грецьких піснеспівів мали Никонівські церковні реформи 1650–1660-х років у Московському царстві (особливо після 1654 року) та активна участь греків у діяльності братств, про що неодноразово згадується в праці відомого українського дослідника Я. Ісаєвича «Братства та їх роль в розвитку української культури XVI–XVIII ст.»: «Велике значення мали вза-

ТЕОРІЯ

ємини братств і з грецькими культурними діячами, такими як Ієремія Транос, Мелетій Пігас, Кирило Лукаріс. Деякі з братчиків греків походили з Криту, що був у XVI–XVIII ст. головним осередком грецького культурно-національного відродження» [7, с. 126].

Перший і ключовий для нашого дослідження термін, що залишився у спадок від давньої візантійської культури, – «Поліхроніон» – походить від грецького слова *полухρόνιος*, або ж *полухρόνιον* (полу- (полі-) – «багато» + *χρόνος* (хронос) – «час»). Вітальний піснеспів, що бере початок від величальних акламацій³, які виголошувалися під час святкових виходів візантійських імператорів. Тлумачні словники, як наприклад «Большой толковый словарь русского языка», дають або стисле означення терміна «поліхроніон»: «Многоголосий піснеспів – величання під час святкового богослужіння» [3], або одразу зазначають, що це те ж саме, що і многоліття. Проте, враховуючи огляд зібраного нотного матеріалу, виникає необхідність розглядати термін у двох значеннях:

1) безпосередньо як загальну синонімічну назву жанру многоліття, подібно до західноєвропейської наукової практики;

2) як один з текстових різновидів жанру, що співається лише на завершення православної патріаршої служби; подібно до Константинопольської православної церкви, де традиційно усталеним є виконання поліхроніонів для Вселенського патріарха (грец. *Полухρόνιον με τον Οικουμενικό Πατριάρχη*).

У сучасній церковній практиці здебільшого виконується «Поліхроніон» грецького наспіву в численних аранжуваннях визначних церковних композиторів або ж регентів хору. В опрацьованих нами зразках найчастіше подається подібний грецький текст:

*Полухρόνιον ποιήσαι, Κύριος ο Θεός,
των Αγιώτατων Πατριάρχην της [автокефалія
та ім'я].*

Κύριε, φύλαττε αυτόν.

Εἰς πολλά ἔτη, εἰς πολλά ἔτη, εἰς πολλά ἔτη.

Для зручності співу в партитурі одразу зазначається українська або російська транскрипція тексту, адже сьогодні вживання грецької мови є рідкістю:

*Поліхроніон піісе, Кіріос о Феос,
Тон Агіотатон Патріархін тіс [автокефалія
та ім'я].*

Кіріє, філате автон.

Іс полла ети, іс полла еті, іс полла еті.

Дослівний церковний переклад тексту такий: «Довготривалим (многолітнім) створи, Господи Боже, Святійшого Патріарха (ім'я) [ця частина тексту може варіюватися залежно від дійсного патріарха та очолюваної ним автокефалії. – Р. С.], Господи, збережи його на многії літа!».

До виключно церковних многоліть належать також грецькі «Тон деспотін» та «Іс полла еті, деспота». Зокрема, «Тон деспотін» – многоліття, що є неодмінним атрибутом архієрейського богослужіння та виконуються згідно з церковним уставом. Повний текст «Тон деспотін» такий:

*Τὸν Δεσπότην καὶ Αρχιερέα ἡμῶν,
Κύριε φύλαττε, εἰς πολλὰ ἔτη, Δέσποτα.*

Як і у випадку з поліхроніонами, у нотах одразу зазначається транскрипція:

*Тон Деспотін ке Архиереа імон,
Кіріє філате, іс полла еті, Деспота.*

Та переклад: «Владику й архієрея нашого, Господи, збережи на многії літа».

Завершальне «Іс полла еті, деспота» («На многії літа, Владико») після «Тон деспотін» повторюється тричі з поступовим ускладненням розспіву. У сучасній православної практиці цей текстовий різновид многоліття виконується двічі після облачення архієрея, а саме в момент, коли він стає на орлець та благословляє паству дикієм⁴ і трикірієм⁵ [2]. У грецькому ж чині, як зазначає М. Желтов, «після відпусту на Архієрейському богослужінні завжди співається: “Τὸν δεσπότην καὶ ἀρχιερέα ἡμῶν, Κύριε, φύλαττε. Εἰς πολλὰ ἔτη, δεσπота”, архієрей виголошує: “Δι' εὐχῶν τῶν ἁγίων πατέρων ἡμῶν” (Молитвами святих отців наших), ієрей відповідає: “Δι' εὐχῶν τῶν ἁγίου Δεσπότου ἡμῶν” (Молитвами святого владика нашого)» [6, с. 575].

Ми зіткнулися зі значною кількістю варіантів розспіву «Тон деспотін» різної складності, що включені до обіходів і церковнопівчих збірників, серед яких авторські роботи та аранжування Д. Бортнянського, А. Львова, І. Смірнова, А. Гнатишина. Важ-

ливо зазначити, що саме ця форма многоліть представлена в найдавніших українських Ірмолоях, перерахованих у каталозі Ю. Ясиновського:

«1. Львівський Ірмологіон кінця XVI – початку XVII ст. (Львів, ЛНБ, МВ 50) Тон деспоти ке архієрея, арк. 119.

2. Ірмолой 1657–1676, Манявський скит (Бухарест, BCS, Ms. Slav. 10846) Тон деспоти ке архієрея, арк. 199.

3. Ірмолой 1684 року, послушник Варнава, Манявський скит (Бухарест, BCS, Ms. Slav. 10845) Тон деспоти ке архієрея, арк. 229» [19].

«Іс полла еті, деспота» (грец. Εἰς πολλὰ ἔτη, δέσποτα – «На многії літа, Владико») – піснеспів православного архієрейського богослужіння, що може слугувати доповненням до «Тон деспотін» або виконуватись як самостійний твір. Російська дослідниця богослужбового співу І. Старикова зазначає, що «Іс полла еті» відноситься до жанру візантійських акламацій, що становили святкове привітання імператора чи патріарха. Найбільш ранні акламації-многоліття з нотацією (присвячені візантійському імператору Андроніку III Палеологу) збереглися в Аколупії 1336 року [15]. «Іс полла еті, деспота» виконується на всіх службах за участю єпископа, насамперед в архієрейському чині Божественної літургії, а саме:

– під час благословення народу на три сторони після прочитання вхідних молитов;

– після «Тон деспотін» на завершення облачення архієрея, коли він благословляє народ дикирієм і трикирієм;

– під час малого входу архієрея;

– благословення народу дикирієм та трикирієм після читання Євангелія;

– під час осініння⁶ народу дикирієм та трикирієм після великого входу;

– після відпусту;

– виходу ієрарха з храму [6].

До гармонізації або створення авторських композицій на текст «Іс полла еті, деспота» зверталася низка визнаних творців духовної музики: Д. Бортнянський, С. Давидов, А. Львов, Г. Верета, І. Смірнов та ін.

З вищезрозглянутим текстовим різновидом многоліть пов'язують введення в православну практику архієрейського богослу-

жіння *солістів-ісполатчиків*. Про це згадується в працях багатьох дослідників церковної музики (А. Голубцова, Г. Гарднера, Н. Розанова, Т. Владишевської та ін.). Зокрема, дослідниця Т. Владишевська лаконочно зазначає: «На довгий час зберігся на Русі звичай доручати найважливіші піснеспіви, особливо многолітствування, трьом юнакам, яких називали ісполатчиками (від грецького привітання «Іс полла еті, деспота» – Многая літа тобі, владико)» [4]. Або ж І. Старикова подає означення: «У XIX – на поч. XX ст. ісполатчиками називали малолітніх півчих Синодального хору, які виконували тріо піснеспівів архієрейського богослужіння» [15].

Загалом згадки про них фігурують у численній уставній богослужбовій літературі. Так, у «Руководствии для лиц, отправляющих церковные богослужения при участии митрополита, епископа, всего собора», упорядкованому М. Розановим ще в 1901 році, зазначається: «Півчі обов'язково повинні були мати у своєму складі трьох малолітніх юнаків одягнених в стихари: одного дисканта 1-го, одного другого і одного альта» [14, с. 93]. У цій книзі подано детальний опис усіх дій і виходів ісполатчиків протягом архієрейського богослужіння. Наведемо короткий уривок: «При завершенні облачення архієрея, перед благословенням їм трикиріями ісполатчики сходять з клироса і стають праворуч, зазвичай і в цьому, і наступних випадках так: два дисканти поряд, а альт позаду них, біля облачального місця. Коли архієрей почне осіняти, то вони, при помаху його трикирія, співають «Тон деспотін» і проспівавши, поклонившись архієрею, йдуть на клирос» [14, с. 93].

Про солістів-ісполатчиків згадує й український музикознавець, дослідник співу в Київській академії П. Козицький: «1591 року, коли приїхав до Львова митрополит Михайло Рогоза, то братство вітало його в церкві і своїй школі віршами (грецькою і слов'янськими мовами), що їх співали підлітки, поділені на три ліка. Напевно, то були солісти-ісполатчики, що виголошували «Многії літа»» [10, с. 31].

Наступний текстовий різновид многоліття – «Многолітствування», що, як і поперед-

ТЕОРІЯ

ні зразки, є уставним церковним піснеспівом і виголошується після відпусту на завершення кожної Божественної літургії та Воскресної (чи святкової) всенічної. Зазвичай представлений у формі сольного речитативу та хорового приспіву на словах «на многії літа».

Існує багато варіацій завершального многолітствування, що побутують у різних християнських традиціях на території України. До вивчення цієї проблеми звертався вже згаданий вище український богослов, архієпископ Харківсько-Полтавської єпархії УАПЦ І. Ісіченко. У статті «Многоліття як завершальний елемент літургії» він вдається до пошуку конкретної, з погляду церковного уставу, й відповідної сучасній церковній ситуації формули завершального многолітствування. Адже дослідник зазначає, що функціонування кількох різних за походженням українських версій тексту служебника (Літургікон) спричиняє істотні різниці формулювання многоліття, навіть у межах однієї єпархії. Це провокує низку дискусій довкола порядку поминання світської та церковної влади або викликає появу дивних нововведень на кшталт поминання імені й сану настоятеля парафії [9].

Дослідник підкреслює, що в найдавніших служебниках текст многолітствування не зазначався, лише «із запровадженням у підросійській Україні московського чину відправи літургії та служебників синодального видання, у вжиток входить усталений після скасування патріаршества (1700–1721) чин многолітствування царської родини, “благочестивішого, самодержавнішого великого государя нашого імператора (ім’я і по батькові), и супруги его, благочестивішої государыни (ім’я і по батькові), и великого государя, наследника и великого князя (ім’я)” та всіх інших членів монаршої родини» [9].

У висновку, враховуючи результати проведеної дослідницької роботи, І. Ісіченко подає найоптимальнішу структуру многолітствування київської традиції: «(Все)святішого отця нашого (або – блаженнішого владику нашого) (ім’я, титул глави Помісної Церкви), і (високо)преосвященнішого владику нашого (ім’я, титул єпархіального архиєрея), настоятеля і парафіян святого

храму цього, і всіх православних християн, Господи, збережи на многії літа!» [9]. Хоча у зібраних нотних зразках зустрічаємо й інші варіанти, як наприклад: «Святішого Патріарха Київського і всієї Руси України, Боголюбиву і Богом бережену Україну нашу, уряд, військо і всю людність її, і всіх православних християн, Господи, збережи на многії літа!».

На зміст многолітствування впливає місце, де воно виголошується, якщо це монастир, то згадуються настоятель і братія, а якщо на території є навчальний заклад, то той, хто вчить, і той, хто навчається.

Остання група многоліть – це «Многая літа», що активно побутують у церковній, народній і світській практиках. Сюди належить величезна палітра авторських та народних зразків, основна частина яких побудована на багаторазовому розспіві вітальної формули «многії літа» або більш усталеної «многая літа». З-поміж безлічі варіацій популяризувався такий текст:

*Многая літа, літа, многая літа!
Многая літа, літа, многая літа!
Во здравіє, во спасеніє!
Многая літа!*

або ж:

*Создателю всього світа,
Хазяїну многа літа!
Многая, многая, многая літа!*

Ця текстова група многоліть є найбільш виконуваною в народній і світській практиках, оскільки включена до багатьох сучасних обрядодій та все частіше супроводжує ювілейні святкування різного значення. Неможливо точно сказати, коли саме ці многоліття стали складовими українських народних традицій, адже на відміну від церковної музики немає достовірних письмових свідчень, як і досліджень цієї теми. Можемо навіть припустити, що в українській культурі ще до прийняття християнства існували аналоги грецького чину многолітствування, що посприяло швидкому вкоріненню нової традиції на теренах України.

У результаті створення авторських композицій і професійних фольклорних аранжувань «Многії літа» ще більше популяризувалися в народній та світській сферах духовного життя українців, поповнили репертуар

провідних фольклорних колективів країни («Божичі», «Древо», «Козацька хороя», «Буття», «Кралиця»). На основі зібраного нотного матеріалу, часто регіонально відмінного, спостерігаємо численні варіанти мелодичного розспіву та словесного тексту, різноманітний гармонічний і фактурний виклад.

Надзвичайно популярна текстова вітальна формула «многії літа» перебуває в широкому мовному й музичному обігу на ювілейних і урочистих святкуваннях, присутня також у щедрівках, колядках, духовних піснях та естрадних композиціях.

Таким чином, слід констатувати, що в повсякденній практиці, церковній і науковій літературі, зібраному нами музичному матеріалі часто відсутня чітка градація між термінами «многоліття», «многолітствування» та «многая літа», вживається лише загальножанрова назва «многоліття». Отже, вищезазначені жанрові ознаки многоліть, систематизація та характеристика їх текстових різновидів дають змогу глибше дослідити специфіку та особливості універсального жанру української музичної культури, що протягом століть не втрачає своєї актуальності.

Примітки

¹ Обіход – одна з богослужбових книг православної церкви, де містяться піснеспіви вечірньої та ранішньої служб, літургії Іоанна Златоустого, Василя Великого та Григорія Двоєслова, кондаки, тропарі, світильні, величання тощо. Представлені переважно неосьмогласі піснеспіви.

² Твір П. Алепського «Подорож патріарха Макарія» містить цінний матеріал про тогочасне політичне становище України, культуру, звичаї і побут українського народу в середині XVII ст.

³ Текстова або текстово-мелодична формула, яку виголошує чи співає громада у відповідь на вигук, звернення, благословення священнослужителя.

⁴ Двосвічник з перехрещеними свічками, що використовується архієреєм під час богослужіння для благословення парафіян. Символізує дві суті Ісуса Христа – Божественну і людську.

⁵ Особливий підсвічник для трьох свічок, що використовується на архієрейському богослужінні разом з дикирієм. Символізує Пресвяту Трійцю.

⁶ Мається на увазі давньослов'янський вислів «осінити хресним знаменням». Слово «осінити» походить від старослов'янського слова «сінь», яке означає «тінь». Тому буквально це «отінити», «покрити тінню», а в церковному значенні – покрити хресним знаменням.

Джерела та література

1. *Беляев Д. Ф.* Byzantina. Очерки, материалы и заметки по византийским древностям (Богомольные выходы византийских царей в городские и пригородные храмы Константинополя) / Д. Ф. Беляев. – Санкт-Петербург : Типография И. Н. Скороходова, 1906. – Т. III. – 189 с.

2. Божественна літургія / Київська православна богословська академія ; упоряд. В. А. Матвієнко. – Київ : Видавничий відділ УПЦ Київського Патріархату, 2015. – 159 [1] с.

3. Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. – Санкт-Петербург : Норинт, 2000. – 1536 с.

4. *Владышевская Т. Ф.* Богодухновенное, англославянское пение в системе средневековой музыкальной культуры [Электронный ресурс] / Т. Ф. Владышевская. – Режим доступа : <http://www.portal-slovo.ru/>.

5. *Гуляницкая Н. С.* Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. – Москва : Языки славянской культуры, 2002. – 432 с.

6. *Желтов М., свящ.* Архиерейское Богослужение / свящ. М. Желтов // Православная энциклопедия. – Москва : Церковно-научный центр «Православная Энциклопедия», 2009. – Т. 3. – С. 566–575.

7. *Ісаєвич Я. Д.* Братства та їх роль в розвитку української культури XVI–XVIII ст. / Я. Д. Ісаєвич. – Київ : Наукова думка, 1966. – 251 с.

8. *Ісіченко І.* Історія християнської церкви в Україні / І. Ісіченко. – Харків : Акта, 2003. – 472 с.

9. *Ісіченко І.* Многоліття як завершальний елемент літургії [Електронний ресурс] / І. Ісіченко. – Режим доступу : <http://www.religion.in.ua/>.

10. *Козицький П.* Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування / П. Козицький. – Київ : Музична Україна, 1971. – 148 с.

11. *Коменда О.* Поняття жанру в сучасному музикознавстві / О. Коменда // Музична україністика: сучасний вимір. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. – Вип. 3. – С. 120–140.

12. *Мазель Л., Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм / Л. Мазель, В. Цуккерман. – Москва : Музыка, 1967. – 365 с.

13. *Назайкинский Е.* Стиль и жанр в музыке / Е. Назайкинский. – Москва : Владос, 2003. – 248 с.

14. Руководство для лиц, отправляющих церковные богослужения при участии митрополита, епископа, всего собора / сост. прот. Н. А. Розанов. – Москва : Типо-Литография И. Ефимова, 1901. – 264 с.

15. *Старикова И. В.* Ис полла эти деспота / И. В. Старикова // Православная энциклопедия. – Москва : Церковно-научный центр «Православная Энциклопедия», 2011. – Т. 26. – С. 667.

16. *Цалай-Якименко О.* Київська школа музики XVII століття / Олександра Цалай-Якименко. – Київ ; Львів ; Полтава : НТШ, 2002. – 488 с.

17. *Царева Е.* Жанр музыкальный // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 383–388.

ТЕОРІЯ

18. Шевчук О. Ю. Київський наспів у контексті церковно-монодичного співу України та Білорусії XVII–XVIII ст. (джерела, жанри, риси стилістики) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. Ю. Шевчук ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 1999. – 225 с.

19. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть : каталог і кодикологічне

та палеографічне дослідження / Ю. Ясиновський. – Львів : Видавництво Отців Василіан «Місіонер», 1996. – 623 с.

20. Gherasim F. The Polychronion in the Romanian Music of Byzantine Tradition from the XVIth Century Until Today / Fr. Fănică Gherasim ; «Babeş-Bolyai» University, Cluj-Napoca Faculty Of Orthodox Theology. – Cluj-Napoca, 2011.

SUMMARY

Polychronion is an ascertained genre in modern Ukrainian musical tradition that still remains neglected by domestic science, though it has been elucidated in the works of foreign musicologists (F. Heraşim). In Ukraine Polychronion is mentioned only in the context of the history and genre spectrum of urban music studies in the investigations of famous scientists P. Kozytskyi, Yu. Yasinovskyi, A. Tsalai-Yakymenko, L. Korniy, N. Herasymova-Persydska, O. Shevchuk, etc.

Nowadays Polychronions are far away from the liturgical singing bounds and have strengthened themselves in various spheres of Ukrainian spiritual life. That's why there is a necessity of their detailed studying. The main genre characteristics and text varieties of Polychronions – *Polychronion*, *Ton Despotin*, *Eis polla ete despota*, *Mnoholitstvuvannia* and *Many Years* are considered in the article. Despite of the wide text variance, all of them are of the common content and symbolic meaning, execute joint purpose – a wish of long and happy years of life. Just the content and its purpose are considered as key features of the Polychronion genre definition.

Polychronion, *Ton Despotin* and *Eis polla ete despota* are Greek Polychronions of the bishop divine service which have appeared with the adoption of the Byzantine church ceremony and are preserved in a Christian church practice till nowadays. The whole range of recognized sacred music creators, including D. Bortnianskyi, S. Davydov, A. Lvov, H. Vereta, I. Smirnov, etc. has appealed to the harmonization or writing of the author compositions according to Greek texts of the Polychronions. *Mnoholitstvuvannia* also belongs to the ecclesiastical liturgical Polychronions. *Many Years* is the most widespread text variety of the genre that prevails in the church, folk and secular practices. A huge palette of author and folk samples, most of which are based on repeated variants of greeting formula *many years*, belongs here.

It should be stated that in everyday practice, ecclesiastical and scientific literature, collected musical material, a clear gradation between the terms *Polychronion*, *Mnoholitstvuvannia* and *Many Years* is often absent. Only the general genre name Polychronion is mentioned. That's why the definition of Polychronions genre features, systematization and description of their text varieties allow the thorough research of their specificity and peculiarities of the universal genre of Ukrainian musical culture which has not lost its urgency for centuries.

Keywords: genre, *Polychronion*, *Ton despotin*, *Eis polla ete despota*, *Mnoholitstvuvannia*, *Many Years*, liturgical singing.

УДК 780.64(=161.2)

ПАСТІВНИЦЬКА ТРАДИЦІЯ ЯК СЕРЕДОВИЩЕ ФУНКЦІОНУВАННЯ СОПІЛКОВОЇ МУЗИКИ УКРАЇНЦІВ

Ярина Товкайло

У статті розглянуто пастівництво як явище матеріальної і духовної культури українців. Зосереджено увагу на дослідженні місця та сфери застосування сопілкової музики і музичних інструментів у пастівницькому побуті.

Ключові слова: пастівницька культура, вівчарство, скотарство, сопілка, сигнальна музика, пастуші імпровізації.

В статті рассмотрено пастушество как явление материальной и духовной культуры украинцев. Сосредоточено внимание на исследовании места и сферы применения музыки «сопилки» и музыкальных инструментов в пастушеском быте.

Ключевые слова: пастушеская культура, овцеводство, скотоводство, «сопилка», сигнальная музыка, пастушьи импровизации.

Shepherding as a phenomenon of the Ukrainians material and spiritual culture is considered in the article. Attention is paid to the investigation of the place and sphere of the use of pipe music and musical instruments in the shepherd life.

Keywords: shepherding culture, sheep breeding, cattle rearing, pipe, signal music, shepherd's improvisations.

Зародження та виникнення тваринництва в Україні історики відносять до доби раннього неоліту (V–III тис. до н. е.) [3, с. 45]. Саме в цей період відбулося приручення з практичною метою диких тварин: спочатку овець, кіз і свиней, а потім великої рогатої худоби, які згодом стали основою життєзабезпечення людських поселень. Тваринництво як вид діяльності походить від мисливства, його зародження означало перехід від кочового способу господарювання до більш осілого, тобто від споживання до відтворювання. Це було неабияким досягненням у світосприйнятті тогочасного суспільства.

Дослідники вважають, що тваринництво спершу виникло в степовій зоні України, а потім поширилося на всю територію. Природно-географічні та кліматичні умови визначили види господарської діяльності, тому тваринництво розвивалося в комплексі із землеробством [3, с. 39]. Основні галузі тваринницького господарювання в Україні – скотарство, вівчарство, свинарство, птахівництво.

До розкриття теми нашої статті найбільш дотичні скотарство та вівчарство.

Скотарство – найбільша галузь тваринництва, що займається розведенням та утриманням скоту в домашніх умовах

протягом цілого календарного року. Кіз випасали зазвичай як разом з вівцями, так і великою рогатою худобою. Поряд з домашнім випасанням застосовувалася й так звана *відгінна* форма – випасання на полонині (вівчарство) та в гірських місцинах, наближених до села. Скотарство було поширене на всій території сучасної України і відіграло важливу роль у забезпеченні життєдіяльності суспільства. У господарстві бойків – це переважно утримання і випасання великої рогатої худоби. Вівчарські способи вигону й утримання менш характерні для цього регіону, порівняно з Галицькою, Буковинською й Закарпатською Гуцульщиною та ще давніше – степовою зоною України.

Вівчарство – галузь тваринництва з розведення та догляду за вівцями. Поширене було в гірських, лісових та степових місцевостях – у Карпатах, на Поліссі, у степових зонах та районах Лісостепу. Сьогодні вівчарство як форма відгінного промислу найкраще збереглося на Гуцульщині.

Дослідження духовної складової пастівницької господарської культури (традиції, обряди, вірування, музичні інструменти та інструментальна музика) знаходимо в працях В. Шухевича, Г. Хоткевича, О. Ошуркевича, М. Тиводара, І. Мацієвського, М. Хая, Б. Яремка, Н. Ганудельової, А. Гуменюка,

ТЕОРІЯ

А. Іваницького, В. Шостака, В. Яцуника та ін.

Пастівництво – це вид людської діяльності, що спеціалізується на випасанні свійської худоби та веденні господарства і спрямована на досягнення матеріальних благ. Крім того, пастівництво належить до духовної культури й охоплює систему звичаїв, обрядів і вірувань; унікальну традиційну музику та інструменти; багату усну народну творчість, що зберігає архаїчні дохристиянські елементи. Цей пласт потребує детального вивчення як предмет етноорганології та етноорганології.

Пастухи згадуються в багатьох зарубіжних і українських літературних джерелах. У Біблії, зокрема, Ісус називав себе «добрим пастирем». Авраам, Давид і Мойсей були пастухами, і саме пастушки прийшли поклонитися новонародженому Дитяті Божому після появи зірки. Також пастівницьке ремесло оспівує багатий український фольклор: пісні, казки, легенди, приказки, оповідки тощо.

Пастуша діяльність, музичні інструменти та гра на них часто згадуються у творах Т. Шевченка, Лесі Українки, Г. Хоткевича, В. Шухевича, П. Тичини, Є. Гребінки, Б. Грінченка, К. Зіновіїва та ін. На сьогодні пастівництво вже давно перестало бути одним з основних видів господарської діяльності, що забезпечувала існування селян. Відгінне тваринництво, а особливо вівчарство, взагалі зникає. Разом з ним зникає і тисячолітня культура.

Територіальне розміщення, структура земельних угідь і кліматичні умови визначали тип випасання тварин: високогірне, лісове, рівнинне та випасання в межах сільських кадастрів (за М. Тиводаром) [15, с. 46]. Усі ці фактори відігравали важливу роль у формуванні форм випасання: *відгінне, вигінне, випасання поблизу села (колективне та індивідуальне)*.

Пастівництво – це не лише вид господарювання, але й спосіб життя і мислення, а пастух – особа, яка провадить професійну діяльність – випасає стадо, отару, череду тощо і отримує за це фіксовану узгоджену заздалегідь плату – *пастущину* [14, с. 101]. У різних регіонах залежно від

виду діяльності пастухів називали *ватаг, вівчар, дробет, єлочер, єгничник* [6, с. 101] (Гуцульщина), *вівчар, скотар* (Бойківщина), *чабан* (Буковина, Мараморощина), *бача* (Закарпаття), *коров'яр, корівник* (Волинь, Полісся), *чередник, стадник, коняр, табунник, гуртівник* (Степова Україна, Гуцульщина). Також похідними від роду заняття годувальника родини, батька, були прізвиська членів його сім'ї. Наприклад, батько – *вівчар (чабан)*, мати – *вівчариха (чабаниха)*, син – *вівчаренко (чабаненко)*, донька – *вівчарівна (чабанівна)* тощо [14, с. 203, 442]. Можемо припустити, що такі сучасні прізвиська, як Чередніченко, Чередник, Пастух, Пастушенко, Стадник, Чабан та інші, були отримані прародичами завдяки пастівницькому виду діяльності.

Пастівництво було переважно чоловічою справою. Щодо цього Хв. Вовк писав: «Ранньою весною майже все чоловіче населення сіл переходить на гори, де й провадить цілком пастуше життя» [3, с. 46].

На Гуцульщині відгінне вівчарство (*лімування*) було головним заняттям місцевих жителів і основою прибутку. Влітку – випасання худоби на полонині, вироблення сиру, заготовлення сіна на зиму тощо, а взимку – виготовлення одягу зі шкір, сукна з овечої вовни, різних предметів вжитку з коров'ячих та вовлих рогів, зокрема і музичних інструментів (рогів та ріжків) [6, с. 96].

Пастівництво мало свою систему ведення господарства, звичаї і традиції. Бути пастухом було надзвичайно відповідально та почесно. Переважно це була спадкова професія, і починали пастушити хлопчики ще з дитячого віку (з 6–8 років). На Чигиринщині навіть влаштовували святкування на честь того, що дитина йшла в пастухи, що означало закінчення дитинства і початок дорослого життя [5, с. 79]. Дітей-пастушків у народі називали *підпасич, підпастух, чабанчук, виросточок, недоросточок, гусячий / свинячий / телячий / овечий / коров'ячий пастушок* тощо [29, с. 298; 14, с. 442]. Заняття пастівництвом мало вагоме значення в розвитку особистості хлопця. Воно розвивало такі риси, як самостійність, відповідальність, фізична загартованість, єднання з природою, бережливе ставлення до тва-

рин та навколишнього світу. Часто пастухи були знахарями, мольфарами, лікували людей і тварин, могли передбачати майбутнє, були гарними співаками, музикантами та майстрами.

Важливим атрибутом пастуха була сопілка. Грати починали ще з молодшого дитячого віку, коли пасли корів та іншу худобу. Діти самі вирізали собі сопілки з верби (бойк. – *верболозки*), калини (*калинова сопілочка*) чи ліщини (гуцул. – *сопілки-веснянки*) і намагалися відтворити голоси птахів і тварин або почуту від дорослих музику, наслідували їхню манеру гри й способи звуковидобування, імпровізували. Про це згадують чи не всі опитані нами традиційні музиканти (Х. М. Добровольський, М. Ф. Фурів, Ю. М. Самокищук, М. П. Варцаб'юк, Г. С. Линдюк, Б. Д. Костюк та ін.). Часто це могло переходити в колективне музикування, коли кілька виконавців грали одночасно одну й ту саму мелодію.

Хоч пастуше ремесло вважалося чоловічою справою, існують відомості й про жінок на полонині. Під час нашого інтерв'ю Ю. Самокищук із с. Космач (Косівського р-ну Івано-Франківської обл.) згадував про жінку з їхнього села, яка постійно працювала на полонині. До того ж вона надзвичайно вправно грала пастушій мелодії на *фрільці* (місцева назва – *фуярка*) та *дримбі*. Проте це радше виняток, ніж закономірність. Цьому свідчить повір'я, що жінка на полонині – до біди.

Кожен пастух мав свій сигнал, що відрізняв стиль його імпровізаційної гри з-поміж сигналів інших пастухів, створюючи в такий спосіб його власну сигнально-комунікативну версію-«емблему». Пастухи, а особливо вівчарі, були мультиінструменталістами – володіли багатьма інструментами, які використовували залежно від ситуації чи потреби. Тому зустрічаємо виконання сигнальних мелодій, типових для *трембіт* і *рогів*, на *фрільках*, *флюярах*, *пищавках*, *поліських дудках*, що вже не виконує функцію комунікації, а є грою *для себе* та *для слухання*.

Вихід на полонину в Карпатах та початок пастівницького сезону в інших регіонах – неабияке свято для всього села, відзначення якого за масштабом не поступалося

весіллю: із щедрим частуванням, музиками та забавами. У Карпатському регіоні про вихід на полонину сповіщали *трембітами*, а під час самого виходу грали на *фрільках*, *флюярах*, *тилінках*, *пищавках*, *гайдах*¹, *цимбалах* та *скрипках*; на Поліссі грали в *дудки-колянки*, *дудки-викрутки*, *свистьолки*, трубили в *роги-абіки* (*бекавки*), *пастуші роги*, *ріжки* і *труби*.

Підготовка до цього дня могла тривати протягом кількох тижнів або й місяців. Усіма організаційними питаннями займався власник полонини, у народі його називали «депутатом», або представники сільської громади чи об'єднання власників худоби. Він наймав пастухів та забезпечував усі матеріальні потреби. Головним пастухом (гуцул. – *ватагом*, *ватажком*; гуцул. і бойк. – *вівчарем*; закарпат. – *бачою*) обирали найдосвідченішого, відповідального чоловіка, який самостійно наймав пастухів [15, с. 158]. Він керував усіма побутовими процесами на полонині. Ігор Мацієвський зазначає, що *ватаг* є для всіх на полонині єдиним суддею, вчителем та вихователем» [9, с. 24]. До основних обов'язків пастухів належали випас, доїння, охорона тварин, вироблення сирів та бринзи, догляд, лікування, стриження овець тощо.

Колектив пастухів складався з *ватага*, старшого пастуха, вівчарів і помічників. На Косівщині наймали ще вівчаря-підлітка (*ватрак*, *стрункар*, *гонінник* чи *спузар*), до обов'язків якого належало підтримання багаття та роботи на кухні [15, с. 160]. На Гуцульщині вірили, що кожен місцевий хлопець повинен хоч одне літо відбути вівчарем на полонині [9, с. 24]. Для охорони отари вівчарі тримали собак.

У Карпатах пастівницький сезон тривав близько чотирьох місяців (за М. Тиводаром – 8–9 місяців, а за сприятливих умов – 9–10 місяців) [15, с. 171]. І. Мацієвський визначає тривалість пастівницького періоду як «майже півроку». Виходили на полонину через два тижні після Святого Юрія, а поверталися перед Другою Богородицею. Корів пасли лише до Першої Богородиці (з розповідей Ю. Самокищука) [9, с. 24]. Пастівницький сезон поза гірськими районами міг тривати і довше, близько восьми

ТЕОРІЯ

місяців: від ранньої весни до пізньої осені (Полісся, степова зона). За сприятливих погодних умов могли випасати худобу до свята Покрови (14 жовтня) [15, с. 108].

Перед урочистим початком пастівницького сезону проводили підготовку: тварин випасали на пасовиськах поблизу села, стригли, готували до довгої дороги в гори. На низинних теренах кожен господар навесні виганяв в поле худобу освяченою на Великдень вербою, яку потім спалювали. Вважалося, що вона відганяє нечисту силу [22, с. 252]. «Худобу ще зі сходом сонця виганяють в поле “на Юр’єву росу”, бо святий Юрій одчиняє даним йому од Бога ключем землю та наказує їй родити рослини, а тому й худоба, наївшись трави з Юр’євою россою, стає міцна та тучна. Але в інших місцевостях цього дня худобу зовсім не виганяють у поле, бо бояться вовків, що їх протектором, як відомо, є святий Юрій: “Вовк – Юркові собака”» [3, с. 191].

На Гуцульщині та Бойківщині існував такий звичай: пастухи плели зелені вінки і одягали їх на роги худобі. Під час усього процесу завітчування худоби дівчата співали ладканки. Вважалося, що таких тварин не зачепить жоден звір [22, с. 261; 6, с. 298]. На Холмщині та Підляшші подібний обряд проводили на Трійцю [19].

У Білорусі пастівницький сезон розпочинався на Святого Юрія і закінчувався наприкінці жовтня – на початку листопада. Про його початок і закінчення сповіщали грою в *труби* і *роги*. Протягом дня пастух подавав не менше чотирьох сигналів – уранці (вигін на полонину), в обід (перепочинок), сигнал дояркам та ввечері (час додому). Сигнали на рогах і трубах білоруси не вважають музикою, а пастухів, які на них грають, – музикантами [1, с. 9]. Білоруські *роги* і *труби* поділяються на амбушурні та язичкові. Усі вони – без грифних отворів з обертоновим звукорядом. Інструменти з грифними отворами мають від одного до трьох отворів у рогів та від трьох до п’яти – у труб. Деякі пастухи, граючи на трубі без грифних отворів, видобували звукоряд, почергово затуляючи і відкриваючи розтруб інструмента пальцями чи долонею [1, с. 12]. Схожим способом гуцули грають

на *телинках*, затуляючи нижній вихідний отвір інструмента вказівним або середнім пальцем.

У пастівницькому побуті Словаччини, як у відгінному високогірному, так і у випасанні худоби поблизу села, використовувалися традиційні духові інструменти. За типологією матеріального субстрату та виконавської стилістики сопілкова традиція словаків тяжіє до споріднених культур Українських Карпат (лемків, бойків і гуцулів). Основна функція пастуших аерофонів – комунікація, передавання сигналів та гра для естетичного задоволення і відпочинку. Функційне використання інструментів можна порівняти з відповідниками в українському пастівницькому побуті:

1) *роги* і *ріжки*, зроблені з дерева чи рогів тварин, діапазон яких обмежений. За допомогою них пастухи передавали сигнали (про біду, негоду, пожежу, вихід чи повернення з паші та ін.). *Роги* ще часто використовували мисливці (укр. – *вабиці*; білорус. – *вабікі*; рос. – *манки*) для приваблювання / приманювання диких тварин та водоплавної птиці, головно диких качок [10, с. 78];

2) довгі дерев’яні труби, обмотані корою, завдовжки від трьох до п’яти метрів (словац. – *fujara trombita*, *bacovská trúba*, *trombita*, укр. – *трембіта*) використовували у високих горах як засіб спілкування між пастухами та для передавання сигналів [10, с. 79; 4, с. 83];

3) відкриті (словац. – *podolka*, *hlupštiková pišť’ala*) або закриті (словац. – *goralská pišť’alka*, *vrbová koncovka*, *rifová pišť’alka*, *koncovka*) повздовжні дерев’яні обертонові інструменти без грифних отворів (укр. – *телинка*). Існувала також словацька поперечна обертонова флейта (українських аналогів не зафіксовано). Використовувалися у вільний від роботи час [10, с. 83, 93; 4, с. 55, 58];

4) *фуяра* (словац. – *fujara*, *fujera*, *frujera*, *flurela*) – традиційна словацька басова флейта. Має три грифні отвори та додаткову трубку, у яку вдуває повітря виконавець. На ній грали музику *для себе* та *для слухання*. Попри подібне звучання назви *fujara* з локальною гуцульською назвою *фуярка*, *фуяра* та *флюяра*, на наш погляд, – це різні

інструменти словацької та української (гуцульської) традицій [10, с. 87; 4, с. 59];

5) *дуда* (словац. – *gajdy, gejdny*, гуцул. – *дудки, дудка, дутки*; рос. – *волынка*), крім виконання основного танцювального репертуару у світському житті та в колядницькому і поховальному обрядах гуцулів, також зафіксована в пастушому побуті (*гра для себе*) [4, с. 73].

У пастушому побуті росіян, де переважало скотарство, використовували берестяний рижок (подача сигналів, імітація голосів тварин і птахів); дерев'яну (найчастіше із сосни) трубу з трьома грифними отворами (сигнальна функція), пастушу дудку (із сосни) із шістьма грифними отворами; дерев'яні сезонні дудочки з вільхи, верби або іншої деревини (розважальна функція) [13].

На Підляшші та Підгорайщині (Польща) теж було поширене скотарство. Тут розводили корів, коней, свиней, овець та іншу худобу. Для овець наймали пастуха (вівчаря), який випасав отару протягом дня, а ввечері приводив додому. Велику рогату худобу випасав у череді найнятий пастух. Громада платила йому їжею, одягом та зерном [22, с. 110].

Перед днем Святого Юрія пастух виходив на пасовище і «бив батогом», що означало початок пастівницького сезону. Люди вірили, що святий Юрій є захисником тварин на полонині чи в степу. Під час першого вигону господарі примовляли: «Святий Юрій, святий Микола, пасіть, стережіть вашу худобу. І рогату, і мукаючу на росах, на водах, на різних, на ранніх, на світанні, на смерканні, під сонцьом, під місяцьом, під зорами, вдень і вночі; нехай Матір Пренай-святіша пасе, стереже, своїми рученьками святими прикриває од звіра, од гада, од літаючого овода, де трави поїдає, де воду попиває – ми ото рученьки зносим, Господа Бога просим» [22, с. 109].

Хв. Вовк описав магічний обряд, що його виконував головний пастух під час першого виходу на полонину: «Ватаг, творячи дуже оригінальну молитву, одчиняє двері, заходить за ватрище, б'є ліворуч від себе сокирою в стіну та з належним закляттям кидає на ватрище стару підкову, що мусить охоро-

нити від грому ціле стоїще». Потім розпалювали вогнище (ватру), яке підтримували аж до кінця пастівницького сезону. Вірили, що вогонь очищає, відлякує диких хижих тварин та захищає від нечистої сили. Загасання ватри було великим нещастям і поганим знаком, а винного в цьому вівчаря могли покарати [6, с. 246]. Після розпалення, «взявши з палаючої ватри розжарену головешку, ватаг знову обходить з нею всі будинки, без перерви читаючи “Отче наш”, і, нарешті, кладе її на воротях, кудюю мусить ввійти ціла череда, що тим часом наближається до стоїща» [3, с. 46, 47]. Молитвами супроводжуються важливі події на полонині аж до осені. У гуцульській міфології трапляються згадки про добрих (*нявок, майок*) і злих (*лісних, лісових*) істот. *Нявки* служать людині: охороняють, пасуть і доглядають отару, оберігають живу ватру, а *лісні* шкодять, тому пастухи при собі мали часник для захисту від них та інших злих духів [6, с. 251].

У згаданих обрядах і віруваннях можна простежити дохристиянські (язичницькі) елементи. Це віра в незвичайних істот та наділення їх надсилою; поклоніння стихії вогню тощо. Виконавши перші приготування, *ватаг* скликає всіх пастухів, трублячи в трембіту, на раду [3, с. 48].

Комплекс із кількох будівель на полонині в Карпатах називали *стоїщем*. Проте бойки, на відміну від гуцулів, провадили кочовий спосіб діяльності на полонині і кілька разів упродовж літа могли переміщати своє господарство на інше місце. Саме тому вони робили їх легшими і придатними для цього [3, с. 48, 90].

Вагоме місце в пастівницькій традиції посідала *сопілкова музика*. Вівчар чи пастух носив музичний інструмент за поясом (окрім трембіти) і за можливості чи потреби грав на ньому. Сопілку надзвичайно поважали і вважали магічним «Божим» інструментом. Лісовиків, мавок та інших незвичайних істот уявляли із сопілкою (*дудкою, дудочкою*). Під час гри пастух входив у діалог з природою, з тваринами, намагався виконати якісь магічно-звукові імпровізаційні мелодії, імітації голосу звірів і птахів. Зважаючи на те що пастівницький сезон міг тривати до півроку, у виконуваних мелодіях простежувалася

ТЕОРІЯ

тема суму за домом та рідними. Тому музиканти вплітали в свою музику весільні мелодії, співанки тощо. Подібно до того, як і на весіллях чи забавах практикувалося виконання полонинських мелодій на скрипці та цимбалах. Характер пастівницької музики був пов'язаний з музикою конкретного регіону. Наприклад, при домінуванні коломиїтської структури в Карпатському регіоні вона була присутня і в полонинській музиці. Спосіб виготовлення інструментів залежав від деревини, підручних засобів, особливостей окремої місцевості.

На особливу увагу заслуговує спосіб гри на сопілці під назвою *гра на бурт, бурдон, бурчання, гра з гуком*: одночасне гудіння голосу музиканта та гра на інструменті. Партія «*бурта*» може звучати у вигляді бурдону (постійного гудіння одного звуку), окремої партії чи приблизно повторювати сопілкову мелодію в унісон чи в інтервал (наприклад квінту чи октаву). Такий спосіб застосовують під час гри на *флоєрі, телинці, фрільці, гайді, пищавці, скосівці, денцівці*. *Гру на бурт*, крім пастівницько-полонинської музики, використовували лише в поховальній традиції гуцулів (*гра в тугу, остання розмова з померлим*) на довгій відкритій *флоєрі*. На сьогодні ця давня традиція вже згасає, і архаїчний пласт поховальної музики цілком зникає разом з носіями цієї традиції, людьми поважного віку [9, с. 78; 17, с. 123].

Український пастівницький інструментарій – це інструменти сольного музичування.

1. *Трембіта* (бойк. – *трумбета, труба вівчарська, труба полонинська*; гуцул. – *трембіта*; лемк. – *трумпета*) [6, с. 266; 17, с. 130] призначалася для виконання сигнальних мелодій, адже гучний звук чути на багато кілометрів. На трембітах грали ще на Коляду і виконували поховальні сигнали. Використовували лише в Карпатському регіоні.

2. *Ріжок* (бойк. – *джоломійка*; гуцул. – *дідик*; волин. – *абік, бекавка*) [18, с. 266] виконував переважно сигнальну функцію. Завдяки різкому звучанню одинарної кларнетоподібної тростини досягали значного комунікативного ефекту. Ареал побутування: Карпати, Полісся. Схожий ріжок засто-

совувався й у мисливському побуті, а також як сигнальний інструмент на залізниці.

3. *Ріг*. В. Шухевич писав, що *ріг* – це виключно вівчарський інструмент завдовжки до одного метра. Грають на ньому, як і на трембіті [25, с. 83]. Проте *роги* використовували ще на Коляду та під час полювання. Функція – сигнальна. Поширення: Карпати, Полісся і Волинь [17, с. 132].

4. *Пастуша дерев'яна та металева труба*. Поширена була на Поліссі. Функції: сигнальна, обрядова, магічна [11, с. 6; 17, с. 130].

5. *Вабик* (гуцул. – *вабець*; волин.-поліс. – *абік, бекавка*) – пастуший ріг. Використовується як інструмент, що імітує голоси тварин, рідко – як сигнальний. Побутування: Полісся та Волинь. Існує багато інших інструментів – *вабиків*, що імітують звучання качура, різних видів птахів тощо.

6. *Свиріл(ь)* (*ребро, кувиці*) як інструмент, на якому грали на полонині, згадував В. Шухевич у виданні «Гуцульщина» [25, с. 87]. Проте майже не збереглося відомостей про використання цього інструмента в пастушій культурі. Можна припустити, що основними виконуваними мелодіями були полонинські імпровізації у вільний від роботи час.

7. Гуцульські відкриті сопілки: *фрілька* (*фуярка*), *флюяра* (*флоєра*), *тилінка* (*теленка, телинка*). Виконання пастівницьких розгорнутих мелодій пасторального характеру, *гра для себе, для слухання* [17, с. 123; 9, с. 77].

8. Бойківські сопілки: *пищавка* (*пищалка, деревчанка*), *гайда* (*гойда*), *гайдиця, свирівка, весняна скосівка* [6, с. 267]. Функція – виконання розгорнутих полонинських мелодій.

9. Поліські дудки (*колянка та викрутка*). Поширені на Поліссі та Волині. На них виконували пастівницькі мелодії *для себе й для слухання*, обрядові мелодії весняного циклу [17, с. 152].

10. Вільні аерофони (тимчасові прості інструменти з листя, кульбаби, берести тощо). Використовували для імітації голосу птахів і тварин.

Зміст і характер пастівницької інструментальної музики, конструктивні та етно-

фонічні особливості інструментарію визначали спосіб і характер їх функціонування в пастушому побуті. Пастуший репертуар М. Хай поділяє на три основні види:

1. *Сигнально-комунікативні мелодії* – система закодованих у музиці сигналів-знаків. Такими повідомленнями обмінювалися пастухи, щоб попередити один одного про біду, про вихід та схід (розлучення) з полонини, коли гнали овець до кошари на обід, вечерю чи стайню тощо. Найпоширенішим у Карпатах інструментом, що виконує сигнальну функцію, є трембіта. Г. Хоткевич писав: «Трембіта – то необхідна річ. В полудне і ввечері ватаг трембітає до вівчарів, розкиданих геть по горах зі стадами, аби не запізнювалися: до подою в обіди, а ввечері аби ніч їх не захопила. Під час “негури” (непогоди) або коли “залежуть мречі”, тобто такі густі тумани, що не бачиш руки, піднесеної до лица – трембіта неуханно гуде коло стаї, і на її голос женуть пастухи стада. Бо інакше попали б у пропасть» [23, с. 364].

Н. Ганудельова диференціює трембіти за географічним чинником на лемківські, бойківські та гуцульські, а також за функційним призначенням на вівчарські, похоронні та колядницькі [4]. Окрім широкого розповсюдження трембіт на всій території Карпат, схожий інструмент побутував також на Поліссі під назвою *літава*, або *літавка*. За розмірами поліська трембіта була меншою (близько 1 м), «що зближує її з звичайними пастушими трубами (рогами)» [17, с. 132].

Пастуші роги, зроблені з натуральних рогів волів чи корів, та *дерев'яні труби* також використовуються як сигнальні інструменти в Карпатах та на Поліссі. За своєю формою сигнальні мелодії є серією коротких фраз, діапазоном у межах квінти. Вони мають речитативний, закличний характер. Також до сигнальних ми зараховуємо інструменти, які використовуються в мисливському побуті. Це найрізноманітніші *вабці*. Гру на вільних аерофонах, яка імітувала голоси тварин, використовували для приваблювання звірів (у мисливстві) і птахів (у птахоловстві) [17, с. 115, 127, 151].

2. *Пастуші награвання медитативного характеру*. Виконувалися пастухами у вільний від роботи час, для відпочинку, *гра*

для себе, гра для слухання. Це імпровізаційно-розгорнуті мелодії довільної форми та імпровізації головно коломиїковою в Карпатах, календарно-обрядовою і навіть лірико-епічної структури. У них виконавці передавали свої роздуми, емоції, переживання, страхи, спогади, почуття. Виконували пастуші награвання на *фрілці*, *фляорі*, *тилинці* (Гуцульщина), *дримбі*, *скосівці*, *пищавці*, *гайді* (Бойківщина), *дудці-колянці*, *дудці-вкрутці* (Полісся), *свистілці* (Волинь); а під час так званого хатнього музикування також на *скрипці* та *цимбалах*. Наприклад, «Тужна за вівцема», «Вівці загубилися», «Вівці знайшлися», «Верховина», «Гірські мелодії», «Чабан», «Полонинська», «Вівчарська», «Верхова» (із зап. І. Фетисова), «Давня полонинська», «Вівчарська гра», «Игра коло овець», «Вівчар дуднит», «Борова», «Троєцькі награвання» [9, с. 208, 211, 220, 222, 227, 249; 26, с. 106; 28, с. 64, 70, 100, 103].

3. *Ритуально-магічні та обрядові мелодії*. «Магія» розпочиналася ще від вибору і заготовки деревини для майбутнього музичного інструмента. У Карпатах надавали перевагу «громовицям» (деревам, у які влучила блискавка). Сопілки з такого дерева краще звучали. Кожен майстер мав свою технологію заготівлі деревини та виготовлення інструментів. Важливого магічного значення надавали нанесенню різьблених прикрас-знаків (кілець², геометричних орнаментів, зображень сонця і півмісяця та ін.), що слугувало оберегом від злих духів. Саме ж виконання пасторальних сопілкових імпровізацій мало позитивний заспокійливий вплив як на виконавця і слухачів, так і на худобу. До обрядових мелодій відносимо виконання ладканок, пастуших танців «Феся» [16, с. 245], «Леманька» [4, с. 145] та ін.

Музична складова пастівницької культури охоплює цілий спектр різновидів сопілкових інструментів і виконуваної на них музики. Простежується подібність з пастушими культурами європейських країн, Білорусі, деяких народів Росії.

Проаналізувавши історичні аспекти, матеріальну складову, організацію пастушої діяльності, вірування, звичаї, музику

ТЕОРІЯ

та музичні інструменти, доходимо таких висновків.

Пастівництво – досить широке багатоаспектне явище, яке є виявом матеріальної форми повсякденної праці пастуха – випасання худоби. Воно є надзвичайно важливим пластом духовної культури українців, який виник і формувався багато століть тому, ще в дохристиянські часи. Пастівництво – це багатолітня традиція ведення господарства українців, що раніше була поширена по всій території України. У Карпатському регіоні воно було основним видом діяльності населення. Поняття «пастівництво» охоплює не лише господарську діяльність у період сезону випасання худоби (4–8 місяців), а й підготовку до його початку та завершальні роботи після закінчення (наприклад, обробка вовни, виготовлення інструментів з рогів тварин тощо).

Сопілкова музика в пастушому побуті посідає вагоме місце. Мелодії, що їх виконували пастухи, – це здебільшого сольні, астрофічні награвання (танцювально-інструментальні утворення з так званою трансформованою строфікою) імпровізаційного розвитку, насичені мелізматикою, частою зміною темпу та ритму. Пастівницький аерофонний інструментарій налічує близько двадцяти видів, не беручи до уваги локальних різновидів кожного з них, які зафіксовані в Карпатському регіоні, на Поліссі та Волині. У статті визначено сфери застосування та функційне використання таких інструментів, як труби: *трембіти, роги і ріжки, вабці* (сигнальна та обрядова функція, імітація голосів тварин); сопілкові інструменти: *фрілка, флоєра, тилинка, пищавка, гайда, свирівка, дудка-колянка, викрутка* та ін. (медитація, гра «для себе», «для слухання», виконання обрядової та магічної музики тощо).

Ця тема, особливо духовна культура пастівницької традиції: звичаї, вірування, обрядові та магічні дійства, музика та інструменти (переважно сопілкові), передавання досвіду, медицина, знахарство, мало досліджена українськими та зарубіжними науковцями. Тенденція згасання традиційних способів господарювання й спонукала до нівелювання форм «музичного супрово-

ду» пастушого побуту і обрядів. Водночас втрата значення і потреби ведення індивідуального чи колективного скотарського господарства та витіснення його з розвитком ринкової економіки призвели до зникання досліджуваної традиції по всій території України. Ще жевріють її залишки лише в гірських районах Карпат і на Поліссі.

Дослідження пастівницької культури дає змогу краще зрозуміти застосування, значення, характер, функції, різновиди сопілкової музики та інструментів, а також української аерофонної традиції в цілому. Естетика пастушої музики, яка живе в записах і нотаціях, зроблених під час експедицій, має неабияке значення для виховання майбутнього покоління.

Примітки

¹ Гайда – довга шестиотвірна сопілка альтового регістру в традиції бойків [17, с. 121]. У європейських країнах під назвою «гайда» розуміється «дуда» («волинка»).

² У бойків, крім «нерухомих» кілець, виточених на токарному станку, зустрічаються й «рухомі» – нанизані на корпус інструмента між «нерухомими».

Джерела та література

1. Беларуская народная інструментальная музыка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1989. – 654 с.
2. Бойківщина : історико-етнографічне дослідження. – Київ, 1983. – 304 с.
3. *Вовк Хв.* Студії з української етнографії та антропології. – Київ : Мистецтво, 1995. – 335 с.
4. *Ганудельова Н. Г.* Традиційні пастуші аерофони Закарпаття (системно-типологічне дослідження) : дис. ... канд. мистецтвознав. – Київ, 2009. – 191 с.
5. *Грушевський М.* Дитина у звичаях і віруваннях українського народу. – Київ : Либідь, 2006. – 256 с.
6. Гуцульщина : історико-географічне дослідження. – Київ : Наукова думка, 1987. – 470 с.
7. *Зіновійв К.* Вірші. Приповіді посполиті. – Київ : Наукова думка, 1971. – 389 с.
8. *Мацієвський І. В.* Інструменти бойківської діаспори на Нижньому Придніпров'ї // Традиційна народна музична культура Бойківщини : зб. ст. і матеріалів. – Дрогобич, 1996. – С. 32–39.
9. *Мацієвський І. В.* Музичні інструменти гуцулів. – Вінниця : Нова Книга, 2012. – 464 с.
10. Народные музыкальные инструменты и музыкальные инструменты. Сб. статей и материалов : в 2 ч. – Москва : Сов. композитор, 1987. – Ч. 1. – 246 с.
11. *Ошуркевич О. О.* Затрубили труби. – Луцьк, 1993. – 24 с.

ЯРИНА ТОВКАЙЛО. ПАСТІВНИЦЬКА ТРАДИЦІЯ...

12. *Поліщук В.* Науково-виконавська реконструкція гри на бойківській пищавці (слідками фольклорних екскурсій І. Франка) // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 155-річчю від дня народження І. Я. Франка. – Харків, 2011. – С. 130–139.
13. *Привалов Н. И.* Музыкальные духовые инструменты русского народа в связи с соответствующими инструментами других стран // Записки Отделения русской и славянской археологии Императорского русского археологического общества. – Санкт-Петербург, 1907. – Т. 7. – Вып. 2. – С. 80–113.
14. Словарь української мови : у 4 т. / за ред. Б. Грінченка. – Київ, 1907–1909. – 547 с.
15. *Тиводар М.* Традиційне скотарство Українських Карпат другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст. : історико-етнологічне дослідження. – Ужгород, 1994. – 558 с.
16. *Хай М. Й.* Музика Бойківщини. – Київ, 2002. – 304 с.
17. *Хай М. Й.* Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). – Київ ; Дрогобич. – 544 с.
18. *Хай М. Й.* Основні сфери формування поняття етнічного звукоідеалу // Фольклористичні зошити. – Луцьк, 2004. – Вип. 7. – С. 103–118.
19. *Хай М. Й.* Стрій та звукоряд бойківських НМІ як консерванти й деконсерванти інструментального стилю // Традиційна музична культура Бойківщини. – Турка, 1992. – С. 14–16.
20. *Хай М. Й.* Традиційний музичний інструментарій Полісся (до питання примітиву в музиці) // Родовід. – Ч. 16. – С. 104–113.
21. *Хай М. Й.* Українська інструментальна музика усної традиції. – Київ ; Дрогобич, 2011. – 466 с.
22. *Холмщина і Підляштя* : історико-етнографічне дослідження. – Київ : Родовід, 1987. – 384 с.
23. *Хоткевич Г.* Музичні інструменти українського народу. – Харків, 2012. – 512 с.
24. *Шостакович В. А.* Цінності, що виходять за межі часу. Інструментальне музикування на Закарпатті : монографія / В. Шостакович ; вступ. стаття І. Мацієвського. – Ужгород : Карпати, 2014. – 162 с.
25. *Шухевич В.* Гуцульщина. – Верховина, 1999. – Ч. 3. – 270 с.
26. *Яремко Б. І.* Бойківська сопілкова музика. – Львів, 1998. – 128 с.
27. *Яремко Б. І.* Сопілкарська традиція передгірських сіл межиріччя Рибниці і Прута // Прихильники наукових здобутків Софії Грици. – Київ, 2007. – С. 155–164.
28. *Яремко Б. І.* Сопілкова музика гуцулів. – Львів : СПОЛОМ, 2014. – 178 с.
29. *Яцуник В.* Мотиви пастухівництва в дитячій ігровій культурі середини ХХ століття (за матеріалами села Сербинів на Хмельниччині) // Матеріали до української етнології. – 2011. – Вип. 10 (13). – С. 296–301.

SUMMARY

Shepherding as a phenomenon of the Ukrainians material and spiritual culture is considered in the article. Attention is paid to the investigation of the place and sphere of the use of pipe music and musical instruments in the shepherd life.

Shepherding is a collective term to denote a kind of human activities peculiarizing in the tending of domestic livestock and farming, directed towards the achievement of material wealth. Besides the material and everyday side, shepherding is a powerful spiritual culture that includes the system of customs, rituals and beliefs; unique traditional music and instruments; rich oral folk creation, preserving the archaic pre-Christian elements. These phenomena form a considerable layer in the Ukrainians spiritual culture which needs further detailed investigation as a subject of separate branches of ethnology, ethnoorganology and ethnoorganophony in particular.

Cattle rearing, sheep breeding, bird rearing, hog industry, beekeeping, etc. are known as the main branches of stock raising management in Ukraine.

Shepherding has its own system of management, customs and traditions. A shepherd is a person tending the herd, flock, drove, etc. and getting a fixed wages coordinated beforehand – *pastushchyna*.

It is a great responsibility and an honour to be a shepherd. It is often a hereditary profession and the boys start shepherding since childhood (6–8 years). They start to play pipe shepherd's music since elementary school when they first feed cows and other livestock. Children carve pipes of willow, viburnum or hazel (pipes-vesnianky) themselves and in the form of a game try to recreate music they have heard from adults, to imitate their style of playing and ways of sound extracting, to improvise and reproduce the voices of birds and animals.

ТЕОРІЯ

Going out to mountain pastures-ground in the Carpathians and the beginning of shepherd's season in the other regions is an important holiday for the whole village. It is celebrated not worse than the wedding – with generous refreshments and musicians.

The preparation process to this day can last for several weeks or even months, and the shepherd season itself continues for 4–9 months depending on the region.

Pipe music takes up a significant place in shepherding tradition. Shepherd or herdsman carries a musical instrument on the belt and plays it using the possibility or necessity. Pipe is held in respect and regarded as a magical *godly* instrument. A musician is starting a dialogue with nature, animals, tries to perform some magical sonic improvised melodies, imitations of animals and birds voices during the playing. Musicians also introduces wedding melodies, songs (spivanky), etc. into their music.

Shepherd music set of instruments includes the representatives of the Carpathian region, Polissia, and partly Volyn. Shepherding repertoire is divided into three main kinds: signal and communicational melodies; meditative shepherd motives; ritual, magic and ceremonial melodies

The given topic is poorly known by Ukrainian scientists, especially the spiritual culture of shepherding tradition: customs, beliefs, ritual and magic actions, music and instruments (mainly pipes), experience transferring, medicine, sorcery, etc. The tendency of traditional management ways vanishing has incited to level the concomitant forms of *musical accompaniment* of shepherding life and rituals. The loss of significance and necessity of individual or collective cattle-breeding economy conducting and its suppression with the development of market economy has led to the disappearance of shepherding tradition all over the territory of Ukraine. Its remains are still existing only in the mountain regions of the Carpathians and in Polissia.

Keywords: shepherding culture, sheep breeding, cattle rearing, pipe, signal music, shepherd's improvisations

Історія History

УДК 7.071.2(4)=(161.2)"14/16"

РУСЬКІ ПРИДВОРНІ МУЗИКАНТИ ПОЛЬСЬКОГО КОРОЛЯ ВЛАДИСЛАВА II ЯґАЙЛА ТА ВЕЛИКИХ КНЯЗІВ ЛИТОВСЬКИХ

Іван Кузьмінський

У статті йдеться про маловідомий період з історії української та білоруської музики, а саме – кінець XIV – початок XV ст. Цей період важливий численними відомостями про руських придворних музикантів польського короля Владислава II Яґайла та Великих князів Литовських. Найпевніше, музична капела польського короля Владислава II Яґайла складалася виключно з руських музикантів. Її найповніший склад зображено на фресці каплиці Святої Трійці в Любліні, де представлено музикантів, які грають на таких інструментах: лютня, гудок (ребек), цимбали (цитер), великий ріг, барабан, великий шалмей, а також чотирьох танцюристів-акробатів (скоморохів) та, можливо, трьох або чотирьох співаків.

Ключові слова: руські придворні музиканти, музична капела Владислава II Яґайла, пісня «Bogurodzica», руські музиканти при дворах Великих князів Литовських, музиканти Тевтонського ордену.

В статье речь идет о малоизвестном периоде истории украинской и белорусской музыки, а именно – конце XIV – начале XV в. Этот период важен многочисленными сведениями о русинских придворных музыкантах польского короля Владислава II Ягайла и Великих князей Литовских. Скорее всего, музыкальная капелла польского короля Владислава II Ягайла состояла исключительно из русинских музыкантов. Ее наиболее полный состав изображен на фреске часовни Святой Троицы в Люблине, где представлены музыканты, играющие на таких инструментах: лютня, гудок (ребек), цимбалы (цитер), большой рог, барабан, большой шалмей, а также четыре танцора-акробата (скоморохи) и, возможно, три или четыре певца.

Ключевые слова: русинские придворные музыканты, музыкальная капелла Владислава II Ягайла, песня «Bogurodzica», русинские музыканты при дворах Великих князей Литовских, музыканты Тевтонского ордена.

This article is dedicated to a little known period in the history of Ukrainian and Belarusian music, exactly the late XIVth and early XVth centuries. This period is important for the numerous information on the Ruthenian court musicians of the Polish king Władysław II Jagiełło and the Grand Princes of Lithuania. Probably, the musical chapel of the Polish King Władysław II Jagiełło has consisted exclusively of the Ruthenian musicians. Its the most complete staff is depicted on the frescoes of the Holy Trinity chapel in Lublin. Here one can find the musicians playing on lute, hudok (rebec), cymbals (zither), big horn, drum, big shawm, as well as four dancers-acrobats (buffoons) and, perhaps, three or four singers.

Keywords: Ruthenian court musicians, musical chapel of Władysław II Jagiełło, *Bogurodzica* song, Ruthenian musicians at the courts of the Grand Princes of Lithuania, the musicians of the Teutonic Order.

Владислав II Яґайло (1362–1434) – засновник династії Яґеллонів, яка правила в Польському Королівстві майже 200 років, з 1386 по 1572 рік. Він був сином Великого князя Литовського Ольгерда Гедиміновича (бл. 1296–1377 рр.) та Тверської княгині з династії Рюриковичів Уляни Олександрівни (бл. 1325–1392 рр.), правнучки Руського короля Данила Галицького. Після смерті батька Яґайло посів його місце й разом зі стриєм¹ Кейстутом (1297–1382) правив Великим князівством Литовським.

У 1385 році було укладено Кревську унію, що мала на меті об'єднати Велике

князівство Литовське та Польське Королівство через династичний шлюб королеви Ядвіґи Анжуйської (бл. 1374–1399 рр.) та князя Яґайла. На початку 1386 року на польському Сеймі в Любліні князь Яґайло був обраний королем Польщі, а 4 березня того самого року його було короновано.

У 1386 році разом із придворними Владислава II Яґайла з Вільнюса до Кракова приїхало кілька руських музикантів [7, s. 32]. Найпевніше, одним з них був гусяр Ківала (*Kiwala*), принаймні на це вказує його прізвище, бо «кімвали» є однією з видозмін слова «цимбали», тобто гуслеподібного ін-

ІСТОРИЯ

струмента. У ті часи люди позааристократичного кола часто отримували прізвище згідно з їхньою професійною діяльністю. Ківала згадується при дворі двічі – у 1388 та 1415 роках [9, s. 217]. Однак не виключено, що це можуть бути дві різні особи.

У фінансових документах двору за 1390 рік згадано флейтиста Неспеху (*fistulatoribus Nespecha*) [8, s. 169]. Його ім'я може бути як чеського, так і руського походження, перекладається, як «той, хто не поспішає» (тобто «валькуватий»). Загалом чеський вплив був дуже значним у Польському Королівстві часів династії П'ястів (1025–1385), тому не дивна присутність при дворі й чеського музиканта. У 1393 році в тих самих рахунках згадується лірник без прізвища, але з визначенням його територіального походження – русин (*Ruthenus*) [7, s. 32]. У документах 1394 року також згадується королівський «барабанщик русин Білява» (*Bylawe tympaniste Rutheno*) [8, s. 181], а в актах 1394 року – лабезник, тобто банщик, з українізованою формою грецького імені *Athanasius* – Опанас (*Opanas*) [8, s. 184, 562]. Можливо, це також був музикант, адже при королівському дворі 1405 року служив цитарист, тобто цимбаліст із таким самим ім'ям – [X]Опанас (*Hopanias*) [9, s. 217]. Навіть якщо то й були різні люди, але незаперечним залишається факт, що вони – руського походження.

При дворі Владислава II Ягайла служили не лише поодинокі руські музиканти. У 1411 році вперше згадано магістра королівської капели (*Cappellae suae regiae magister*) з ім'ям Ян Следзь (*Jan Slyedz*) [9, s. 217]. Склад цієї музичної капели спеціально не зазначено, проте в рахунках двору короля Ягайла за 1411–1416 роки разом з руськими сокольничими, мисливцями, купцями, пекарями згадуються також руські цитаристи, флейтисти та барабанщики². Тому логічно припустити, що саме вони були учасниками королівської капели Владислава II Ягайла. Наголосимо, що в цей час не записано імен жодних інших придворних королівських музикантів, окрім русинів [8, s. 392–511].

У деяких рахунках, окрім зазначення професії, неодноразово зафіксовано,

з яких руських міст чи князівств походили придворні слуги – Гродно, Смоленськ, Київ³ тощо. Не виключено, що й музиканти були родом із цих місцевостей [8, s. 433].

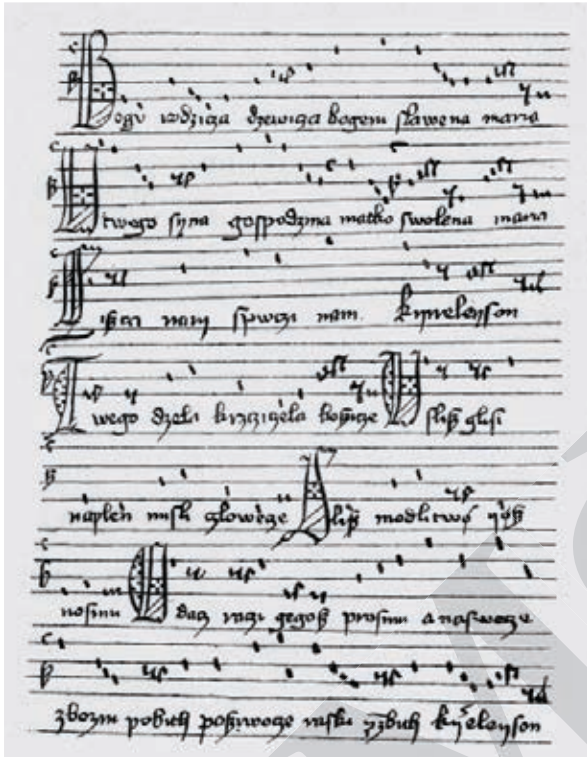
Зокрема, у рахунку 1415 року названо імена восьми руських цитаристів (цимбалістів). Поряд з ними зазначено також інших придворних музикантів [8, s. 486]: «Item cytharistis, item Mosquitis, item Andreyconi, item Szudzycz, item Chodco, item Steczco, item Lukyan, item Podolan, item Cotoreca, item istis omnibus Ruthenis» («І цитаристам, і Москвину, і Андрейкові, і Шуджичу, і Ходці, і Стечку, і Лук'яну, і Подоляну, і Котореку, і всім іншим русинам»).

Більшість цих імен мають типово руське звучання, а за деякими з них можна навіть визначити місце походження музиканта: Москвин (*Mosquitis*) – з Москви (Московське князівство), Подолян (*Podolan*) – з Поділля (Подільське князівство).

Владислав II Ягайло 1407 року наказав перебудувати каплицю Святої Трійці, що розміщувалася на території Люблінському замку. Розпис та внутрішні роботи в каплиці було завершено 10 серпня 1418 року. Фрески й розпис каплиці здійснили руські художники під керівництвом майстра Андрія. Частина фрески «Христос в Преторії» – зображення великої групи музикантів [2, s. 175, 204]. Прототипом цих фрескових образів, найпевніше, були музиканти королівської капели. Тут представлено музикантів, які грають на таких інструментах: лютня, гудок (ребек), цимбали (цитер), великий ріг, барабан, великий шалмей, а також чотирьох танцюристів-акробатів (скоморохів) та, можливо, трьох або чотирьох співаків. Відзначимо, що про цимбалістів (цитаристів), барабанщика (тимпаніста) та шалмеїста (фістулятора) відомо з рахунків короля, а про інших музикантів дізнаємося виключно із цього зображення.

Польські джерела зберегли до наших днів і ноти пісні «Vogurodzica», що була вперше записана 1407 року, тобто в часи королювання Владислава II Ягайла. Дослідники витратили чимало зусиль та часу, аби з'ясувати походження цієї пісні, адже вона не схожа на польську ані назвою, ані мовою, ані сюжетом. Пісня записана ліній-

ною нотацією (у теноровому ключі «до»). Її текст та сюжет засвідчують про давньо-руське походження, про що дослідники писали ще на початку ХХ ст. [3]. На нашу думку, коріння пісні сягає часів Київської Русі та пов'язане з військовим так званим Богородичним культом.



Про виконання перед військом богослужбових піснеспівів, присвячених Богородиці, уперше свідчить літописний запис 1111 року, саме тоді відбулася битва проти половців. Князь Володимир Всеволодович Мономах (1053–1125) перед битвою наказав своїм священникам іти перед руськими воїнами та співати тропарі й кондаки Чесного Хреста, а також канон Святій Богородиці: «А звідти [рушивши], вони перейшли багато рік [і] у вівторок, у шосту неділю посту, прийшли до Дону. І одягнулися вони в броні, і виладнали полки, і пішли до города Шаруканя. А князь Володимир, їдучи перед військом, наказав попам своїм співати тропарі і кондаки хреста чесного, і канон святій Богородиці» [1, с. 167].

Ці відомості варто вважати однією з ключових сполучних ланок між культом Богоро-

диці в Київській Русі та виникненням нотного запису пісні «Bogurodzica» в 1407 році.

Із часом літургічні піснеспіви видозмінилися й набули форми військової пісні, яка була покликана об'єднати руське військо в одному спільному пориві та водночас стати його сакральним оберегом.

Після завоювання руських земель Великим князівством Литовським культ Богородиці почав поширюватися поміж литовців. Цьому сприяло також існування культу Діви Марії в лицарів-хрестоносців Тевтонського ордену в сусідній з литовцями державі. Найбільш відкритими для цього впливу виявилися представники династії Гедиміновичів, які мали міцні сімейні й культурні зв'язки з руською світською та церковною елітами.

Згодом пісня «Bogurodzica» стала символом величі Польського Королівства, адже, за легендою, з нею на вустах союзницькі війська на чолі з Владиславом II Ягайлом перемогли 1410 року в Грюнвальдській битві військо Тевтонського ордену, підірвали його міць і зупинили експансію лицарів на схід.

На нашу думку, саме у зв'язку з приїздом у Польське Королівство наприкінці XIV ст. – на початку XV ст. руських придворних музикантів у складі музичної капели Владислава II Ягайла слід розглядати появу перших записів пісні «Bogurodzica».

Якщо дотримуватися думки, що руські придворні музиканти Владислава II Ягайла прибули разом з ним до Кракова, то логічно припустити, що саме музиканти-русини перебували при дворі Ягайла й у Вільнюсі, коли він ще був Великим князем Литовським. Мало того, існує ймовірність, що руські музиканти перебували при дворі інших Великих князів Литовських, можливо, і при дворі батька Ягайла – Ольгерда (бл. 1296–1377 рр.), дві дружини якого були руськими княгинями. Про це свідчать кілька фрагментів з літопису «Annales seu cronicae incliti Regni Poloniae» львівського архієпископа, дипломата й автора хроніки Польського Королівства Яна Длугоша (1415–1480). У цій хроніці тричі згадано, що пісня «Bogurodzica» була «батьківською піснею» Ягайла: «Signis canere incipientibus

ІСТОРИЯ

regius unius regis exercitus patrium Armen Bogurodzicza sonora voce vociferatus est, deinde hastis vibratis in proelium prorupuit» («У хвилини, коли починали грати до бою, ціле королівське військо, заспівавши голосно батьківську пісню “Bogurodzicza”, зі списками в руках кинулося до битви») [3, с. 19].

Отже, можна дійти висновку, що руська музична культура мала місце і при дворі Великого князя Литовського Ольгерда: «Simili quoque devotione Dux Magnus Lithuaniae Alexander, Duces insuper Masoviae et barones Poloniae in agrorum exercitibus signorum utebantur. Quibus diebus lutiensis et exercitus, universus exercitus patrium carmen Bogurodzicza coepit vociferari» («З подібним благочестям Великий князь Литовський Олександр, а також князі Мазовецькі та польські барони широко використовували свої знамена. Коли з'являлися і розвіювалися, уся армія співала батьківську пісню “Bogurodzicza”») [5, с. 22].

Руські музиканти могли бути й при дворі рідного брата Владислава II Ягайла і водночас його найближчого помічника та намісника у Великому князівстві Литовському в 1386–1392 роках Скиргайла (бл. 1354–1397 рр.), який, до речі, був православним і дотримувався руських культурних традицій.

Наступником Владислава II Ягайла у Великому князівстві Литовському був його двоюрідний брат – Вітовт (1350–1430). Про руських музикантів його двору фактично нічого не відомо, проте існують свідчення про обмін музикантами між двором Великого князя Литовського та двором Великого магістра Тевтонського ордену.

У 1399 році, коли Вітовт ще не був Великим князем, із двору Великого магістра Конрада фон Юнгінгена (бл. 1355–1407 рр.) до дружини Вітовта Анни († 1418) прибуло кілька музикантів – лютнярі [4, с. 80–81], а також трубачі й волинщики (дударі) [6, с. 145]. У 1406 році до Великого князя Литовського Вітовта з Тевтонського ордену разом з товаришами приїхав майстер музики на ім'я Пастемак, 1408 року Великий магістр Ульріх фон Юнгінген (1360–1410) надіслав у подарунок дружині Вітовта клавікорд та портативний орган [6, с. 145]. Можливо, це найдавніша писемна згадка про клавікор-

ди в усій Європі. У свою чергу музиканти з двору Вітовта щонайменше тричі – у 1399, 1404 і 1405 роках – з'являлися при дворі Великого магістра Конрада фон Юнгінгена. Це були фістулятори (флейтисти, шалмеїсти) та співаки [6, с. 145].

Очевидно, дружина Вітовта княгиня Анна й перед цим показувала свою любов до музики, через що із двору Владислава II Ягайла до Вільнюса в 1393 році прибули спочатку двоє королівських фістуляторів – Аулон та Неспеха, а незабаром і королівський трубач Гейнч [8, с. 169–170]⁴. У 1401, 1402, 1405, 1406 роках шпільмани⁵, тобто музиканти польського короля Владислава II Ягайла, перебували в Мальборку, столиці Тевтонського ордену [6, с. 83].

Достеменно відомо, що в державі хрестоносців музичне життя було особливо різноманітним, адже до двору Великого магістра та до Тевтонського ордену загалом часто прибували лицарі з усієї Європи, серед яких були й музиканти, наприклад, відомий мейстерзингер Освальд фон Волькенштайн (*Oswald von Wolkenstein*) (бл. 1377–1445 рр.) [6, с. 145]. Урочистості виборів Великого магістра відзначалися розгорнутим музичним оформленням, як, зокрема, вибори Вінріха фон Кніпрода (бл. 1310–1382 рр.) у 1351 році [6, с. 145].

Допоки достеменно невідомо, коли розпочалися музичні контакти між Тевтонським орденом та Великим князівством Литовським. Існує ймовірність, що ці контакти не минули безслідно як для придворних руських музикантів, так і загалом для руської (рутенської) музичної культури й виконавства другої половини XIV – XV ст. На жаль, через брак нотних і літописних джерел важко вести мову про конкретні прояви цих впливів, однак припущення щодо рецепції західноєвропейської музичної культури руськими музикантами в цьому випадку виглядають цілком доречними.

Так сталося, що через історичні й політичні обставини минулих десятиліть в українській музикології розробка тематики про придворних руських музикантів польського короля Владислава II Ягайла та Великих князів Литовських майже повністю випала. Як наслідок – виникла хибна думка, що в

українській музичній історії не відбувалося нічого важливого в період від князівської доби Київської Русі до кінця XVI ст. Натомість дослідження польських науковців, зокрема музикологів, представили світу цей період багатим на події. Однак і в їхніх розвідках український або білоруський дискурс як щодо руських музикантів, так і щодо пісні «Vogurodzica» майже повністю випущено або розглянуто досить поверхнево. Це зрозуміло, адже ніхто, крім нас, не зацікавлений у написанні нашої історії, у тому числі музичної. Зрештою, як видно зі статті, музична культура світських руських музикантів не просто не зникла або не розчинилася в інших культурах після занепаду Київської Русі, а навпаки досягла нових вершин, зокрема при дворах польського короля Владислава II Ягайла та Великих князів Литовських.

Примітки

¹ Стрий – дядько по матері. – Ред.

² Усі документальні записи тієї доби велися латиною. Тут і далі подаються цитати з оригіналу, перекладені автором українською мовою. «Falconistis, venatoribus, mangonibus, pistoribus... citaristis, tympanistis, fistulatoribus... et aliis omnibus Ruthenis» («Соколиничі, мисливці, купці, пекарі..., цитаристи, барабанщики, фістулятори та всі інші русини»).

³ «Smolnanom, hrodnanom, citharistis, kijanom ceterisque Ruthenis» («Смольнянам, гроднянам, цитаристам, киянам та іншим русинам»).

⁴ «Fistulatoribus dni Regis Auloni et Nespechoni... ad ducem Witholdum; item Heyncze tubicinatori Regis,

misso ad ducem Witholdum» («Фістуляторів короля Аулона та Неспеха... до князя Вітовта; і королівського трубача Гейнче передати князю Вітовту»).

⁵ Шпільман – той, хто грає, музикант (походить від нім. *Spielen* – «грати»).

Джерела та література

1. Літопис руський за Іпатським списком / передм., прим., іменно-особовий та географічно-археологічно-етнографічний покажчик, генеалогічні таблиці, карти і плани Л. Є. Махновця. – Київ : Дніпро, 1989. – 614 с.

2. Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) і ін. ; рэд. тома: С. В. Марцэлеў, Л. М. Дробаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987. – Т. I : Ад старажытных часоў да другой паловы XVI ст. – 304 с.

3. *Щурат В.* Грунвальдська пісня (Vogurodzica dzewiczka). Памятка западно-руської літератури XIV в. / Василь Щурат. – Жовква, 1906. – 52 с.

4. *Falvy Z.* Middle-East European Court Musicians (11–16th Centuries). (A Preliminary Survey) / Zoltán Falvy // *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. – Budapest, 1987. – Т. 29, Fasc. 1/4. – S. 63–105.

5. *Joannis Dlugosz.* Senioris Canonici Crao inensis Opera omnia / ed. Alexander Przezdziecki. – Kraków : Czas, 1877. – Т. XIII. – 733 s.

6. *Morawska K.* Historia Muzyki Polskiej. T. I. – Cz. 2 : Średniowiecze : 1320–1500 / Katarzyna Morawska. – Warszawa : Narodowe Centrum Kultury, 1998. – 461 s.

7. *Dzieje muzyki polskiej w zarysie* / Grzegorz Michalski, Ewa Obniska, Henryk Swolkień, Jerzy Waldorff. – Warszawa : Interpress, 1984. – 211 s.

8. *Rachunki dworu króla Władysława Jagiełły i królowej Jadwigi z lat 1388 do 1420* / Wydał Franciszek Piekosiński. – Kraków : Nakład Akademii Umiejętności, 1896. – 616 s.

9. *Słownik muzyków polskich* / red. Józef Chomiński. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. – Т. 1 : A–Ł. – 346 s.

SUMMARY

The article *Ruthenian Court Musicians of the Polish King Władysław II Jagiełło and the Grand Princes of Lithuania* consists of an introduction, five parts and conclusions. The first part, *Individual Ruthenian Musicians at the Court of Władysław II Jagiełło*, represents the information about several Ruthenian musicians from 1386 to 1415, who have arrived to Kraków from Vilnius, that is, from the capital of the Grand Principality of Lithuania, along with the other courtiers. The cymbalists (zitherists), the flutist and the drummer are among them. The second part, *The Musical Chapel of Władysław II Jagiełło in the Expenditure Documents*, is devoted to the analysis of the documents for entering expenses of 1411–1416, containing detailed information about the royal chapel. Information about this chapel does not merely indicate that there are musicians who come from different Ruthenian principalities, but also point out that musicians of only Ruthenian origin are listed here. The depiction of the royal chapel is

ІСТОРИЯ

investigated in the third part, *The Musical Chapel of Władysław II Jagiełło on the Frescoes of the Holy Trinity Chapel in Lublin*. It is most likely, its complete staff is depicted on the frescoes from Lublin. Here one can find the musicians playing on lute, hudok (rebec), cymbals (zither), big horn, drum, big shawm, as well as four dancers-acrobats (buffoons) and, perhaps, three or four singers. The connection between the song *Bogurodzica*, which the oldest record is dated as 1407 and Ruthenian musicians, is represented in the fourth part, *The Song "Bogurodzica" and Ruthenian musicians*. The text and plot of the song affirm its ancient Old Russian origin. The roots of the song go back to the times of the Kyivan Rus and they are connected with the military cult of the Virgin. The cult of Our Lady has started to spread among the Lithuanian princes after the conquest of Ruthenian lands by the Grand Duchy of Lithuania. Some time later this song has become a symbol of the greatness of the Kingdom of Poland. According to the legend, the allied forces led by Władysław II Jagiełło have gained a victory over the army of the Teutonic Order in 1410 in the Battle of Grunwald singing this song. In such a way they have undermined its power and stopped the knights expansion. The last part *Ruthenian Musicians at the Court of Grand Princes of Lithuania* is going on the possible cultural exchange between the court Ruthenian musicians of the Grand Princes of Lithuania and West-European musicians from the state of the Teutonic Order.

Keywords: Ruthenian court musicians, musical chapel of Władysław II Jagiełło, *Bogurodzica* song, Ruthenian musicians at the courts of the Grand Princes of Lithuania, the musicians of the Teutonic Order.

УДК 784.1(492.83)+78.071.2Ант

УКРАЇНСЬКІСТЬ ЯК КОНСТАНТА ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ «ВІЗАНТІЙСЬКОГО ХОРУ» МИРОСЛАВА АНТОНОВИЧА

Уляна Граб

У статті розглянуто витоки формування виконавського стилю «Візантійського хору» з Утрехта на основі епістолярію М. Антоновича – його організатора й керівника. Досліджено шляхи формування звукового образу хору, феномен українськості як домінуючої риси його естетичної сутності.

Ключові слова: епістолярій, «Візантійський хор», Мирослав Антонович, виконавський стиль, національний звуковий ідеал.

В статье рассмотрены истоки формирования исполнительского стиля «Византийского хора» из Утрехта на основе эпистолярия М. Антоновича – его организатора и руководителя. Исследуются пути формирования звукового образа хора, феномен украинскости как доминантной черты его эстетической сущности.

Ключевые слова: эпистолярий, «Византийский хор», Мирослав Антонович, исполнительский стиль, национальный звуковой идеал.

The origins of the *Byzantine Choir* from Utrecht performing style on the base of M. Antonowych epistolary heritage who is its organizer and leader are considered in the article. The forming ways of the choir sound image, the phenomenon of Ukrainian identity as a prevalent feature of its aesthetic essence are investigated.

Keywords: epistolary heritage, *Byzantine Choir*, Myroslaw Antonowych, performing style, national sound ideal.

В українській музичній культурі Мирослав Антонович посідає особливе місце завдяки багатогранності своєї творчості. В одній особі поєдналися глибокий науковець-музиколог, обдарований оперний співак-баритон, талановитий диригент – творець унікального чоловічого «Візантійського хору», який протягом багатьох років успішно підкорював світові сцени. Незмінний успіх у слухачів і суперлятиви рецензентів, що супроводжували багатолітні виступи хору, дають нам можливість говорити про феномен тієї «шляхетної організації», яка складалася виключно з хористів – голландців, а проте виконувала українську музику – церковну, народну та класичну.

При цьому дуже важливо збагнути, що голландцям і український репертуар, і, ще більшою мірою, стиль виконання («слов'янський» – як вони його характеризували) були ментально чужими. Одна справа – виконавці, «домінуючі риси національної психології» яких, за О. Козаренком, глибоко резонують з національним звуковим ідеалом як «продуктом «духовної роботи» багатьох поколінь, а відтак він стає для них «близьким і зрозумілим опізнавальним знаком» [18, с. 93]. Зовсім інша ситуація, коли для хористів і слухачів усе, що вони чують, не має з чим резонувати, окрім емо-

цій, і, особливо на початку діяльності хору, сприймалося як щось надзвичайно екзотичне, цікаве, але неприродне для голландської хорової традиції. Наведемо тут коротку, але дуже характерну цитату з голландської преси: «Своєрідний тембр, сталеве форте, раптові динамічні контрасти – усі ці особливості диригент настільки вивчив зі співаками, включаючи вимову українською мовою, що можна говорити про **повну імітацію** [підкреслення наше. – У. Г.] <...> Є дискусійним, якою мірою є перевагою, що голландські співаки-хористи практикують специфічно слов'янський стиль» [30]. Отож, можемо погодитися з О. Козаренком, що «саме мірою ототожнення виконавця з національним звуковим ідеалом визначається ступінь адекватності інтерпретації» [18, с. 95], але ж як вони досягнули цей «ступінь адекватності»? У цьому видається надзвичайно важливою роль М. Антоновича як **творця** виконавського стилю хору, відтак важливими є його бачення своїх завдань, методи їх утілення, його виконавські орієнтири та внутрішні спонуки, які беруть початок у «національному космо-психологосі» [18, с. 95].

Дослідженню окремих аспектів феномену «Візантійського хору» присвячені праці Ігоря Червінського, Ганни Карась, спроба

ІСТОРИЯ

цілісного осмислення виконавського стилю цього колективу здійснена в магістерській праці студентки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка Євгенії Лазаревич.

Цінним джерелом, у якому можемо віднайти важливу інформацію про те, що слугувало формуванню звукового образу хору, про витоки його естетичного наповнення й форми акцептування традиції хорового співу, є епістолярій Мирослава Антоновича. У ньому, немов дорогоцінні вкраплення, знаходимо міркування, окремі спостереження, згадки й запитання, які дають можливість зрозуміти, як формувалися його виконавські орієнтири, що слугувало зразком для розбудови власного диригентського стилю та формувало неповторне звукове поле його хору.

Предметом цієї статті є яскравий «епістолярний дует» Мирослава Антоновича та Павла Маценка, який хронологічно охоплює приблизно півтора року – від 18 листопада 1953 року до 8 березня 1955 року. Саме в цей період – протягом 1953 року – М. Антонович був стипендіатом у Гарвардському університеті. Вільний від службових обов'язків, від праці з хором, весь свій час він присвячує перебуванню в бібліотеці, яка була і є найбільшою університетською бібліотекою не лише Америки, але й світу, у якій, як писав один з ініціаторів створення українознавчих студій та Українського наукового інституту в цьому закладі Омелян Прицак, був «дуже добрий слов'янський відділ, а навіть добрі і повні раритетів українські відділи» [26, с. 18]

Саме в цей час з'являються листи, у яких широко дискутуються проблеми диригентської праці, її завдань, здобутків та проблем. Це не лише спогади про особистості Котка і Кошиця, їхніх методів роботи з хором, особливості їхньої композиторської творчості. Це широка панорама передвоєнного музично-громадського життя в Галичині і на еміграції, де вкраплені надзвичайно цікаві згадки про Станіслава Людкевича, Філарета Колессу, Нестора Городовенка, Василя Барвінського, Миколу Леонтовича – те «зафіксоване і нетлінне», яке дає «відчуття доторку до історичної ре-

альності, відчуття *співучасті*: «навколо листів – аура автентичності» [19, с. 30].

Листи часто сповнені гострої критики, не завжди об'єктивної, часом крізь них проглядає певна упередженість щодо окремих осіб (це стосується насамперед П. Маценка, безкомпромісного у своїх судженнях, особливо якщо мова йшла про осіб, критично налаштованих супроти його великого кумира – О. Кошиця). Такі «гарячі характеристики» сприймаються неоднозначно, однак, як справедливо зазначає Михайлина Коцюбинська, «історія не визнає позиції страуса <...> Це безпосередній, ситуативний, відповідний моментів погляд, хай і суб'єктивний, це та справжня цеглинка з недавніх археологічних розкопів, без якої не вибудуєш загальної правдивої історичної конструкції-характеристики» [19, с. 117]. Дуже тонко підмітив жанр і значення цих листів П. Маценко, який писав М. Антоновичеві: «Ці листи вимагали б скорше не відповіді, а оповідання про певні речі, покликаючись на певні події та особисті спостереження. Бо рахую, що кожен наш лист – це своєрідна стаття до журналу (ми ж такого не маємо!). Не ставлю ні себе (особливо), а ні Вас в “тінь перебільшування”, а стверджую спокійно, що багато наших думок, напевно, були б цікаві для багатьох і стали б основою до писань, відповідей і, врешті, до вияснень певних музично-історичних проблем. Це так, а тому не сумніваюсь, що вони й колись, навіть “по нас” можуть бути означенням температури сучасності» [22, арк. 1].

Окреме місце в цьому листуванні належить спогадам, міркуванням, певним спостереженням, які, на наш погляд, допоможуть зрозуміти джерела формування виконавського стилю Антоновича-диригента і його «Візантійського хору».

Насамперед багато уваги в листах присвячено «проблемі диригентів», яка була близькою обом – і П. Маценкові, і М. Антоновичеві – передовсім як диригентам-практикам. П. Маценко був особисто знайомий з О. Кошицем і протягом усього свого життя був його пристрасним апологетом. М. Антонович, цілком погоджуючись, що «Кошиць – безспірна величина у багатьох від-

ношеннях і ледве чи можна із ким рівняти чи бодай “прирівнювати” кого іншого із наших діригентів» [3, арк. 1], мав свого «кумира», яким був Дмитро Котко.

Антонович добре знав Котка, бо співав у хорі Малої духовної семінарії під його керівництвом, і захоплення цією неординарною особистістю й талановитим диригентом виразно проглядає з його листів: «Я свідомий того, що будучи колись “співачом його семінарського хору”, міг бути до безкритичности вражений його диригуванням, але я мав також опісля нагоду перевірити свої погляди, а саме тоді, коли я міг порівняти цей самий хор під діригуванням Гончарова й Котка, і коли, до речі, була нагода слухати прекрасних хорів і бачити діригентів до Александрова включно» [3, арк. 1] М. Антонович вважав великою заслугою Д. Котка те, що він «остаточно перемагав виключну любов до “Liedertafel” – стилю пісень і виконання у багатьох із галицьких діригентів», і «навчив багатьох галичан любити українську народню пісню включно до її народного многоголосся – (так “незручного” для декого із галицьких музик – а навіть музикологів)» [3, арк. 1–2] (закид М. Антоновича на адресу Ф. Колесси, який, як і інші дослідники в той час, орієнтувався насамперед на сольну традицію у фольклорі і вважав багатоголосся в українській музиці явищем доволі пізнім і малозначущим).

Схильність Д. Котка до звукових ефектів наштовхнула М. Антоновича на цікаву паралель між ним і Сергієм Жаровим (диригентом відомого хору Донських козаків): «Мені здається, що вони оба мають у собі щось спільного: **це феноменальні майстри барви звуку і зовнішнього ефекту** [підкреслення наше. – У. Г.] не раз за рахунок зпрощування, а то й нищення первісної глибини твору» [3, арк. 1]. До того ж М. Антонович неодноразово підкреслює, що «він [Котко. – У. Г.] перейшов у останні роки глибоку метаморфозу у напрямі поглиблення муз[ичної] культури» [3, арк. 2] і «ніколи цирковим клоуном не був – як це у багатьох відношеннях я б сказав про Жарова. Признаюсь щиро – що по першому концерті Жарова – я не сумнівався про його талант, але трохи сумнівався про

глибину його музичної культури» [5, арк. 1] Надзвичайна популярність хору Д. Котка і ефектність його виступів породили таке явище, що його М. Антонович влучно окреслює словом «котківщина» – «тип <...> шаблонної, обчисленої на зовнішні ефекти інтерпретації пісень та сліпе наслідування його рухів не одним із галичан» [3, арк. 2]. У тому, як складно зберегти міру в застосуванні виконавських ефектів, М. Антонович переконався згодом на власному досвіді. Так, після великого концерту «Візантійського хору» в Утрехті за участі Євгенії Зарицької деякі рецензії були критичними. Рецензент газети *De Tijo* запитував, «Чи елемент сенсації не витискає глибше музичне зворушення?» [28], а в рецензента *Utrechts Catholik Dakblat* виникла асоціація з хором Жарова: «Немовби хор донських козаків приспішив свій прихід <...> Це не були вже церковні співаки, а псевдо-українці, що прийняли навіть одяг цієї далекої країни з їхніми білими вишиваними сорочками й червоними штанами. Імпозантні ефекти хорової дисципліни» [28]. «Приблизь Дон-козачество й хоч ти згинь! – писав Антонович до Маценка. – Почитавши це, Ви, певно, зачервонілися за мене з розчарування й сорому <...> та важніше <...> що я при виконанні цих пісень усе буду згадувати Ваш вислів і завваження про Жарова» [7, арк. 1].

Паралель між Котком і Жаровим відразу підтримав Маценко: «Ви надзвичайно влучно схарактеризували Котка, поставивши рядом з ним Жарова. Це чудово! Я писав проти захоплення Жаровим, говорив йому про партацтво в очі (тут, у Вінніпегу, хоч знаю його з 1924 р.)» [21, арк. 1]. Відзначаючи Жарова як «направду доброго й освіченого диригента», Маценко гостро критикує його за свідоме зловживання вокальними «штучками», які, на його думку, нищили голоси співаків. Що ж до Котка, то Маценко ніколи не бачив і не слухав його хор, але досвід диригента, багатолітня практика та спілкування з різними людьми, які знали Котка особисто, дали йому можливість сформулювати доволі критичні судження. Він вважав його талановитим диригентом, «самородком, але, як і Калі-

ІСТОРИЯ

шевський, без потрібної і доброї освіти», однак не міг вибачити Коткові його схильності до перелицювання чужих творів: «Бо хіба можна ж подумати, щоб культурний музикант дозволяв виправляти чужі твори! Та ще гірше, він їх спрощував, кастрував, як напр. “У перетику ходила” М. Лисенка: він там викинув контрапунктичний злет в партії альту, за що особливо той твір (за хід в альту) розхвалював проф. З. Неєдли» [21, арк. 2]. Утім, об'єктивність взяла гору, і Маценко визнає найголовніше: «Його стихійне **відчуття вокалу, фарби й запаху народної пісні** [підкреслення наше. – У. Г.] із умінням витягнути потрібне з хору і його показати слухачам робили чудо, відміняло наставлення до пісні, а тим і своєї культури, перероджувало (навіть проти їх волі!) відношення до свого і у фахових музик. Та найбільше користи в усьому – це масова пропаганда свого вокального мистецтва. Це його велика заслуга» [21, арк. 2].

Паралелі з Котком виникають у Антоновича й після концерту капели бандуристів Китастого-Божика, який залишив у нього «дурний образ дурного настрою»: «Хоч Ви смійтеся – хоч ні – а приходять на думку Котко <...> Шкода, що Ви його не знали (маю на думці роки перед і підчас Другої світової війни). Цікаво знати, чи Ви взагалі його бачили?» [4, арк. 2].

Виразно видно, що особистість талановитого диригента мала для М. Антоновича особливе значення, незважаючи на певні критичні закиди щодо його виконавської манери. Він захоплювався неординарною зовнішністю Котка та його рішучим, принциповим характером: «Стрункий, високий, із класичними тонкими рисами обличчя, а “понимаетели”, не боявся сказати про деякого із галицьких композиторів, що вони не вміють писати для хору – і не розуміють української народної пісні» [4, арк. 2]. Його приваблювала манера диригування Котка, яку він використовував згодом сам – «це він увів у Галичині моду диригувати “пальцями” – так що публіка майже не помічала його рухів. Він також заставляв хор співати без нот» [4, арк. 2]. Був вражений увагою Котка до критичних зауважень молодого студента: «Пригадую, що якимось – ще перед

війною – я, будучи ще молодим студентом, написав рецензію на хор Котка – в заступстві Нестора Нижанківського – (він був перешкоджений і казав мені написати) і я вже тоді скритикував його за “зовнішні ефекти”. І цікаво, що Котко виявляв більше уваги до тої критики – (нехай тільки про форму), чим дехто із наших діригентів виявляє у відношенні до критики людей більш покликаних – як я був тоді» [4, арк. 2]. Відзначав уміння Котка дуже швидко й ефективно розучувати з хором концертний репертуар: «Він дуже скоро “впаковував” хор і вивчав пісні навіть дітей, які не вміли співати з нот і т. п. Коли хор Миколи Колесси потребував довгих місяців, щоби підготувати учнівський хор до концерту, Котко потрафив підготувати з учнівським хором тої ж самої школи за такий же самий час кілька концертів – і насправду репертуар не зовсім був легший <...> а все таки ніхто не заперечить діригентського таланту М. Колесси [підкреслено олівцем. – У. Г.]» [3, арк. 1]. Навіть зовнішній вигляд свого хору Антонович «запозичив» з козацьких строїв хору Котка.

Антонович визнавав за Котком «нефортунну, щоби не сказати некультурну звичку “переробляти” пісні й обрізки інших композиторів, дуже часто примітивізуючи їх у користь звукових ефектів», однак «це він об'їздив Галичину, захоплюючи слухачів народньою “На городі верба рясна” із її паралельними квінтами, що дуже сердило деякого з галицьких музик – а навіть Людкевич при цьому на свій лад похитував головою та підгладжував вуса – що було виявом якогось своєрідного скептицизму», і «саме він навчив багатьох галичан любити Кошиця, Стеценка, Леонтоновича, Демуцького» [3, арк. 1–2].

Він перепрошував Маценка за те, що замучує його «своїм» Котком, однак тактовно наполягає: «А тепер на закінчення ще скажу, що Котко як талант – є справді далеко понад пересічний – і <...> обіцяю – торжественно – не морочити Вам більше ним голови» [4, арк. 2].

Проте найважливішим орієнтиром для Антоновича було глибинне відчуття Котком української пісні, власне її *українськості*,

духу, «запаху» і барви в хоровому звучанні. Впроваджене у власну практику, це відчуття стає визначальним для Антоновича у його диригентській праці. Ще одна надзвичайно важлива складова його виконавської естетики теж пов'язана з Котком. У 1994 році було опубліковано спогади Антоновича про Котка, у яких він пише: «Чи не найважливішим було те, що Дм. Котко вивчав з хором Малої Духовної семінарії у Львові літургичні співи, що нав'язували до київських традицій. Має статичні, стрункі речитативи, що перепліталися з розлогими мелізмами, якась особлива повнота хорового звучання, багаті гармонії з перевагою мінорного ладу, старовинні мелодії з своєрідною аскетичною строгістю – все це було для нас новим, незвичайним, але захоплюючим і при цьому неймовірно рідним» [1, с. 64–65]. Що робило ці співи такими «неймовірно рідними» для М. Антоновича? Можливо, «сконцентрована і опанована енергія» звука [1, с. 66], його повнота й тембральна барва, такі органічні для української ментальності, втілені в богослужбовому співочому стилі Києво-Печерської лаври, що його Маценко назве «мистецьким чудом», якого не було ніде в світі [20, с. 33].

Саме Маценко наприкінці жовтня 1956 року вислав Антоновичу киево-печерські піснеспіви «На ріках вавилонських» та «Блажен муж», а в листі зазначив: «Тепер залучую Вам дві речі, творчість монахів Києво-Печерської лаври. Так той спів уложився в пам'яті з поколінь наших батьків святої Лаври. Я сам чув не один раз їхній спів в печерах Св. Антонія і в головній катедрі Лаври Успіня Божої Матері. Не можу й тепер спокійно згадати їх спів, **їх надзвичайне відчуття української стихії (бо – вони й були відбиткою її)** [підкреслення наше. – У. Г.], “мурашки бігають по спині” <...> Склад хору: 1-й і 2-й тенор, альт / хлопчики-канонархи із дзвінкими голосами / та бас, що поділюється при потребі на два. Отже, це є природня гармонізація нашого народу» [23, арк. 1]. З листів видно, що для Антоновича думки Маценка були дуже цінними, він їх не раз сприймав критично, сперечаючись, але водночас довіряв його професійному досвіду і глибоким

практичним знанням. Виконавські вказівки Маценка щодо способу виконання «києво-печерських речитативів», про які запитував Антонович, розлогі і теж акцентують їх особливість: «Вона [вимова рецитації. – У. Г.] своєрідна й **глибоко українська** та обвіяна прадавніми традиціями» [24, с. 1]. Цю прикмету для Антоновича було дуже важливо «схопити», щоб відтворити питому *українськість* піснеспівів у звучанні свого хору через дотримання традиційних динамічних та метро-ритмічних особливостей виконання: «Ще одне хотів би я від Вас довідатися. Як виглядав оригінальний киево-печерський “речитатив”. Чи наголошувалося рівномірно кожний склад слова (кожну ноту), як це до пересадки робить Жаров, а частинно й інші російські хори, чи гуртував їх певними групами щось у роді “квінтоль, секстоль” і т. п., підчеркуючи легко тільки наголошення окремих складів <...> В кожному разі певні мелодичні орнаменти та музичне зазначення мовного наголосу при допомозі збільшення ритмічної вартости, а то й підвищення тону, вказували б на це, що рівномірне чи майже рівномірне й дещо гостре наголошування кожного складу слова, яке, як я вже згадував, стрічаємо у деяких російських хорах, не було основною прикметою київського співу, який зраджував нахил радше до мелодичних ліній» [8, арк. 1].

Саме *українськість* як сутність звучання хору – від складу співаків і правильного використання їх тембральної барви до автентичного виконання церковних рецитацій – є предметом надзвичайно цікавої дискусії між двома музикологами.

«Яка це краса, яка глибина, – пише Антонович Маценкові, розпочавши розучувати з хором “На ріках вавилонських”, – Справді, треба мати душу раба глухого і нікчемного, щоби відрікатися цього й міняти за чуже “дрантя”» [9, арк. 1]. У нього не було співаків-альтів, і він планував партію альту замінити баритоном: «Пропаде стільки краси, зблідне-полинявіє стільки звукової барви, але що вдіяти?» [7, арк. 1]. Маценко пропонує інший варіант, «бо стратиться, так би мовити, глибина, розтяг, фарба і натуральність. Я скорше б це доручив співати дзвінкому й легкому тенору (там прийде

ІСТОРИЯ

інколи високий тон, та його не потрібно мати в повному тоні сили), ніколи не висуваючись і не домінуючи над іншими голосами, пам'ятаючи також, що головна мелодія у другого тенора, а перший тенор – це немов доспів, тінь провідника. **Це український “твір”** [підкреслення наше. – У. Г.]. Ще краще було б, коли немає хлопчиків, взяти з срібленим звуком мецо-сопрано, дівчат. Однак уникати дуже “критих” тонів, бо потрібно в багатьох місцях блиску» [24, с. 1]. Після невдалої спроби передати партію альту баритонам Антонович таки прислухався до поради Маценка – і «цілий твір звучав так могутньо і так багато та барвисто, що я рішився таки передати тенором партію альту, розуміється у оригінальному акустичному звучанні, так як Ви це радили» [9, арк. 1].

Особливою є увага Антоновича до логіки побудови твору, *музичної архітектури*, яка творилася в процесі виконання. Її законам підпорядковані і темброва колористика, і динаміка як формотворчий елемент, і агогіка, і загалом уся ця звукова архітекtonіка має будуватися за законами національного світовідчуття. Тут наведемо дуже цікаве спостереження Антоновича, яке стосується творчості Леонтовича: «Леонтович – архітект. Він в “Щедрику” чи “Ой пряду” чи інших розбудовує могутні звуково-динамічні луки, що своєю формою нагадують **стиль українських церков** [підкреслення наше. – У. Г.]. Це саме в “Дударіку”. Це не є етнографічне записування чи наслідування гудіння дуди чи ліри. Це праця архітекта тонів, архітекта динамічно звукових наростань, що насолоджують слухача не тільки емоційною насиченістю, чи звуковою інтерпретацією, чи, що гірше, звуковою ілюстрацією кожного поетичного слова чи образу, але й залишають враження заокругленої форми, опертої на симетричному розкладі звукової маси, динамічних насичень і т. п.» [6, арк. 1]. Подібне його спостереження стосується музичної форми Літургії Кошиця, «яка змагала до **луко- чи банеподібної організації звукових мас, до заокруглення музичної форми**» [2, с. 90].

Як не згадати тут вислів Фрідріха Шеллінга про те, що «музиці серед форм плас-

тики відповідає архітектура, яка відображає універсум не тільки через форму, але є одночасно і в її сутності, і в її формі» [29, с. 285]. До слова, «Щедрик» М. Леонтовича у виконанні Н. Городовенка залишив у М. Антоновича незвичайне асоціативне враження: «А тепер – ще про діригента – про Городовенка. Я стараюсь дуже виминати “поетично-бомбастичні” порівняння – але коли я вперше почув у його інтерпретації “Щедрик” Леонтовича – то признаюсь – мені стала перед очима якась шляхетна різьба, і то із білого мармуру – (обов'язково із білого!)» [4, арк. 1].

За допомогою архітекtonіки звукового простору Антонович створює емоційний образ піснеспіву «Блажен муж»: «Цю пісню хочу виконати зовсім відмінно від двох попередніх. Оттак, щоб малось враження, ніби ви стоїте десь самотний в кутку великої Лаврської церкви, а там далеко на кліросах співають-моляться монахи, і до вас долітає крізь сутінки церковні відгомін цього співу спокійного тихого. Ваша душа тремтить так, немов вогники воскових церковних свіч, і ви чуєте якусь дивну силу, яка окрилює вас» [10, арк. 2].

Ще важливий момент – увага до динаміки твору. Антонович, який прагнув виконувати давні піснеспіви «як мога традиційно-автентично» [7, арк. 1], отримав від Маценка важливу інформацію: «...у монахів не було “форте”, як і “піано”, а преіскренне і со тшачнієм та з уміленієм пристосовувались до вислову тексту і співали від душі: де треба торжественно – повним голосом, де треба, ніжно й лагідно – стихали й вкладали в святі слова свою віруючу душу» [24, с. 1]. Естетика «одушевленого співання» [27, с. 37], емоційно виразового, тембрально-повнокровного і водночас глибоко духовного була близька Антоновичу, який, утім, добре розумів складність його виконання для голландців, вихованих в іншій вокально-хоровій традиції. «Недавно співали ми вперше “На ріках Вавилонських” в церкві, – пише він Маценкові. – Я не можу Вам висловити своєї вдячності за ті ноти. Рідко котра композиція так глибоко зворушує мене, як “На ріках” <...> Це зов страждучої душі, покора і сила, це спів страждання й

надії поневолених <...> Правда, нелегко виконувати цей твір голландцям, нелегко й мені диригувати, щоб не влити туди забагато власного страждання, надії, сили <...> і тому він поки що виходить грубувато-патетично, але маю надію, що з часом “вспівається”, увійде в кров, і тоді можна буде дещо “витягнути з нього” [10, арк. 1].

Нагадаю, що головним аргументом скептиків, які спочатку не вірили в успіх хору, було те, що «голландці ніколи не потраплять так співати, як слов'яни (слова “українці” майже ніхто не вимовляв)» [12, с. 1], та вже після перших виступів «хор вражав голландців повнотою й силою звучання, і багато людей не вірило, що це співають виключно їхні земляки, а не “слав'яни” чи “руси”» [12, с. 7]. Коли хористи заспівали перед престолом величного Кельнського собору «Христос Воскрес» Людкевича та «Через поле» Котка, «слухачі відчували, що цей спів не відповідає західному схоплюванню пісні <...> Ніхто не хотів повірити, що голландці так гарно співають» [15]. Голландський композитор В. Пап у рецензії запитував: «Як це можливо, що хор нідерландських аматорів-співаків міг бути так радикально перешколений на слов'янський стиль? <...> Ці утрехтські співаки присвоїли собі також типічно слов'янський сентимент з його вибухами радості й нахилом до меланхолії!» [16, с. 6]. Визнаючи велику працю диригента в осягненні незвичного для голландської манери співу «екзотичного напрямку», Пап, утім, підкреслює, що для нідерландського співака це «суттєво чужий терен», і «виконання робило враження штучно вивченого» [16, с. 6]. В іншій рецензії Пап, який належав до «вищих голландських сфер», пише: Коли хор відспівав першу точку програми “Буди ім'я Господне” Бортнянського, слухач почувався менш чи більш заскоченим, бо цей хор **не мав нічого зовсім із характеру голлянського хору** [підкреслення наше. – У. Г.]» [28].

Дивовижно, але емоційно-безсторонній, «інструментальний» спів голландських співаків наситити емоційною напругою і звуковою барвою Антонович зміг виключно шляхом власного прикладу! Відомо, що співаки його хору не мали музичної освіти

і засвоювали репертуар «на слух» з голосу диригента, який зумів їх навчити не лише «що» співати, але і «як» (природно напрошується аналогія з давньою усною лаврською традицією навчання співу «з губ уставщика»). Кошиць теж вважав, що «співає не хор, співає диригент» [17, с. 224]. Ця засада стала визначальною і для Антоновича, який у своїй статті «Недостачі наших хорів», написаній у 1937 році, зауважував: «Члени (співаки) беззастережно підчинені провідникові (диригентові), задивлені в нього – живуть ним; а він, провідник, задивлений у свою ідею (пісню), – живе нею» [11, с. 35–37]. Зрештою, дивовижний контакт Антоновича з хором відзначили і рецензенти: «Друга подиву гідна риса хору – це безперебійний і все цілий контакт з диригентом від початку і до самого кінця. Співаки мають настільки добру школу і так добре володіють своїми голосами, проявляючи при цьому знамениту елястичність, що реагують на найменший порух руки диригента. Це дало можливість почути могутнє наростання сили голосів у фортіссімо та ступеневі спади, аж до завмирання у піаніссімо, або їх лукові переходи одного в друге» [14, с. 3].

Безперечно, індивідуальна праця над постановкою голосів була вагомою складовою формування виконавського стилю «Візантійського хору». Але його музично-естетична наповненість, «жива семантична суть» [18, с. 91], що підноситься над «музичною речовиною», його *українськість*, чужа для голландців на ментальному рівні, була впроваджена у їхню свідомість шляхом потужного особистісного впливу Антоновича як медіума національної звукової ідеї. Цю ментальну «інакшість» він добре розумів, зокрема, писав про складність виконання хором деяких обробок О. Кошиця: «Чим більше вони українські, тим тяжче буває їх виконувати чужинцям». Можемо тут говорити про осягнення М. Антоновичем суті *українськості* хорового співу, оскільки, за О. Козаренком, «без *зануреності* в національний звуковий ідеал, без *внутрішнього передчуття* реального звучання нотного тексту (відповідно до етнохарактерних виконавських стереотипів) годі ду-

ІСТОРИЯ

мати про його адекватне відтворення» [18, с. 95]. Ольга Бенч стверджує, що диригент, який не володіє національним звуковим ідеалом, є «неспроможний осягнути глибину власної культури, а тим паче вивести її на світовий рівень» [13, с. 81].

А завершити хочеться коротким висновком: дослідження епістолярію Антоновича дає нам важливі свідчення естетичних орієнтирів, особистих зацікавлень і внутрішніх настанов, які стали складовими яскравого явища в історії хорового виконавства під назвою «Візантійський хор». Осердя його звукового образу складає закоріненість в українській духовності – *українськість*, яка сформувала унікальне звукове поле хору в просторі функціонування іншої, так званої «західної» вокальної традиції. Відтак у цьому поєднанні двох протилежностей утворився, за висловом одного з рецензентів, «стихийний екстракт європейської духовності, що робить її безсмертною» [25, с. 6].

Джерела та література

1. Антонович М. Дмитро Котко в Малій Духовній семінарії у Львові // Дмитро Котко та його хори. Статті, рецензії, спогади, документи. – Дрогобич : Відродження, 2000. – С. 64–72.
2. Антонович М. Кошиць Олександр Антонович – композитор церковної музики і диригент. – Вінніпег, 1975. – 96 с.
3. Антонович М. Лист до Павла Маценка від 18 листопада 1953 р. Кембридж, автограф. – Архів Осередку української культури і освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, 3 арк.
4. Антонович М. Лист до Павла Маценка від 25 листопада 1953 р. Автограф. – Архів Осередку української культури і освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, 2 арк.
5. Антонович М. Лист до Павла Маценка від 26 листопада 1953 р. Кембридж, автограф. – Архів Осередку української культури і освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, 2 арк.
6. Антонович М. Лист до Павла Маценка від 3 лютого 1954 р. Утрехт, машинописна копія. – Інститут Літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, 1 арк.
7. Антонович М. Лист до Павла Маценка від 30 жовтня 1954 р. Утрехт, авторизований машинопис. – Інститут Літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, 1 арк.
8. Антонович М. Лист до Павла Маценка від 15 грудня 1954 р. Утрехт, авторизований машинопис. – Інститут Літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, 1 арк.
9. Антонович М. Лист до Павла Маценка від 13 січня 1955 р. Утрехт, авторизований машинопис. – Архів Осередку української культури і освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, 1 арк.
10. Антонович М. Лист до Павла Маценка від 8 березня 1955 р. Утрехт, авторизований машинопис. – Архів Осередку української культури і освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, 2 арк.
11. Антонович М. Недостачі наших хорів // Українська музика. – 1937. – Рік I. – Ч. 3. – С. 35–37.
12. Антонович М. Щоденник / автограф та авторизований машинопис. – Інститут літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича.
13. Бенч О. Виконавський фольклоризм в сучасній українській культурі // Музикознавчі студії. Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. – Львів : СПОЛОМ, 2008. – Вип. 19. – С. 79–84.
14. Верес М. Візантійський хор // Українська думка. – Лондон, 1961. – № 16 (733). – 20 квітня. – С. 3.
15. Виступи голяндсько-українського хору в Німеччині // Українське Пресове Бюро в Канаді. – 1952. – 15 червня.
16. Жданович О. Концерт, що висунув важливу проблему // Українське слово. – 1954. – 7 листопада. – С. 6.
17. Калущка Н., Пархоменко Л. Олександр Кошиць: мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя. – Київ : Фенікс, 2012. – 416 с.
18. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів : НТШ у Львові, 2011. – 284 с.
19. Коцюбинська М. Листи і люди: роздуми про епістолярну творчість. – Київ : Дух і Літера, 2009. – 584 с.
20. Маценко П. Конспекти історії української церковної музики. – Вінніпег, 1973.
21. Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 24 лист[опада] 1953 р. Вінніпег, автограф. – Інститут літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, 2 арк.
22. Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 28 грудня 1953 р. Вінніпег, автограф. – Інститут літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, 2 арк.
23. Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 26 жовтня 1954 р. Вінніпег, автограф. – Інститут літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, 1 арк.
24. Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 4 листопада 1954 р. Вінніпег, автограф. – Інститут літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, 1 арк.
25. Незабутня зустріч // Українське слово. – 1955. – 27 листопада. – С. 6.
26. Прицак О. Чому три катедри в одному університеті, а не одна? // Чому катедри українознавства в Гарварді? Вибір статей на тему нашої культурної політики (1967–1973). – Кембридж : Мас ; Нью-Йорк : Фонд катедр українознавства, 1973. – С. 12–19.

УЛЯНА ГРАБ. УКРАЇНСЬКІСТЬ ЯК КОНСТАНТА ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ...

27. Цалай-Якименко О. Київська школа музики. – Київ ; Львів ; Полтава : НТШ у Львові, 2002. – 488 с.
28. Чужинці співають українські пісні // Гомін України. – 1954. – 29 листопада. – С. 4.
29. Шеллинг Ф. Философия искусства. – Москва : Мысль, 1966. – 496 с.
30. Utrechts Byzantijns Koor (Van onze Utrechrse muziekmedewerker). – 1954. – 16 жовтня.

SUMMARY

Myroslaw Antonowych holds a special place in Ukrainian music culture due to his versatility. He is a bright example of the person who combines the features of a profound scientist – musicologist, brilliant opera singer (baritone), talented conductor – creator of a unique a male voice *Byzantine Choir*, which has successfully conquered the world scenes for many years. Permanent success among the audience and high appreciation of reviewers, who has accompanied choir performances for many years, provide us with a possibility to speak about the choir phenomenon, which consists of the Dutch choristers only, but performs Ukrainian music – church, folk and classical.

It is worth understanding that for Dutchmen both Ukrainian repertoire and the performing style (“Slavonic” as they call it) are mentally strange ones. Here the role of Myroslaw Antonowych as a **creator** of the choir performing style and, hence, his own vision of tasks, methods of their implementation and performing tradition seems to be of a great importance.

The epistolary heritage of Myroslaw Antonowych is a valuable source, where we can find important information regarding the fact **what exactly has been** done for the choir *sound image* formation, about the origins of its aesthetic filling and forms of choir singing tradition. In particular, the matter concerns correspondence of M. Antonowych with P. Matsenko, which chronologically covers the period of one and a half year – from November 18, 1953 to March 08, 1955. It is just the period of letters, where problematic issues of conductor’s work, its tasks, achievements and problems are widely discussed. The matter concerns not only reminiscences on Kotko and Koshyts, their methods of work with choir and peculiarities of their composition creative works but a pre-war musical and civil life in Halychyna and in emigration, where interesting facts about Stanislav Liudkevych, Filaret Kolessa, Nestor Horodovenko, Vasyl Barvinskyi, Mykola Leontovych, etc. can be found.

Memoirs, essays, separate observations, which, in our opinion, help to understand the sources of performing style formation of Myroslaw Antonowych as a conductor and his *Byzantine Choir* take separate place in the correspondence. Study of M. Antonowych epistolary heritage gives us essential evidence of aesthetic guidelines, personal interests and internal instructions which have become the components of such phenomenon in the history of choir performing as *Byzantine Choir*. Its sound image core is rooted in Ukrainian spirituality – Ukrainian identity, which has formed a unique choir sound field among another, the so-called *Western* choir tradition.

Keywords: epistolary heritage, *Byzantine Choir*, Myroslaw Antonowych, performing style, national sound and ideal.

УДК 792.2(477.63–25)“388”

ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР ім. Т. Г. ШЕВЧЕНКА: ДО 100-ЛІТТЯ ТВОРЧОГО ШЛЯХУ

Андрій Тулянець

У статті проаналізовано становлення і творчий шлях Дніпропетровського академічного українського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка. Відзначено кращі музичні та драматичні спектаклі, поставлені на сцені театру у співпраці з режисерами, диригентами, сценографами дніпропетровської трупі та України; висвітлено художні здобутки провідних акторів.

Ключові слова: театр, музичні вистави, драматичні вистави, директор, режисер, диригент, актор, сценограф, сценічна культура, тема, ідея, образ.

В статье анализируются становление и творческий путь Днепропетровского академического украинского музыкально-драматического театра им. Т. Г. Шевченко. Отмечены лучшие музыкальные и драматические спектакли, поставленные на сцене театра в сотрудничестве с режиссерами, дирижерами, сценографами днепропетровской труппы и Украины; освещены художественные достижения ведущих актеров.

Ключевые слова: театр, музыкальные спектакли, драматические спектакли, директор, режиссер, дирижер, актер, сценограф, сценическая культура, тема, идея, образ.

The formation and creative development of T. Shevchenko Dnipropetrovsk Academic Ukrainian Musical and Drama Theatre are analysed in the article. The best musical and drama performances, staged at the theatre in cooperation with directors, conductors, scene designers of the Dnipropetrovsk theatrical company and Ukraine are mentioned, artistic achievements of the leading actors are described.

Keywords: theatre, musical performances, dramatic plays, director, stage manager, conductor, actor, scene designer, the scenic culture, theme, idea, image.

Дніпропетровський академічний український музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка у 2018 році відзначатиме 100-річчя. Колектив – складова й невід’ємна частина сучасної сценічної культури України. Беручи дедалі активнішу участь у повсякденній художньо-просвітницькій роботі, театр уважно вивчає життя свого сучасника, його багатий духовний світ, орієнтується на зростаючі вимоги до майстрів театрального мистецтва. Заснований театр 25 серпня 1918 року в Києві, мав назву «Перший Державний драматичний театр України». У законодавчому проекті про заснування в місті Києві Державного драматичного театру України зазначено: «Український Державний Драматичний Театр виставляє п’єси як українських, так і закордонних драматургів на українській мові. Сезон продовжується не менше 8 місяців річно. Кошти Державного Драматичного Театру складаються: 1) з штатних сум, які дає на утримання театру Уряд Української держави. 2) з платні за білети. 3) з орендної платні за театр за літні місяці. 4) Крім платні службовому персоналу, кошти витрачаються на спеціальні

потреби: а) платня за театральний будинок; б) опалення його; в) освітлення і т. д. Упорядження вистав (декорації, костюми, бутакфорія, реквізит і т. п.)» [1].

Ураховуючи соціально-політичні умови тих часів, театр був пересувним і лише 1927 року офіційно отримав стаціонарне приміщення в Дніпропетровську. Афіша презентувала такі твори: «Лісова пісня» Лесі Українки, «Гайдамаки» Т. Шевченка (постановка режисера Леся Курбаса), «Гріх», «Брехня» В. Винниченка, «Ревізор» М. Гоголя, «Примари» Г. Ібсена, «Ткачі» Г. Гауптмана, «Мірандоліна» К. Гольдоні, «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра. Серед славетних прізвищ тих діячів мистецтва, які співпрацювали із трупю, зазначені: головний режисер О. Загаров, директор театру І. Мар’яненко, актори А. Хорошун, Г. Борисоглібська, С. Паньківський, Г. Мещерська, Ф. Левицький, Л. Гаккебуш, М. Тінський, О. Сердюк, О. Смирнов, Г. Маринич, Є. Сидоренко, О. Зініна, І. Замичковський, К. Бережний.

Трупа дніпропетровських шевченківців доводила, що мистецтво театру є сучасним за своєю природою. Майстри сцени гостро

АНДРІЙ ТУЛЯНЦЕВ. ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ
МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР ім. Т. Г. ШЕВЧЕНКА...

відчували динамічний, напружений ритм життя, активно вбирали ідеї, теми, образи, які домінували після Другої світової війни. Вистави – «Украдене щастя» І. Франка, «В пущі» Лесі Українки, «Гріх та покаєння» І. Карпенка-Карого, «Не судилося» та «Майська ніч» М. Лисенка, «Чорний вальс» І. Кочерги, «Загибель ескадри» та «Пам'ять серця» О. Корнійчука, «Навіки разом» Л. Дмитерка (Державна премія СРСР, 1951 р.), «Борис Годунов» О. Пушкіна, «Анна Кареніна» за О. Толстим, «Гроза» О. Островського, «Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського, «Барабанщиця» О. Салинського, «Запорожець за Дунаєм» Г. Артемовського, «Трембіта» Ю. Мілютіна, «Вільний вітер» І. Дунаєвського – підтверджували думку про те, що синтетичне мистецтво є гранично комунікабельним і не існує поза часом. Режисери К. Капатський, Д. Лазуренко, О. Сумароков; актори Л. Задніпровський, М. Садовський, З. Хрукалова, В. Кам'янецький, С. Ващук, П. Масоха, М. Ільченко, І. Михлик, А. Білгородський, О. Аведіков, А. Верменич, В. Овчаренко, Н. Мамай, Г. Козловська, Н. Горна, У. Калініченко, К. Карпенко, Л. Бондаренко виявляли, розкривали й оспівували в узагальнено-поетичних, натхнених театральних образах суспільний, громадянський, гуманістичний ідеал свого часу. «Режисер Д. Лазуренко поставив виставу "Отелло" У. Шекспіра. Всі прем'єри шевченківців очікувались глядачами, до них готувалися. Отелло грали – П. Масоха, А. Хорошун, В. Кам'янецький. Дездемону – Л. Лазуренко, М. Володарська, Яго – П. Луценко, Емілію – З. Хрукалова» [2, с. 45].

Здобутки дніпропетровської шевченківської трупи 1960–1980-х років пов'язані з випускниками Дніпропетровського театального училища (С. Станкевич, Г. Березанська, А. Пуліна, В. Божко, А. Максимова, Л. Вершиніна), Київського державного інституту театального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого (С. Мартинова, О. Петренко, Л. Стилик, В. Баєнко, Л. Кушкова, В. Шевченко, Ю. Критенко, В. Чечот, В. Ковтуненко, М. Чернявський, В. Хроменко, С. Загородня), Харківського інституту мистецтв ім. І. Котляревського (В. Мойсеєнко, Н. Ні-

колаєва, С. Дрожаков, В. Носко, Л. Літко), студії при Київському академічному українському драматичному театрі ім. І. Франка (О. Копитіна), студії при Київському академічному театрі оперети (Л. Белінська, Л. Чайка, В. Вовненко), Київської консерваторії ім. П. Чайковського (Г. Кузяєва, Є. Осипова), Ленінградського державного інституту театру, музики та кінематографії ім. О. Островського (А. Філіпенко).

Головні режисери тих часів: І. Кобринський, В. Божко, В. Сміян, О. Горбенко, А. Літко, А. Москаленко, М. Волошин. Режисери: С. Чулков, Ю. Кочевенко, Г. Богомаз-Бабій, Д. Айше, П. Ластівка. Майстри утверджували на дніпропетровській шевченківській сцені поетично-узагальнені та яскраві умовні постановочні форми, актуальні соціально-політичні проблеми, зверталися до широкого використання й синтезу досвіду сценічної культури: «Циганка Аза», «Оборона Буші» М. Старицького, «Тарас Бульба» за М. Гоголем, «Друге весілля в Малинівці» І. Поклада, «Марина» М. Зарудного, «Розсудіть нас, люди» О. Андреева, «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра, «Фараони», «Голубі олені», «Кравцов», «Дикий Ангел», «Убий лева» О. Коломійця, «Тил» та «Під високими зорями» М. Зарудного, «Хазяйка» М. Гараєвої, «Алькор і Мона» Р. Себастьяна, «Інтервенція» Л. Славіна, «Солдатська вдова» В. Анкілова, «Берег» Ю. Бондарева, «Сталевари» Г. Бокарева, «Влада» А. Софронова, «Поцілунок Чаніти» Ю. Мілютіна, «Тев'є-молочник» Шолом-Алейхе-ма, «Роксолана» О. Загребельного, «Маруся Чурай» Л. Костенко, «Конотопська відьма» Г. Квітки-Основ'яненка, «Декамерон» за Дж. Бокаччо, «Кафедра» В. Врублевської, «Берег» за Ю. Бондаревим, «ТАРС уповноважений заявити» Ю. Семенова, «Не стріляйте в білих лебедів» Б. Васильєва, «Святий і грішний» М. Варфоломеєва, «Птахи нашої молодості» Й. Друце, «Допит» С. Родіонова, «Безталанна» І. Карпенка-Карого, «Енергійні люди» В. Шукшина, «Двоє на гойдалці» У. Гібсона, «Піч на колесі» Н. Семенової, «Ніч після випуску» Н. Тендрякова, «Молода хазяйка Ніскавуорі» Х. Вуолійоки, «Десант» Л. Літко, «Райдуга» В. Василевської, «Винувати» О. Ар-

ІСТОРІЯ

бузова, «Маленька футбольна команда» Ю. Щербака, «Березова гілка» Ю. Візбора.

Неабияке значення в розвитку Дніпропетровського академічного українського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка відіграли директори різних років: І. Насікан, О. Гришкін, В. Бруханський. Гастролі, взаємообмін постановочними групами, окремими акторами, численні фестивалі сприяли активізації творчих пошуків головних диригентів О. Родинського, А. Батюка, І. Шмата, А. Мірзояна, Н. Нусбаума, Ю. Алексєєва, В. Коритька, Ю. Кутєпова, Ю. Бєдніка; сценографів Л. Скрипки, М. Корольова, В. Зюзіна, Є. Пожара, І. Шулика, Л. Овсянникова, В. Козловського, А. Пеньковського.

Проголошення незалежності України в 1991 році відкрило перед Дніпропетровським академічним українським музично-драматичним театром ім. Т. Г. Шевченка нові сценічні перспективи, поставило масштабні ідейно-естетичні завдання, надихнуло на створення нових правдивих і хвилюючих вистав, присвячених актуальним проблемам історії України. Відбувалося сміливе оновлення режисерських та акторських традицій, підносилися роль театру в політико-виховній роботі нової української молоді генерачії глядачів.

«Мазепа – гетьман України» за Б. Лепким (режисер В. Божко). Разом з виконавцем ролі гетьмана Мазепи, актором А. Дудкою, митці тактовно й переконливо розкривали нові грані характеру великого діяча. Режисер і актор допомагали глядачеві відчувати духовне багатство й дивовижну напруженість внутрішнього життя гетьмана, осягнути пристрасність його думки, глибину інтелекту, людяність. Дніпропетровська вистава «Мазепа – гетьман України» – промовистий приклад єдності режисерської волі й акторської майстерності, взаємодії та злиття талантів обох співтворців постановки. Новаторське постановочне вирішення В. Божка й акторське відкриття А. Дудки, які створили свій, справді історичний і правдивий, сценічний образ вистави, позитивно вплинули на подальший розвиток плідних традицій української театральної гетьманіани. Ця вистава отримала Міжнародну премію імені Пилипа Орлика.

Пошуки переконливих трактувань нових драматичних творів духовно збагачували майстрів сцени й обдаровану молодь, допомагали зберігати та продовжувати традиції українського режисерського й акторського мистецтва, пов'язані з історично конкретним і переконливим утіленням образів великих українців. У виставі «Народжений під знаком Скорпіона» В. Савченка розповідається про життя видатного історика, етнографа, фольклориста, музикознавця Дмитра Яворницького (артист В. Крачковський). Кожний епізод дніпропетровської вистави мав свій особливий ритм, неповторну емоційну та психологічну інтонацію. Режисер В. Божко широко використовував і переосмислював досягнення сучасного театру, синтезував різні виражальні прийоми. Сміливий, несподіваний монтаж епізодів, кінематографічні прийоми «напливу», «стоп-кадру», «крупного плану», коли актор в образі Д. Яворницького, або опинившись під променем прожектора, або вийшовши на авансцену, залишається сам на сам із глядачем, режисер перемонтовував згідно з естетикою та законами театру, синтезував зі сценічною образністю і перетворював на сучасну, оригінальну театральну мову. Синтез і концентрація постановочних прийомів, утвердження в кожному епізоді принципів історичного реалізму, відточеного до символу, сприяли граничному виявленню в кожній, навіть епізодичній, постаті складного людського характеру.

Значним імпульсом для розвитку Дніпропетровського академічного українського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка стала співпраця з різними національними діаспорами на території області. Так, у 2005 році відбулася прем'єра оперети «Аршин мал алан» У. Гаджибекова (режисер Л. Кушкова, диригент Ю. Кутєпов, сценограф І. Шулик, хореограф В. Грекова). Вистава була присвячена 120-й річниці від дня народження композитора Узеїра Гаджибекова. Мальовнича, сповнена азербайджанського мелосу, прикрашена історичними деталями побуту (одяг, ковдри, посуд, меблі) оперета «Аршин мал алан» була створена за підтримки Дніпропетровського відділення Ліги азербайджанців

України. На прем'єрі був присутній Надзвичайний та Повноважний посол Азербайджанської Республіки в Україні Талят Алієв.

Неодноразово провідних акторів театру вшановували нагородами на фестивалі Придніпров'я «Січеславна». Так, у 1998 році В. Чечот отримав Гран-прі «Січеславна» за створення ролі Пузиря в комедії «Хазяїн» І. Карпенка-Карого. У 2000 році М. Чернявський став також володарем Гран-прі, зігравши роль Миколи в спектаклі «Украдене щастя» І. Франка (режисер обох вистав А. Канцадайло). У 2001 році володарем Гран-прі «Січеславна» буда оголошена Л. Кушкова – автор та виконавиця моно-вистави «Кайдашиха» за повістю І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я». «Вистави театру отримували нагороди на різноманітних театральних фестивалях і конкурсах, серед яких – «Мельпомена Таврії» (м. Херсон), «Данапріс» (м. Запоріжжя), «Лесині джерела» (м. Новоград-Волинський)» [4, с. 4].

В. Ковтуненко, який обіймав посаду директора та художнього керівника театру до 2016 року, розпочинав свою кар'єру як актор цього театру. Працюючи на адміністративній посаді, В. Ковтуненко продовжив творчі пошуки як композитор. Він – автор музики до вистав: «Дикий ангел» О. Коломійця, «Великий жартівник» В. Губарева, «Римська лазня» С. Стратієва, «Тил» М. Зарудного. У 2003 році В. Ковтуненко захистив дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства «Український театр в період сучасних суспільних трансформацій» (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України І. Безгін). В. Ковтуненко – автор поетичних збірок: «Пісня Іволги» (1986), «Шанс» (1991), «Сповідальна ніч» (1991). У 2015 році вийшла поетична збірка й аудіодиск в авторському виконанні «Ангел небесний».

Сьогоднішня Дніпропетровського академічного українського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка – період розквіту саме «акторського театру», якнайповнішого розкриття визначних художніх індивідуальностей провідних майстрів сцени – Л. Кушкової, Г. Маслюка, В. Крачковського, М. Чер-

нявського, В. Сушко, Ж. Дмитренко, Н. Тафі, В. Мойсеєнка, Н. Ніколаєвої, Л. Булдігіної, В. Гунькіна, І. Медяник, В. Бережницького, О. Петровської, М. Проценко, Н. Гаврикової, В. Головка. Водночас у трупі дніпропетровських шевченківців спостерігається цікава взаємодія й цілком закономірна зміна акторських поколінь. Поглиблення уваги до акторської творчості, ідейної позиції та художньої індивідуальності артиста безпосередньо пов'язане з подальшим піднесенням значення особистості в житті сучасного українського суспільства, сприяє утвердженню у виставах багатогранних, складних і правдивих образів різних героїв. Саме такі герої – нащадки моральних традицій різних народів – з'явилися у виставах «Все добре, що кінчається гаразд» У. Шекспіра, «Татуйована троянда» Т. Уільямса, «А далі – тиша...» В. Дельмара, «Діоген» Б. Рацера і В. Константинова, «Запороги» та «Шалене кохання гетьмана» В. Веретенникова, «Новосельці» («Мамаша») М. Кропивницького, «Історія Отелло» Л. Іцелєва, «Ромео і Жасмин» О. Гавроша, «Бал» за творами Т. Шевченка, «Його сіятельство поет» Г. Штоня, «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М. Кропивницького, «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого, «Зона» П. Ар'є. Музична класика представлена оперою «Наталка Полтавка» М. Лисенка, оперетами «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Майська ніч» М. Лисенка, «Сільва» та «Маріца» І. Кальмана. У цих виставах відшліфовують майстерність молоді актори – О. Радочинська, Л. Кусакіна, С. Сушко, Д. Прищепо, С. Гордельянов, В. Голованьова, А. Чорнодуб, Я. Григоришина, Я. Безкоровайний, В. Винокуров, В. Петрушко, К. Курсакова.

Адресуючи свою творчість широкому загалу шанувальників театального мистецтва, Дніпропетровський академічний український музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка активно відгукується на політичні події, які відбуваються в Україні. «Ангели тебе оберігають. АТО» – патріотична вистава-концерт. Документальність, що стала однією з головних ознак вистави-концерту на героїко-патріотичну тему, з особливою повнотою виявилася в сценіч-

ІСТОРИЯ

ному творі трупи, у якій працюють справжні патріоти України й небайдужі до подій сучасності митці. Автор ідеї та режисер, ветеран АТО І. Кирильчатенко використав різні історичні й сучасні документи та відеоматеріали, промови і вислови наших сучасників-героїв АТО та жителів України. Автор і виконавці дніпропетровської вистави висунули на перший план масові військові епізоди. І сольні номери, і дуети, і ансамблі уособлюють незламний народ України – солдатів, мирне населення, дівчат та жінок. Ведучі концерту-вистави І. Кирильчатенко та В. Голованьова, виконавці музичних номерів Я. Григоришина, А. Чорнодуб, Т. Лоза, В. Бабич, К. Чернявський, балетна трупа активно коментують події, які стрімко розгортаються на сцені, беруть участь у них, створюючи могутній ораторіальний пласт дійства, жанр якого можна визначити як «військові фрески про сучасну Україну».

Два головні герої цієї багатопланової вистави – народ і Україна – нерозривно з'єднані спільними думками, почуттями, ідеями, прагненнями. Утвердження цієї непорушної єдності, розкриття історичної величі та могутньої перетворюючої сили Революції Гідності й АТО – головне «надзавдання» поліфонічного режисерського вирішення, постановочна структура якого є насиченою численними літературними фрагментами, віршами, піснями, пластичними замальовками, відеорядом, вихопленими із сучасного життя деталями, виразними посталями багатьох персонажів. Саме лаконічні, наповнені внутрішньою енергією мізансцени знайшов І. Кирильчатенко для образу незламної України. Розповідаючи про незабутні дні й ночі нашого сучасного життя, постановник майстерно розвинув принцип внутрішньої контрастності сценічних картин-фресок, кожна з яких відтворює певну грань конкретних історичних подій. Ідейним та емоційним центром є також образ Матері загиблого солдата, глибоко і зворушливо створений О. Петровською. Підпорядкований трагічно-напруженим настроям сюжету сценічний темпоритм ви-

стави-концерту «Ангели тебе оберігають. АТО» захоплює стрімкістю подій. Широко використовуючи здобутки драматичного театру, відео, сценічний колектив сміливо переосмислює їх із природою музичного мистецтва. Здійснена також постановка документальної вистави-концерту «Пам'яті Василя Сліпака».

У 2016 році директором – художнім керівником Дніпропетровського академічного українського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка обрано заслужену артистку України Оксану Петровську. Уперше за роки функціонування театру проведено відкритий кастинг на заміщення вакантних посад артистів драми, балету, вокалістів. У 2017 році відбулися прем'єри мелодрами «Дерева помирають стоячи» А. Касони (режисер Л. Кушкова) та трагікомедії «Наша кухня» А. Котляр (режисер Г. Бабій). Заслужений артист України Віктор Гунькін за роль баби Пріси в трагедії «Зона» П. Ар'є отримав Гран-прі фестивалю-конкурсу на найкращу виставу Придніпров'я «Січеславна – 2017». Із патріотичним концертом «Ангели тебе оберігають. АТО» трупа виступила в Дніпрі на Всеукраїнському щорічному фестивалі-конкурсі «ART-UKRAINE – 2017».

Джерела та література

1. ЦДАВО, ф. 2201, оп. 1, спр. 61, арк. 37, 40.
2. *Левенець С.* Актор і громадянин. Нарис про життя і творчість народного артиста УРСР А. О. Хорошуна / С. Левенець. – Київ : Мистецтво, 1988. – 135 с.
3. Музи тоді не мовчали (1941–1945): Спогади. Нариси. Статті. Замітки. – Київ : Мистецтво, 1985. – 225 с.
4. *Петренко О.* Театральні фестивалі / О. Петренко // Наше місто. – 2015. – № 48 (326). – С. 4.
5. *Тулянець А.* На берегах Малої Літи? / А. Тулянець // Art-line. – 1998. – № 2. – С. 6–7.
6. *Тулянець А.* Місію Касандри залишимо для інших / А. Тулянець // Art-line. – 1998. – № 10–11. – С. 16–17.
7. *Тулянець А.* Стара комедія у новій версії / А. Тулянець // Art-line. – 1999. – № 5–6. – С. 34–35.
8. *Тулянець А.* Доки сонце зійде, роса очі виїсть / А. Тулянець // Сільські новини. – 2015. – № 47 (1079). – С. 12.

SUMMARY

The State Academic Ukrainian Music and Drama Theatre is founded in 1918 in Kiev as the first professional theatre of Ukraine. It has got the status of the state theatre according to the Act of the Ukrainian Government on August, 23, 1918, (referred in *The State Bulletin* № 42, 43 (CSDG, fund 2201, description 1, file 61, pages 37, 40) and is named as the State Drama Theatre of Ukraine. Then in 1919 it is renamed into the Taras Shevchenko First State Ukrainian Drama Theatre. Initially it has been governed by the main director O. Zaharov and the director I. Marianenko. In the 1920s such outstanding actors as A. Horoshun, H. Borysohlebska, S. Pankivskiy, H. Meshcherska, F. Levytskyi, M. Tinskyi, O. Serdiuk, O. Smirnov, H. Marinich, E. Sydorenko, O. Zinina, I. Zamichkovskiy, K. Bereinyi have worked in the theatre. Subsequently performances as *The Forest Song* by Lesia Ukrainka, *The Sin*, *The Lie*, *Disharmony* by V. Vynnychenko, *The Inspector* by M. Hohol, *Ghosts* by H. Ibsen, *The Weavers* by H. Hauptmann, *Mirandolina* by K. Goldoni, *Tartuffe* by J-B. Moliere are marked on the theatre posters.

From 1927 and till nowadays the theatre works in Dnipropetrovsk. In the repertoire of different times there are dramatic works of Ukrainian, Russian and European classics, operettas, musical comedies, vaudevilles, experimental theatre pieces of modern direction. The troupe consists of directors: K. Karpatskyi, D. Lazurenko, O. Sumarokov; actors: L. Zadniprovskiy, M. Sadkovskiy, Z. Hrukalova, V. Kamianetskyi, S. Vashchuk, P. Masoha, M. Ilchenko, I. Mychluk, A. Bilhorodskiy, O. Avedikov, A. Vermenych, V. Ovcharenko, N. Mamai, H. Kozlovska, N. Horna, U. Kalinichenko, their followers – K. Karpenko, L. Bondarenko, S. Stankevych, H. Beresanska, A. Pulina, V. Bozhko, A. Maksymova, L. Vershynina, S. Martynova, O. Petrenko, L. Stylyk, V. Baienko, L. Kushkova, V. Shevchenko, U. Krytenko. Some romantic performances also appear on posters: *Taras Bulba* by M. Hohol, *Maryna* by M. Zarudnyi, *Judge between us*, *People* by O. Andreiev, *Tartuffe* by J-B. Moliere, *Pharaohs* by O. Kolomiets.

The leading actors of the theatre company are M. Postolaka, I. Dmytrenko, H. Masluk, L. Belinska, V. Sushko, V. Kovtunencko, M. Cherniavskiy, M. Protsenko, N. Nikolaieva and L. Chaika. The repertoire consists of plays about the Second World War as well as after the Ukrainian classics works, for instance: *The Blue Deer*, *Kravtsov* by O. Kolomiets, solely directed by V. Bozhko, *The Rear* by M. Zarudnyi, *The Mistress* by M. Haraieva, directed by V. Smiyan, *The War Widow* by V. Ankilov, directed by A. Litko, *The Shore* by Yu. Bondariiev, directed by O. Horbenko.

After the proclamation of Ukrainian Independence in the 1990s the theatre repertoire is enriched with drama *Marusia Churai* adapted from Lina Kostenko work of the same name. The play on the life of hisorian Dmytro Yachynsky based on the play by V. Sahorodskiy is also staged. The performance *Mazepa is the Hetman of Ukraine* by B. Lepkyi has won the International Pylyp Orlyk Art Prize. The actors of the theatre get the highest awards at the Dnieper festival *Sicheslavna*. Therefore, in 1998 the People's Artist of Ukraine Vasyl Chechot has won the Grand Prix of the festival for the role of Terentii Pugach in Karpenko-Karyo comedy *The Master*.

In 2000 the People's Artist of Ukraine Mykhailo Cherniavskiy is also awarded with the Grand Prix for the role of Mephistopheles in the play *The Stolen Happiness* after the work by I. Franko. Both performances are directed by A. Kontsedailo. In 2001 L. Kushkova becomes the holder of the Grand Prix of the festival *Sicheslavna* for her one-woman show *Kaidash* based on a story *Kaidash Family* by I. Nechui-Levytskyi. Theatre performances get rewards at various theatrical festivals and contests among which are *Tavriya Melpomene* in Kherson, *Danapris* in Zaporizhzhia, *Lesia Springs* in Novohrad-Volynskiy.

In 2004 the theatre has got the academic status. The operetta *Arshin Mal Alan* by U. Hadzhibekov is staged for the first time in 2005. It is done with the involvement of the stage-director L. Kushkova, the conductor Y. Kutieпов, the scene designer I. Shulik and the choreographer V. Hrekova. The performance is created with the support of the Dnipropetrovsk branch of the

ІСТОРИЯ

Azerbaijan league of Ukraine. Extraordinary and Plenipotentiary ambassador of Azerbaijanian Republic in Ukraine Talyat Aliev is present at the performance. It is devoted to the 120th Birth Anniversary of the composer Uzeyir Hajibekov. The stage-director L. Kushkova represents the one-act performance *The Ball*, dedicated to the life and work of the brilliant poet.

Addressing its creative work to the general public of dramatic art admirers the T. Shevchenko Dnipropetrovsk Academic Ukrainian Music and Drama Theatre actively responds to the political events taking place in Ukraine. *Angels Guard You AGY* is a patriotic one-act performance. Factors as one of the main features of the one-act performance on a hero-patriotic theme have developed into a troupe scenic creation with the special plenitude. The theatrical company consists of the real patriots of Ukraine and the artists experiencing the events of contemporaneity. The author of the performance idea and stage-director is ATO veteran I. Kyrylchatenko. He uses different historical and modern documents, videos, interviews and expressions of our modern ATO heroes and Ukrainian people. The author and performers of Dnipropetrovsk spectacle pull out mass soldiery episodes on the first plan. Solo acts, duets and ensembles embody the resilient Ukrainian people, namely soldiers, civilians, girls and women. The hosts of the concert performance I. Kyrylchatenko and V. Holovanova, performers of musical numbers, namely Y. Hryhoryshyna, A. Chernodub, T. Loza, V. Babych, K. Cherniavskyi and even the ballet troupe comment the events which are unfolded on the stage rapidly. Actors participate in them, creating the mighty oratorio layer of action, which genre can be defined as *war frescoes about modern Ukraine*. The concert performance *In memory of Vasyl Slipak* is also created.

Keywords: theatre, musical performances, dramatic plays, director, stage manager, conductor, actor, scene designer, the scenic culture, theme, idea, image.

Постатті

Figures

УДК 78.071.1(477)Лят+78.071.1(477)Рев

БОРИС ЛЯТОШИНСЬКИЙ ТА ЛЕВКО РЕВУЦЬКИЙ: ІСТОРІЯ ВЗАЄМИН

Валентина Кузик

У статті висвітлено взаємини двох видатних митців української музики ХХ ст. – Б. Лятошинського та Л. Ревуцького: навчання в Київській консерваторії в класі Р. Глієра, співпраця у Всеукраїнському музичному товаристві ім. М. Леонтовича, Спільці композиторів, консерваторії, робота над редакцією опери «Тарас Бульба» М. Лисенка; розглянуто кризову ситуацію взаємовідносин у 1951 році та її подолання.

Ключові слова: Р. Глієр, М. Лисенко, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, українська музика, опера «Тарас Бульба», критика, тоталітарна система, соціалістичний реалізм.

В статье освещены взаимоотношения двух выдающихся мастеров украинской музыки ХХ в. – Б. Лятошинского и Л. Ревуцкого: обучение в Киевской консерватории в классе Р. Глиера, общая работа во Всеукраинском музыкальном обществе им. Н. Леонтовича, Союзе композиторов, консерватории, над редакцией оперы «Тарас Бульба» Н. Лысенко; рассмотрена кризисная ситуация во взаимоотношениях в 1951 году и ее преодоление.

Ключевые слова: Р. Глиер, Н. Лысенко, Б. Лятошинский, Л. Ревуцкий, украинская музыка, опера «Тарас Бульба», критика, тоталитарная система, социалистический реализм.

The interrelation of two outstanding masters of Ukrainian music of the XX century B. Liatoshynsky and L. Revutsky is considered in the article. The data concern to the studies at the Kyiv Conservatory in the class of R. Glier, the teamwork in the M. Leontovych All-Ukrainian Musical Society, the Composers Union, conservatory, the work on the editorship of the opera *Taras Bulba* by M. Lysenko. The crisis situation in the intercourse in 1951 and the way out of it is analyzed.

Keywords: R. Glier, M. Lysenko, B. Liatoshynsky, L. Revutsky, Ukrainian music, opera *Taras Bulba*, criticism, totalitarian system, socialist realism.

Між двома велетами української музики ХХ ст. – Б. Лятошинським та Л. Ревуцьким – вікова різниця лише п'ять років. Саме настільки Б. Лятошинський молодший від Л. Ревуцького. Відрізняються вони й за географією. Борис Миколайович – із Правобережної України, м. Житомира колишньої Волинської губернії, де питомий відсоток становила польська громада. Лев Миколайович – із Лівобережної України, с. Іржавець колишньої Полтавської губернії з переважаючим українством¹.

Також митці мали різне етнічне походження: Борис Миколайович – із польської родини, Левко Миколайович – з української. Проте, вочевидь, у планах Провидіння було конче потрібно звести долі цих двох Майстрів, переплести їх у різних творчих і життєвих колізіях, що відрізнялися за снагою емоційних переживань, і через них

накреслити шляхи розвитку національного музичного мистецтва буремного ХХ ст.².

Пунктом перетину став Київ, часом – осінь 1914 року. При першому наборі в щойно відкритій 1913 року консерваторії композиторський клас Р. Глієра налічував лише трьох учнів, у тому числі й Л. Ревуцького. При другому наборі 1914 року прийняли п'ять студентів. Серед них був і Б. Лятошинський. Прикметно, що серед усіх своїх студентів з композиції професор упродовж усього життя тільки їх двох називав «мой любимый ученик» (у листуванні, під час розмови). Вони обоє навчалися у Київському Свято-Володимирському університеті. Можливо, у тому, що Л. Ревуцький на другому курсі перейшов з математичного факультету на юридичний, певну роль відіграв Б. Лятошинський, який 1914 року вступив одразу на юридичний. Утім, Л. Ревуцький

ПОСТАТІ

зазначав: «Особливого спілкування на перших порах з Борисом Миколайовичем у нас не було. Він [з навчання] йшов на один рік пізніше [мене], і в них була своя компанія» [5, с. 42]. Пам'яткою студентського періоду є писана тушшю афіша «закритого учнівського вечора з творів спеціального класу композиції професора Глієра» від 3 грудня 1914 року, де першим номером виконували тричастинний фортепіанний Квартет *d-moll* Б. Лятошинського (Вигуров – фортепіано, Штільман – скрипка, Гуральник – альт, Сухолинський – віолончель). Потім прозвучали два твори Брона (№ 2 – *Rondo Scherzando*, грав автор, № 5 – романси «Отчего» і «Я тебе ничего не скажу», співав Веврик), романс Дзівумського (№ 3 – «Печальные дни», співала Глуховська), тричастинна Соната *h-moll* для фортепіано й віолончелі Левина (Сатановський – фортепіано, Козлов – віолончель). Останнім номером програми була Соната *h-moll* Л. Ревуцького (№ 6, грав Місняєв).

Безпосередньо творче спілкування митців розпочалося з 1918 року. Тоді Лев Миколайович повернувся з фронту й активно приступив до завершення дипломної Першої симфонії. Перед тим як показати партитуру її першої частини вчителю, він звернувся за консультацією до Бориса Миколайовича. Той, уважно переглянувши ноти, м'яко, по-товариськи зауважив: «А вот здесь, если Вы покажете Глиэру, он, наверное, посоветует Вам заменить “массивность” “контрастностью”; от этого звучание только выиграет». Загалом же музику схвалив, а професор зарахував її як диплом.

Від 1924 року розпочалася спільна праця митців у галузі музичної освіти. Спочатку в Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка, а з 1934 року – у Київській консерваторії, що згодом (у 1940 р.) отримала ім'я П. І. Чайковського. Кожен з митців упродовж десятиліть наполегливої педагогічної діяльності створив потужну композиторську школу, що стала явищем української культури. Принагідно варто зазначити, що в дні святкування 25-річчя Київської консерваторії (1938 р.), коли сам заклад та ряд професорів отримали урядові нагоро-

ди, серед чотирьох орденосців були також Л. Ревуцький та Б. Лятошинський.

Наступний етап – творча співпраця Л. Ревуцького та Б. Лятошинського на ниві культурно-громадського життя. Це участь у роботі Всеукраїнського музичного товариства ім. М. Леонтовича (1924–1928) та створення при ньому Асоціації сучасної музики. Видатна віха, що позначила цей період, – нагорода кожного Першою премією за масштабні симфонічні твори. Б. Лятошинський зазначав: «Ревуцький – по самій природі своєї – композитор інструментальних форм. Вторая симфония (op. 12) <...> является первой советской украинской симфонией [розрядка моя. – В. К.], так как имевшие до нее место немногочисленные дилетантские опыты в области этого жанра в счет идти не могут» [4, с. 225]. Водночас Борис Миколайович високо оцінював опрацювання Львом Миколайовичем фольклорних джерел, що з особливою інтенсивністю виявилось в 1920-х роках: «Творческая работа над богатейшим песенным материалом Украины выявила в Ревуцком большого мастера, техника и вкус которого обеспечили его обработкам высокий художественный уровень и широкую, вполне заслуженную популярность, выходящую далеко за пределы Украины» [4, с. 224].

Л. Ревуцький і Б. Лятошинський були в гроні тих перших, хто 18 червня 1932 року на зборах у Харкові підтримали ідею створення Спілки радянських музик України (СРМУ). Більше того, музична громада вже на той час високо оцінювала їх творчу діяльність і обрала в керівні органи: голова – Л. Ревуцький, відповідальний секретар – Б. Лятошинський. У наступну каденцію з 1939 року СРМУ очолив уже Б. Лятошинський. На жаль, час його головування був нетривалим, 24 квітня 1941 року на позачерговому зібранні обрали К. Данькевича. Частково завинив у тому Л. Ревуцький. Колишня хранителька архіву Б. Лятошинського, доцент НМАУ ім. П. Чайковського, піаністка Ія Сергіївна Царевич на конференції під час «Київ-Музик-Фесту» 2008 року зачитала текст машинописної копії протоколу засідання правління СРКУ (Спілки радян-

ських композиторів України) 1940 року, що проливав світло на такий факт: Л. Ревуцький наполегливо відмовлявся від пропозиції висунути його Другу симфонію (у другій редакції) на тодішню Сталінську премію. Відповідно «покарали» обох: Л. Ревуцькому таки присудили премію (партитуру відправили до Москви без відома автора), а Б. Лятошинського, який, на думку «компетентних органів», не впорався з «норовистим» композитором, зняли з керівництва Спілкою.

Були спільні справи й поза музикою: 1936 року Л. Ревуцький і Б. Лятошинський заснували Українське товариство захисту тварин (перше на теренах СРСР). Хоча щодо фауни в них були різні вподобання – Борис Миколайович любив котів, а Левко Миколайович – птахів.

Найбільш плідним періодом спілкування митців стали роки роботи над створенням редакції опери «Тарас Бульба» М. Лисенка. У січні 1936 року Л. Ревуцькому надійшло замовлення здійснити редакцію музики, а М. Рильському – лібрето. Наголошено, що прем'єра – 1 жовтня того самого року. Кожному музиканту, не тільки композиторові, зрозуміло – за півроку здійснити новий нотно-текстовий варіант, оркеструвати його й підготувати постановку неможливо. Навіть якщо це завдання ВКП(б), тобто компартії. А ще потрібно продумати режисуру, сценографію, провести оркестрові й хорові репетиції... Льву Миколайовичу запропонували брати будь-кого й скільки треба оркеструвальників. Така пропозиція теж була неприйнятна. Л. Ревуцький наполягав, і цілком слушно, що для художньо якісної оркестровки необхідний тільки один (!) оркеструвальник, але то повинен бути найкращий майстер своєї справи. Це, на його думку, міг бути тільки Борис Миколайович. Авторитет Лятошинського як композитора і майстра оркестрового письма на той час був беззаперечним, навіть сам Р. Глієр замовляв йому оркестровки своїх сценічних творів, надсилаючи поштою писані дирекції 3. Тому над новою редакцією «Тараса Бульби» працював «тріумвірат» – Л. Ревуцький, М. Рильський та Б. Лятошинський [2].

Ті кілька аркушів увертюри, що мені вдалося віднайти (писані простим олівцем),

засвідчують – Ревуцький теж шкіцував дирекціон, бо нотний текст був переважно на трьох нотоносцях з позначкою інструментів. Саме такі аркуші щодня передавалися від Льва Миколайовича до Бориса Миколайовича їхніми студентами консерваторії та Євгеном Ревуцьким (сином) для якнайскорішого завершення роботи. 19–20 березня 1937 року Б. Лятошинський наприкінці свого листа до Р. Глієра пише: «“Тараса Бульбу” я, слава Богу, уже кончил. Я боявся, правда, что не я его, а он меня “кончит”. Вышло 1002 стр[аницы] партитуры! Кошмар!» [3, с. 277].

Дуже шкода, що більше тисячі нотних сторінок, які стосуються редакцій «Тараса Бульби» (а їх аж три!) і передані вдовою Б. Лятошинського до Меморіального будинку-музею М. Лисенка, загубилися. Це ж був унікальний архів, який міг би стати величезним дослідницьким полем... Я маю написаний уже 1965 року Л. Ревуцьким прорахований по тактах і «переведений у відсотки» музичний матеріал в опері (тобто після здійснення третьої редакції та складений для нарахування авторського гонорару)⁴. Зберігся тільки один аркуш, але він досить красномовно засвідчує не тільки велику редакційно-авторську працю митця, але й шанобливе ставлення до кожного такту музики Лисенка.

Зрозуміло, у призначений термін – до 1 жовтня 1936 року – редактори не вклалися. 27 квітня 1937 року в Київському театрі опери та балету відбулася гучна прем'єра: диригував Володимир Дранишников, сценографія Анатолія Петрицького, Тарас Бульба – Іван Паторжинський. Л. Ревуцький згадував: «Тем, что Б[орис] Н[иколаевич] согласился работать со мною над редакцией “Тараса Бульбы”, он оказал мне колоссальную помощь; взял на себя оркестровку всей оперы (и блестяще выполнил эту задачу), он завоевал себе большую славу» [5, с. 43].

Щодо «слави», то саме визнаний тріумф «Тараса Бульби» сформував у широкій українській культурній громаді думку про «трьох китів» національної музики – Миколу Лисенка, Левка Ревуцького та Бориса Лятошинського. Називаючи ці імена, варто

ПОСТАТІ

зазначити також неабиякий внесок у здійснення постановки диригента Володимира Дранишнікова та виконавців провідних партій – Тараса (І. Паторжинський, М. Донець), Насті (М. Литвиненко-Вольгемут).

У тодішньому Ленінграді (травень 1937 р.) вистава «Тарас Бульба» отримала найгучніший успіх. У театрі були присутні видатні діячі культури. Це ще більше дало позитивних емоцій двом митцям, які приїхали в «Північну столицю» разом з київською оперною трупю. Лев Миколайович написав у ті дні в Київ дружині: «Тарас – Донец. Старался, сколько мог. Мария Ивановна [Литвиненко-Вольгемут. – В. К.] свое дело делала исключительно. Андрей – (к сожалению) Азрикан. Остап – Иванов. Хор и оркестр были очень хороши. После третьего действия пришлось выходить на сцену. <...> Сегодня Яновский [тодішній директор Київського оперного театру. – В. К.] звонил мне по телефону, что наше правительство решило премировать за работу над “Тарасом” Дранишникова, меня и Бориса Николаевича по 5 тысяч рублей каждого. <...> На спектакль приезжал из Москвы Самосуд (дирижер Большого театра)» [5, с. 207].

Окрилені успіхом митці повернулися до Києва. Однак, як кажуть у народі, «курчат лиш восени лічать», – замість очікуваної винагороди за свою працю в жовтні в центральній урядовій газеті «Правда» було надруковано огульну рецензію на «Тараса Бульбу» як на «антинародний спектакль» [6]. Такий «розгром» наприкінці 1930-х років міг мати фатальні наслідки. Однак, мабуть, спрацювало символічне «заступництво» двох Миколаїв – Лисенка і Гоголя. Усе закінчилося вимогою здійснити нову редакцію опери, поставити «народний» спектакль. Друга редакція була завершена 1939 року. Диригував її постановкою молодий Натан Рахлін (життя В. Дранишнікова нагло обірвалося в лютому 1939 р. під час вистави «Пікова дама» П. Чайковського). Остання, третя, редакція була здійснена вже після війни 1953 року. Вона й стала етальною постановкою, що ввійшла в постійний репертуар Національної опери України і триумфально виконувалася київською трупю на сценах оперних театрів багатьох країн світу.

1930-ті були роками найбільшого творчого й товариського зближення «двох Миколайовичів» – Бориса Лятошинського та Левка Ревуцького. Вони розробляли консерваторські педагогічні програми, співпрацювали над «Тарасом Бульбою». У 1939 році до 50-річчя свого старшого колеги Борис Миколайович спеціально переоркестрував «Козачок» Л. Ревуцького з 2-ї дії «Тараса Бульби» і зробив з нього блискучий оркестровий номер, що багато років був окрасою репертуарів українських симфонічних оркестрів. Уперше він прозвучав у концертній програмі як музичний дарунок ювілярові.

Утім, властива тоталітарним системам політика «поділяй та володарюй», що несла розбрат у суспільство, а з особливою «насолодою» поміж талановитих непересічних особистостей, поклала свою «чорну мітку» й на взаємини цих двох митців. То не були події одного-двох днів. Кінець 1930-х років позначився гострими звинуваченнями композиторів у формалізмі: Лятошинського – за Другу симфонію, Ревуцького – за Другий фортепіанний концерт та «антинародну оперу» [6]. Потім сталися трагічні події в родині Ревуцьких: 29 грудня 1941 року в окупованому Києві було жорстоко вбито Дмитра Миколайовича Ревуцького з дружиною⁵. У боях при захисті Москви тяжко поранено сина Євгена. Після повернення в Київ 1944 року Левко Миколайович побачив, що знищені майже всі рукописи його масштабних оркестрових творів (друком вони не виходили). Треба було думати, як усе це реставрувати – що за чернетками, що за партіями, якщо знайдуться в оркестрових колективах, а що просто з пам'яті... Зрозуміло, деякі композиторські опуси загубилися назавжди. Для більшості митців таке могло би стати непоправною трагедією.

У цьому плані Борисові Миколайовичу поталанило більше – увесь його творчий архів був вивезений з Києва в передмістя, і він повністю зберігся.

Глибока криза у взаєминах двох митців настала наприкінці листопада – на початку грудня 1951 року і пов'язана була з публічним судилищем Симфонії № 3

Б. Лятошинського. Твір уперше виконано у філармонії 22 жовтня під час VI пленуму правління Спілки композиторів України (диригував Натан Рахлін). Про те, що музика нової симфонії неординарно самобутня та не вписується в «прокрустове ложе» соціалістичного реалізму, свідомі були як композитор, що вклав у неї свою палку думку, так і оркестранти, які вперше ознайомилися з нею під час репетицій. «Пока он [Н. Рахлін. – В. К.] был на Кавказе, я начал тут сам подготавливать ему симфонию в оркестре. Партитура сложная, и, конечно, когда я первый раз попробовал ее, получилось много неясного и ритмически, и гармонически из-за нечетких ритмов. Разумеется, я сделал ошибку. Надо было сразу же начинать с групповых репетиций и ни в коем случае не пробовать ее всем оркестром. На следующий же день после моей первой репетиции в Москву, в секретариат ССК уже было по телефону сообщено, что я написал формалистическое сочинение. Это – абсурд, однако, удивительно трогательное внимание местного Союза ко мне!

Между тем, после этого я перешел к групповым репетициям (2), а затем снова к общим, – все стало гораздо яснее и понятнее оркестру. Позавчера приехал Рахлин и был у меня. Симфония ему очень нравится, и он не находит в ней никаких “измов”...» [3, с. 409–410].

Першовиконання Симфонії № 3 Б. Лятошинського було високо оцінено мистецькою громадою Києва. Композитор писав Р. Глієру: «Когда симфония исполнялась тут на пленуме, то переполненный зал буквально устроил мне овацию. Никогда раньше не имел я такого успеха. Вершители музыкальных судеб решили, однако, совершенно не посчитаться с критикой снизу, а произнесли свой обвинительный вердикт и решили окончательно угробить симфонию, чтобы я и не думал ее дорабатывать, а просто выкинул. Это называется товарищеская критика!» [3, с. 415].

Проте «трогательное внимание» до нової симфонії Б. Лятошинського вже розрослося до вседержавних масштабів. «На горі» – у Москві – вирішено було провести в Києві показові збори й засуди-

ти прояви формалізму. Про це дізнався Р. Глієр («інформатором» був І. Ф. – Ігор Федорович Белза-Дорошук), тому вчитель звернувся до свого колишнього учня Л. Ревуцького з проханням переговорити з Б. Лятошинським, знаючи його запальний імпульсивний характер, і спромогтися якось пом'якшити ситуацію.

«Позавчера [1 грудня], – писав Б. Лятошинський у листі до Р. Глієра від 3 грудня 1951 року, – был у меня визитер – Л. Н. Ревуцкий, который сказал, что Вы написали ему письмо по поводу моей симфонии, и вот в результате он пришел ко мне. Между прочим, на концерте он не был. Не считал нужным прийти. А по мне пусть бы он лучше не приходил вовсе! Вы знаете, что он мне предложил? Он считает, что мне следовало бы написать покаянное письмо в киевские газеты!!! Признать свои ошибки и т[ому] п[одобное]. Поразительное нахальство!! И все это с видом глубокой искренности. Хитер на редкость. А успеху у публики, говорит, не стоит и верить. Словом, по его мнению, выходит, что надо верить не народу, а этим тугодумам и “мудрецам” из Союза. Не стоит Вам и писать ему. Не стоит он этого» [3, с. 412]. Зрозуміло, Борис Миколайович був глибоко обурений конформістською, як він тоді думав, позицією Л. Ревуцького щодо ситуації навколо симфонії.

За кілька днів у тій самій філармонії провели показові збори. Б. Лятошинський, вислуховуючи заздалегідь підготовлені виступи з гострою критикою музики симфонії, розраховував на підтримку Л. Ревуцького. Однак той сидів похнюпившись, не піднімаючи очей. Проте це не був прояв «рідкісних хитрощів», як з опалу написав Борис Миколайович. Це було відчуття болю, що охопило душу й думки Левка Миколайовича. А за тим – глибоко усвідомлене розуміння такого соціального поняття, як СИСТЕМА діючої комуністичної ідеології, що здатна розчавити будь-кого й будь-що.

Хоча в ту мить митець дійсно нікого не помічав навколо, однак перед його внутрішнім зором поставали образи колишніх друзів і соратників, життя яких згасли на жорнах тоталітарного Молоха: Олекса Фарба,

ПОСТАТІ

Юхим Михайлів, Олесь Чапківський, Юрій Масютин (Я. Юрмас), молоді талановиті Кость Шипович і Олександр Грабовський... І найближча йому людина – старший брат Дмитро. Згадалося, і як його самого влітку 1919 року мали розстріляти за рішенням Ічнянського ЧК... Як його сина не прийняли ні в піонери, ні в комсомольці, бо той не хотів прилюдно відректися від своїх батьків – колишніх дворян. І порушувалося питання не про визнання стилю музики твору, нововигадані «ізми», а про визнання права людини творчої на власне життя, мислення. Право не перетворитися на запрограмовані партократами безликі сірі «маси», «натовп», який за гаслами вождів зробить усе, що наказано, а залишитися одухотвореною особистістю. Тоді ж Л. Ревуцький подумав, чи правильно він зробив, що знищив ноти своєї Третьої симфонії, яку теж невдовзі планував показати на публіку. Адже і там могли б віднайти якісь «ізми», а він не годен був ризикувати – на цей раз, можливо, уже й не своїм життям, а життям єдиного сина, наукова кар'єра якого як ученого-медика тільки-но почала вибудовуватися.

Щодо таємниці Третьої симфонії Л. Ревуцького: авторку статті нуртує думка – а коли саме композитор знищив її ноти? Чи після отримання листа Р. Глієра⁶, чи після гострої та сповненої гірких слів розмови з Б. Лятошинським, чи безпосередньо перед зборами-судилищем? І чи сказав він про це Борисові Миколайовичу? Можливо, таким актом «аутодафе» композитор намагався показати Б. Лятошинському, що в нинішній ситуації є важливим життя ТВОРЦЯ, а не життя ТВОРУ?

На жаль, ці питання можуть бути звернені лише до горішніх трансцендентних світів, і на них марно сподіватися відповідей. Мовиться лише про короткий проміжок часу – тиждень або декаду кінця листопада 1951 року. Завдяки спогадам музикознавця М. Гордійчука відомо, що Левко Миколайович, повертаючись додому після тих сумнопам'ятних зборів разом з ним, схвилювано казав, що не розуміє, як можна було критикувати таку глибоку, майстерну та виразно національну музику! А потім додав: «Адже я також закінчив Третю симфо-

нію. Але її ніхто ніколи не почує!» [пожирнення моє. – В. К.] [1, с. 130].

Здавалося, між колишніми сподвижниками, колегами по творчості пролягла прірва. І то – назавжди! Що ж, хтось потішився – у цьому випадку спрацювала політика «поділяй та володарюй».

Несправедливо думати, що така ситуація додавали втіхи всерозуміючому Л. Ревуцькому – людині мудрій та далекоглядній. Боляче читати його рядки до М. Глієра (лист від 16 січня 1952 р., тобто через місяць після вищезгаданих подій): «Прежде всего о самой симфонии. Одним музыка ее может понравиться больше, другим меньше, но при объективном подходе к ее оценке ни в коем случае не может иметь место “критика”, о которой Вы писали. <...> В разгоряченном состоянии он [Б. Лятошинский. – В. К.] во время дискуссии сказал, что своей задачей он ставит показать борьбу и победу сил мира над силами войны и только, но не собирался показать того, во имя чего происходила борьба за мир, за что воевали. <...> Я советовал Б[орису] Н[иколаевичу], учитывая все ситуации, воздержаться от показа симфонии на пленуме и высказал ему все свои соображения. <...> Дело упирается в политику и тактику [розрядка моя. – В. К.] правления союза, несущего ответственность за воспитательную работу среди членов союза. Тут главные “заслуги” имеет секретар правления А. Филиппенко (к величайшему моему огорчению, бывший мой ученик, котрому я в свое время не сумел привить необходимые принципы этики). Далее идут Г. Веревка, Ф. Козицкий, А. Штогаренко, страдающие непростительным благодушием, отсутствием принципиальности и не видящие или не желающие видеть того, что делается вокруг них. <...> Отсюда же нити ведут в Москву, где имеется очевидная опора у тов. Филиппенко. <...> Я был несколько раз у Бориса Николаевича. Чувствует он себя лучше и спокойнее. Мы с ним о многом говорили и, хотя не обо всем, но кое о чем договорились. Сам Б[орис] Н[иколаевич] признал, что не следовало ему исполнять симфонию на пленуме. <...> Все это меня очень и очень волнует, но всего более политика

и тактика нашего союзного начальства, волнует система, которая является порочной [курсив мій. – В. К.]. <...> Сейчас нам с Борисом Николаевичем вновь предстоит заняться возобновлением нашей общей работы над окончательной редакцией оперы Лысенко “Тарас Бульба”. <...> Для меня было приятным то, что Б[орис] Н[иколаевич] весьма охотно включается в работу» [5, с. 151–152].

Починаючи з повоєнних років, ідеологічні «доброхоти» намагалися полярно розвести й відгородити митців один від одного муром непорозуміння та ворожнечі (принагідно зазначу, що були такі спроби «розвести» і самих братів Ревуцьких). Л. Ревуцького піднімали на п'єдестали слави, відзначали нагородами, а він витрачав сили на реставрацію загублених творів. Б. Лятошинського замовчували й обмежували у виконанні творів, а він усіх вразив такими неочікуваними від Майстра-симфоніста шедеврами пізнього хорового періоду. Цей «поділ» поглиблювали й серед учнів двох Майстрів (ідеться про урядові відзнаки їх творчості, виконання творів, гонорари).

Проте маю всі підстави стверджувати – політика СИСТЕМИ не спрацювала! Фінальну фазу взаємин цих двох унікальних особистостей позначили спільна праця над третьою, найбільш досконалою, редакцією опери «Тарас Бульба» (розпочалася в січні 1952 р., закінчилася 1955 р.), взаємна повага й довіра до високого професіоналізму кожного. Зокрема, про стан взаємовідносин двох Миколайовичів свідчать рядки з листа до Р. Глієра: «Глубокоуважаемый и дорогой Рейнгольд Морицевич! Примите мой сердечный привет в день Вашего рождения и наилучшие пожелания Вам сил, здоровья и бодрости. Я искренне сожалею, что не смогу приветствовать Вас лично, и льщу себя надеждой в самом недалеком будущем увидеть Вас в нашем Киеве. Будете видеть Бориса Николаевича, считайте, что я душой с Вами. Через Бориса Николаевича передаю для Вас ноты фортепианной сонаты; с нею я некогда вступал к Вам в класс композиции. Я пересмотрел эту вещь...» [5, с. 153]. Згадка про Сонату *h-moll* дозволила визначити дату написан-

ня листа: Сонату надруковано 1953 року, отже, лист датується початком 1954 року, бо день народження Р. Глієра – 11 січня.

Нагадаємо, Л. Ревуцький, виходячи на пенсію, особисто привів свого учня Л. Грабовського до Бориса Миколайовича, як кажуть, передав з рук у руки. Показово, що Леонід закінчив композиторський клас Б. Лятошинського симфонічним твором «Чотири українські народні пісні», що присвячений Л. Ревуцькому (як-то могло би бути при «афішованому» антагонізмі митців?).

У кожного з Майстрів була своя музична галактика, зі своїми філософськими характеристиками й художньо-стильовими параметрами. Незважаючи на кризову ситуацію 1951 року, їхні художні світи не конфліктували, а співпрацювали та взаємодоповнювали загальну картину музичної України. Свідченням цього є підписи під двома портретними світлинами. Перша – Л. Ревуцького: «Дорогому Борису Николаевичу Лятошинскому – в порядке дружеского обмена. 1914–1964. Л. Ревуцкий». Друга – Б. Лятошинського: «В годы, быть может, недалекие от “финиша” на доброе воспоминание о нашем общем “старте” 1913–14 гг. Льву Николаевичу Ревуцкому. Б. Лятошинский. 9 января, 1965 г.».

Сьогодні історія надає нам право вибору: чи продовжувати політику тієї старої тоталітарної системи, гнилу сутність якої бачили як Ревуцький, так і Лятошинський, чи покінчити з нею і віднайти нові виміри оцінки творчості найвидатніших Майстрів української культури ХХ ст., які провістили нам дорогу в МАЙБУТТЯ.

Примітки

¹ Волинська губернія – нині Житомирська область; с. Іржавець – нині Ічнянського району Чернігівської області.

² Авторка свідомо того, що в статті буде відчутна перевага матеріалів з архіву Л. Ревуцького, бо розраховує на подальший розгляд оголошеної тематики за формою своєрідного «музикознавчого диптиха», коли відповідні матеріали з архіву Б. Лятошинського будуть висвітлені визнаною дослідницею життя і творчості цього Майстра М. Копицею.

³ Це досить поширена практика. Відомо кілька різних оркестровок опер М. Лисенка, С. Гулака-Арте-

ПОСТАТІ

мовського. У роки Другої світової війни за дирекціями С. Прокоф'єва оркестровки робив М. Скорульський. Зокрема, при написанні оркестрової партитури опери «Прапорonoсці» з композитором О. Білашем, для пришвидшення роботи, водночас працювало кілька оркеструвальників.

⁴ На окремому аркуші формату А 4 рядочками зазначено:

«Київ, 10. I. 1965 р. (підпис Л. Ревуцький).
 Увертюра: Л[исенко] – 4 + 1 + 2 = 7 – 13 %
 Л[исенко] – Р[евуцький] – 1 + 2 + 8 + 5 = 16 – 31 % |
 Р[евуцький] – 8 + 6 + 2 + 14 = 30 – 56 % | 87 %
 I дія, 1 карт.: Л[исенко] – 33 + 9 + 3 = 45 – 29 %
 Л[исенко] – Р[евуцький] – 19 + 11 + 26 + 5 + 4 +
 8 = 73 47 %
 Р[евуцький] – 5 + 2 + 1 + 28 + 1 = 39 – 25 %
 [помилка на 2 такти. – В. К.]

2 карт.: Л[исенко] – 1 + 84

Л[исенко] – Р[евуцький] – 9 + 8

II дія: Л[исенко] – 131 – 50 %

Л[исенко] – Р[евуцький] – 62 – 23 %

Р[евуцький] – 74 – 27 %».

⁵ Д. Ревуцького, який, перебуваючи в тяжкому стані після інсульту, не зміг евакуюватися, убив засланний енкаведистський «ліквідатор» 34-ма ударами молотком по голові.

⁶ «Поступок Ревуцького мене очень удивил, – писав у листі від 11 грудня 1951 року Р. Глієр до Б. Лятошинського. – Это не то, что он должен был сделать, если бы принял во внимание мое письмо. Он сделал как раз противоположное тому, чего я от него ждал. Не думаю, чтобы он был так наивен и не понял, что ему нужно сделать, если у него есть

хоть капля совести. Могу предположить, что все его друзья, причинившие Вам столько неприятностей, должны найти какой-то для себя выход и оправдание, и для них было бы оправданием то, чего хотел Ревуцький от Вас. Кое-что знаю от И. Ф. и надеюсь, что все громилы в конце концов будут посрамлены и восторжествует справедливость. Письмо, которое я послал Ревуцькому, читал Михайлов и сказал, что хорошо написано» [3, с. 413]. Особисто авторку статті турбує часта присутність у всіх складних колізіях вищезазначеного І. Ф. [Белзи], компетентність якого «засвітилася» в справах не тільки Спілки композиторів, але й низки інших творчих установ, що підлягали пильному наглядові відповідних органів.

Джерела та література

1. *Гордейчук Н.* В нашей памяти, в наших сердцах // Л. Ревуцький. Статті. Воспоминания / сост. В. Кузык. – Киев : Музична Україна, 1989.

2. *Кузык В.* Опера «Тарас Бульба»: Микола Лисенко – Левко Ревуцький – Борис Лятошинський // Українське музикознавство. – 2012. – Вип. 11. – С. 74–89.

3. *Лятошинський Б.* Епістолярна спадщина / упоряд. і автор вступ. ст. М. Копиця. – Київ, 2002. – Т. 1.

4. *Лятошинський Б. Л.* Ревуцький и его Вторая симфония // Л. Ревуцький. Статті. Воспоминания / сост. В. Кузык. – Киев : Музична Україна, 1989.

5. *Л. Ревуцький.* Повне зібрання творів : в 11 т. : Літературна спадщина / упоряд. В. Довженко. – Київ : Музична Україна, 1988. – 320 с.

6. *Хубов Г.* Антинародный спектакль: Дела Киевской оперы // Правда. – 1937. – 24 окт.

SUMMARY

Ukrainian music of the XX century is marked by the figures of two giants – L. Revutsky and a five years younger B. Liatoshytsky. The first of them is the ethnic Ukrainian, from the right-bank terrains; and the second one has Polish lineage and is from the left-bank city Zhytomyr. However, the fates of these two Masters have been interwoven in different artistic and life impacts and outlined the ways of national music development.

They both have studied in the Kyiv Conservatory opened in 1913 in the class of composition by R. Gliere, at the same time at the Juridical Faculty of St. Volodymyr Kyiv University. Their mutual work in the field of musical education has been started from 1924. At the beginning it is M. Lysenko Musical-Drama Institute, and since 1934 – the Kyiv Conservatory. Both have become the order-bearers during the celebration of the 25th anniversary of the Kyiv Conservatory (1938).

The next stage is the creative collaboration of L. Revutsky and B. Liatoshytsky in the field of cultural and social life: participation in the work of M. Leontovych All-Ukrainian Musical Society (1924–1928), the Association of Contemporary Music at it. In 1932 they have supported the idea of the Union of the Soviet Ukrainian Musicians (USUM) creation. They are elected to the governing bodies: L. Revutsky is a Chairman, B. Liatoshytsky is an Executive Secretary. B. Liatoshytsky has headed the USUM for the next decade from 1939.

The years of work over the editing of the opera *Taras Bulba* by M. Lysenko belong to the most fruitful period of the artists communication. Three versions of the opera (1937, 1939,

1955) have been done for almost 30 years of work. Music has been edited and completed by L. Revutsky, the work with literary text belongs to M. Rylsky, orchestration is executed by B. Liatoshynsky.

But the policy of *divide and dominate* inherent in totalitarian systems, carrying discord into the society, has put its *black mark* on the cooperation of these two artists. The deep crisis in their relationship has begun in late November – early December, 1951 and is connected with the public trial of B. Liatoshynsky Symphony № 3. Borys Mykolaiovych, listening to the meeting of UCU prepared speeches with sharp criticism of the symphony music, has been counted on L. Revutsky's support. But he has not supported and not spoken in support of the orchestra. After the meeting, on way home L. Revutsky has told M. Hordiychuk that he also wrote a new symphony, but no one ever hears, because he has destroyed the notes. Later, in a letter to R. Gliere Lev Mykolaiovych has frankly mentioned that the whole matter is in *a system that is a vicious one* and doesn't allow a creative person to be developed in a full value.

However, the policy of the SYSTEM has not worked! The final phase of the relationship of these two unique individuals is marked with the mutual work (started in January, 1952, finished in 1955) over the third, the most sophisticated version of the opera *Taras Bulba*. Also signed during the *friendly interchange* photo portraits of the artists and the appearance of the *common student* in composition L. Hrabovskiy may be considered as the evidence of the fact.

Each of the Masters has his own musical galaxy, with the philosophical characteristics, artistic and stylistic parameters. Just therefore the problems of competition are absent between them. Both of them have portended us the way to the FUTURE with their works.

Keywords: R. Gliere, M. Lysenko, B. Liatoshynsky, L. Revutsky, Ukrainian music, opera *Taras Bulba*, criticism, totalitarian system, socialist realism.

УДК 792.82.071.2.028(477)Mikheyev

HONOURED ARTIST OF UKRAINE MYKOLA MIKHEYEV: CREATIVE INDIVIDUALITY AND TRANSMISSION OF EXPERIENCE IN THE BALLET ART

Yeva Kovalenko

Статтю присвячено творчій індивідуальності провідного соліста балету, заслуженого артиста України Миколи Михеєва, нині – педагога-репетитора Національної опери України. Авторка зупиняється на цікавих біографічних фактах, а також особливостях сценічних образів, створених танцювником. Особливу увагу приділено успішній педагогічній діяльності М. Михеєва та його талановитим учням.

Ключові слова: балет, український балет, Національна опера України, Микола Михеєв, творча індивідуальність.

Статья посвящена творческой индивидуальности ведущего солиста балета, заслуженного артиста Украины Николая Михеева, ныне – педагога-репетитора Национальной оперы Украины. Автор останавливается на интересных биографических фактах, а также особенностях сценических образов, созданных танцовщиком. Особое внимание уделяется успешной педагогической деятельности Н. Михеева и его талантливым ученикам.

Ключевые слова: балет, украинский балет, Национальная опера Украины, Николай Михеев, творческая индивидуальность.

The paper deals with the creative individuality of the leading ballet soloist, the Honoured Artist of Ukraine M. Mikheyev who nowadays is the ballet trainer at the T. Shevchenko National Opera of Ukraine. The authoress dwells dwelling on several interesting biographical facts, as well as the peculiarities of scenic images created by the dancer. A special attention is paid to both the successful teaching activities of M. Mikheyev and his talented disciples.

Keywords: ballet, Ukrainian ballet, National Opera of Ukraine, Mykola Mikheyev, creative individuality.

In the ballet art, the individual transmission of experience from a teacher to his students plays a huge role: in such a way, a performing tradition is developed. At the same time, the formation and traditions' growth indispensably presupposes an increase of creative personality and its bearers – artists. Hence, the problem of making a unique creative individuality of those who are charged to improve and extend this experience is emerged.

The task of a teacher is to base the principles of choreographic skills, a so-called school, without which it is impossible to gain proficiency in ballet as a master. V. Denysenko, whose pedagogical system is described in a number of authoress' articles [2], brought up several generations of artists, including genuine stars of ballet. All of them have strong qualifications, being unlike; though everyone is a creative individuality, everybody has chosen his path in the art. The Honoured Artist of Ukraine Mykola Mikheyev has already completed his dancing career and changed his status to a teacher: he transmits his experience and illustrates to young dancers. M. Mikheyev is a brilliant creative personality, so the analysis of the scenic images created

by him in various performances is important for understanding the process of work on roles in ballet theatre, which is a very urgent fact nowadays.

Mikheyev completed his education at the Kyiv State Choreographic School in 1983. At the beginning, Iryna Bulatova taught him: she has laid the foundation for an excellent school of classical ballet. At last, Mikheyev has been educated in the class of Volodymyr Andriyuk Denysenko. Many of graduates of that year have become true masters of ballet, bringing fame to Ukrainian choreographic art. These are: the People's Artists of Ukraine Vadym Pисariev and Inna Dorofeyeva, the Honoured Artist of Ukraine Dmytro Kliavin, etc. At the graduation concert, Inna Dorofeyeva was Mykola's partner. She stood out among all graduating girls with her refined form, beautiful and melodious lines of her body, academic style of dance (girls' teacher was Varvara Mey, a student of the famous Agripina Vaganova; therefore all the graduates had a high level of training – the influence of the genuine illustrious St. Petersburg school). At the final concert, they danced pas de deux from *The Sleeping Beauty* by P. Tchaikovsky.

YEVA KOVALENKO. HONOURED ARTIST OF UKRAINE MYKOLA MIKHEYEV...

After graduating, Mikheyev with his classmates V. Pisariiev and I. Dorofieyeva started to work at the Donetsk Opera and Ballet Theatre, since the theatre stood in need of young soloists. There Mikheyev began dancing short solo parts; however, he decided to return to Kyiv to be auditioned to the metropolitan Opera and Ballet Theatre. At that time, the troupe's chief choreographer was V. Kovtun who has conceived a liking for a gifted dancer; yet, Mikheyev has been first enlisted into the corps de ballet. The artist endeavored very much, and all the teachers noticed it and treated him with sympathy. He had an ability to learn ballet text quickly, to orientate in ensemble dances, and so he has been engaged in almost all the performances – both in ballets and operas. At the time free from general rehearsals, Mykola improved his technique and rehearsed solo parts: at first alone, thereupon – with teachers – Volodymyr Andriyovych Denysenko, Valeriy Petrovych Kovtun, and Mykola Danylovyk Priadchenko. The latter still danced and looked for young talented disciples to whom he could transmit the secrets of his mastery. In 1994, Mikheyev took part in the Second Ukrainian Ballet Competition in Donetsk, and although there was no reward for him, his performance in the ballet variation from A. Adam's *Le Corsaire* was noted by colleagues. It was impossible not to take notice of the young artist: he attracted attention even in the mass dances with his almost childlike spontaneity, emotion, and irresistible desire of dancing.

Mikheyev's career evolved not as quickly as he would like: at that time in the troupe, there were many excellent leading dancers of elderly and mean age, such as M. Priadchenko, S. Lukin, V. Vidinieyev, V. Yaremenko, as well as a whole cohort of talented creative young people, among which a graduate of the Moscow Choreographic School, the future world-known dancer and choreographer Oleksiy Ratmansky was distinguished. Oleksiy started to attract Mykola Mikheyev to his early creative experiments. In spite of partial occurrence of these experiments, the communication with such a gifted personality as O. Ratmansky has brought many benefits to everybody who participated in those sta-

gings, including Mikheyev. O. Ratmansky, for instance, initiated concerts of creative youth, elaborated their programmes and produced by himself some ballet miniatures on the stage. M. Mikheyev with the graduate N. Ivanov danced adagio from the ballet *Swan Lake* by P. Tchaikovsky. The People's Artist of Ukraine I. Lukashova who was the teacher-tutor of the young artist, has chosen the very Mikheyev because he had a good feeling of duet dance, as well as a natural sense of partnership and nobleness of manners required in classical ballet duet. Unlike some venerable artists, Mikheyev gladly stayed after hours to rehearse, since he always looked for opportunities to learn. The artist dreamed to dance leading classical parts, and he carries this love of ballet through his entire creative life. Even upon completing his dancing career, he said: *I do not feel my age. I feel like a Prince, not a King!*

Choreographer V. Lyubimov has noticed a comic talent of the young artist and entrusted him with the Alain part in *La Fille mal gardée* by F. Hérold. At the T. Shevchenko Kyiv Opera and Ballet Theatre, this performance was staged by O. Vinogradov from St. Petersburg: a complex choreography built in a fine technique of classic dance was interwoven with vivid grotesque mimic scenes and character dances. The image of rural dim-witted Alain is one of the principal roles in the ballet. For its incarnation, only the actor's skills are insufficient: the part has many purely technical dance fragments, masterly variations. Mikheyev's debut as Alain was very lucky: he has performed the part at a high technical level, and the audience has remembered this affecting image. The artist was especially expressive in rendering a scene where the hero is preparing to commit suicide after learning that his bride has jilted him and is immediately consoled by receiving a new horse figurine.

Gradually, the artist has grown to be entrusted with more serious parts, and in a little while, he started to dance ballet princes as well. Initially it was a King's Son in the ballet *Snow White and the Seven Dwarfs* by B. Pavlovsky, then – Prince in *The Nutcracker* by P. Tchaikovsky. In this performance, Mikheyev has danced almost all parts, ranging from the

НОСТАЛІЯ

o rps de ballet of mie and o ldiers to Waltz of Roses, solo quartet of the same waltz, then – the Oriental dance, and finally – Prince himself. The last part, according to the artist, has beo me his favo rite one. He had a delicate feeling of stylistic features of this play, emphasizing them with exquisite preciosity. Mikheyev has paid a special attention to filigree work of foot, replenishing the lines of his dance with a particular charm. The actor spent much time in front of the mirror, adjusting every posture and gesture, looking for different ways to improve his technique. Mikheyev was interested in dance manner and its method of teaching at the school of the Paris Grand Opera, looked through the records of R. Nuriyev, M. Baryshnikov, N. Makarova and foreign ballet stars, which were rare at the time, and analysed them. Mikheyev applied new gymnastic drill for developing flexibility, plasticity, elasticity of foot, as well as the combinations of French exercises, nuances of the classical variations' performing which he had caught from foreign masters of scene. As the artist started to dance the leading roles and got the opportunity to order costumes after his own sketches, he was guided as well by the best examples of Western ballet fashion: for example, for the play *The Nutcracker* he has ordered for himself a jerkin after R. Nuriyev style to show his waistline to the best advantage. Mikheyev toured very often both as a soloist of the National Opera and with other ballet companies. The cooperation with the A. Solonchenko Donetsk Opera and Ballet Theatre and its artistic director V. Pisariiev who invited him to participate in numerous concerts, festivals, the troupe tours was of particular importance for his artistic career. Over 12 years, Mikheyev participated at the International Festival *World Ballet Stars* arranged out under the patronage of the President of Ukraine. He danced with famous ballerinas, such as the People's Artists of the USSR Nadezhda Pavlova, Liudmila Semeniaka from the Bolshoi Theatre (Moscow), with leading soloists of the National Opera of Ukraine, the People's Artists of Ukraine Hanna Kubynirova, Tetiana Borovyk, the Honoured Artist of Ukraine Iryna Zadayanna, the ballet soloist Kateryna Kozachenko, etc. The performan-

ces at these festivals helped the artist grow in creative plan, acquire stage experience and increase his prestige in the ballet world. It is just during tours that Mikheyev has danced the premieres of some performances.

The artist also happened to work abroad: in particular, in Maribor (Slovenia). It was in the early 1990s when Ukraine was forming as an independent state. The economic situation in the country has worsened and many talented artists went to Western ballet companies to realize themselves, and some of them have stayed there forever, making a career abroad. Mikheyev also got such proposals, but eventually decided otherwise: *Throughout my long creative life I have gone through many stages in the development not only as an artist but also as a citizen. I am a patriot. I love my country and my land. And above all, I want to note that the Ukrainian land is an inexhaustible source of talent, inspiration and innovation.* In addition, the actor understood clearly that the National Opera was a very high-level theatre where he would find the best teachers and the best traditions of performing art, by which he would be guided in his creative activities. M. Mikheyev started to dance more, being much supported by leading teachers of the theatre – M. Priadchenko, V. Kruglov, and E. Stebliak. These choreographers drew him to their new productions where he performed solo and leading parts. One of creative successes of the artist was the Ivan Tarelka part in the ballet *The Firebird* by I. Stravinsky staged by V. Lytvynov. With the revival of K. Khabaturian's ballet *Cipollino* by H. Mayorov, Mikheyev acted very successfully as Viscount Ciliegino. In this part, he not only demonstrated the high technique level (the play has three virtuoso variations requiring classical mastership, and the *grand adagio* with strengthened lifts), but also created a vivid humorous image, enriching it with his actor's nuances. Sometimes the artist happened to get into his role to the degree that he started to sing during dancing, emphasizing every movement by his facial expression.

The repertoire of M. Mikheyev consisted of very diverse roles. In *Swan Lake*, he acted as both Prince Siegfried and the evil knight von Rothbart, as well as he danced the Hun-

garian and Spanish dances, in *Carmen Suite* by G. Bizet – R. Shchedrin – as Don José, Escamillo, and Zúñiga, in *The Nutcracker* – as Prince and Mice King, with dancing the Oriental dance, in *Don Quixote* – Espada, in *The Sleeping Beauty* – Cat, Grey Wolf, and Prince Désiré, in *Romeo and Juliet* by S. Prokofyev – Count Paris, Signor Capulet and Prince of Verona, in *Paquita* by L. Minkus – Lucien d’Hervilly, and many others. The artist also fully performed modern choreographic numbers. He participated at the S. Lyar First International Ballet Competition in Kyiv and International Ballet Competition in Varna (Bulgaria).

M. Mikheyev obtained recognition: he got a lot of admirers both among spectators and colleagues. The general director of the National Opera P. Chupryna has given the personal characteristic of the artist: *Mykola Mikheyev is one of the brightest representatives of modern Ukrainian choreographic school... Mikheyev's creative style is marked with organic combination of lyricism and expressiveness, thorough mastery of dance techniques, deep psychological insight into the images created on stage, subtle sense of partnership.*

In 2002, Mykola Mikheyev was awarded the Gratifying Letter of the Ministry of Culture and Arts of Ukraine for weighty contribution to the development of Ukrainian ballet, national culture achievements propagation and high workmanship.

At the end of the ballet career, the artist tried himself in a much unexpected role. While the theatre's chief ballet master Viktor Yaremenko was performing the play *The Marriage of Figaro* to music of W. A. Mozart, he gave Mikheyev the role of Marcellina. In ballet, men very often perform comic or characteristic female roles: Fairy Carabos in *The Sleeping Beauty*, evil sorceress Old Madge in *La Sylphide*, Marcellina in *La fille mal gardée*. R. Nuriev in his production of *Cinderella* at the Paris Grand Opera not only engaged a male dancer with the role of Stepmother, but also made him to dance on the tip of toe. In *The Marriage of Figaro*, Marcellina dances on points as well, and this dance is used as director's means to emphasize the romanticism of her nature: in a dream, she sees herself surrounded by young

boys and girls (among them is Figaro, whom she loves and feels like an unearthly creature, allowing her to jump easily and do some pirouettes on points as prima ballerina. *For me, her reluctance to part with youth and love is understandable. Of course, from an outsider's viewpoint it might seem unreasonable, so ridiculous,* – related the artist [1, p. 18]. For his performance of Marcellina, M. Mikheyev received in 2007 a diploma of the theatrical prize *Kyiv Pectoral* in the nomination *For the Best Female Supporting Role Performance*. This play has become the last one in the creative career of the artist: at his benefit performance, he danced Marcellina in *The Marriage of Figaro*. On July 3, 2008, M. Mikheyev was awarded with the dignity *Honored Artist of Ukraine*, by the Decree of the President of Ukraine. In 2010, M. Mikheyev left the artistic career and since then he has run the basis of ballet as a tutor at the T. Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theatre of Ukraine, and as a teacher-tutor at the Serge Lyar Kyiv Municipal Dance Academy.

M. Mikheyev always felt a vocation for teaching: *I feel the strength and the need to transfer the skills, ability and experience to the younger generation. I have always been not indifferent to the fate of people, especially – to the talented dancers. That is why I am a Teacher. I am acquainted with the ins and outs of ballet; I try to give my students what I, perhaps, have received less.*

In 1998, he graduated from the Ivan Karpenko-Karyi Kyiv State Institute of Dramatic Art with specialty of teacher-choreographer and ballet master. He is lucky for being studied by such teachers as Valeriy Kovtun, Tetiana Akhikian and others. In 1997, on the stage of the Lesa Ukrainka National Academic Theatre of Russian Drama, M. Mikheyev acted as the choreographer of the play *Royal Games* by G. Gorin.

While working as a ballet dancer, M. Mikheyev has made the first attempts of pedagogical activities. He danced and taught at Japanese ballet schools, afterwards worked at the Serge Lyar Kyiv Municipal Academy of Dance as a duet dance teacher. He has become a coach of the National Opera and quickly assembled a circle of talented disciples.

НОСТАТИ

In 2011, M. Mikheyev trained, for the S. Lyfar International Ballet Competition (in Donetsk), his five disciples: three – in senior age group, two – in a junior one. The *grand prix* of the contest was gained by a young ballet soloist Andriy Pliariev (the son of Vadim Pisiariev, a laureate and winner of many international competitions, who works at leading ballet companies in Ukraine and abroad, particularly – at the National Opera of Ukraine). Oleksandr Stoyanov (senior group), who now is the leading ballet dancer at the National Opera, got the second prize. Oleksandr Skulkin (junior group) gained the prize of Yu. Stanitsky (he has graduated from the S. Lyfar Kyiv Municipal Academy of Dance and now is a soloist of the National Opera of Ukraine). Owing to outstanding results demonstrated by his disciples, M. Mikheyev was awarded with the first prize and the title of laureate of the VIIth S. Lyfar International Ballet Competition as the best teacher of the contest.

M. Mikheyev narrates on his disciples with undisguised pride: *With my students, I have already made many leading parts in the repertoire of the National Opera. It is a very interesting and significant work for me. It's pleasant to feel that my students are the best ballet dancers of the theatre and the whole country. Many of them make tours around the world participating both in performances and concert programmes. At the moment, my disciple Oleksandr Skulkin has gone to the International Ballet Competition in China, where he was awarded with the second prize in senior group.*

Another M. Mikheyev's disciple Oleksy Tiutiunnyk, who, during the first year of his work at the National Opera, has successfully danced Epada in *Don Quixote* and Prince in *The Nutcracker*, works now at the Mariinsky Theatre in St. Petersburg; he has been already noticed in several successful debuts.

The creative path of the artists of the National Opera Anatoliy Bakhmat just commences; nevertheless, he is undoubtedly a very gifted dancer, what he has proved with his performances in the Oriental dance from *The Nut-*

cracker ballet, in *Bolero* from *Don Quixote*, in *The Youth* part in Maurice Ravel's *Boléro* (A. Shchepetov's creation). O. Bakhmat studied at the School of Music of P. Virshup and enjoyed to become a dancer of folk dance ensemble; and thanks to M. Mikheyev, who had discerned his choreographic ability, he joined the ballet troupe of the Ukrainian Superior ballet.

The greatest joy in life for me is giving, creating and doing good, carrying warmth, putting my heart and soul. The good always wins in fairy tales and I am sure that if you really believe in it, the tale becomes reality, the life! This is the great essence of all art in general and ballet in particular!

The Nutcracker is a Prince! Who will dispute?

M. Mikheyev retains belief in fairy tale throughout all his life, though a number of trials have fallen to his lot to be endured. In his life, the artist always smiles; in classes and at rehearsals, he is always enthusiastic. M. Mikheyev never sits still: he shows exercises, makes comments in a very emotional way, and does not allow artists to relax. Even acting as a teacher, he continues to be an artist. By the way, recently in one of the New Year's *The Nutcracker* performances, M. Mikheyev has appeared on the stage again, this time in the part of counselor Dr. Stahlbaum, and successfully as usual!

So, the creative way of M. Mikheyev demonstrates the dialectics of talent, school and capacity for work in the development of an artist. The preparation of a ballet dancer becomes the foundation, without which it is impossible to identify his comprehensive capabilities, meanwhile the training has its own results being based only on endowments as well.

REFERENCES

1. Zhylyna L. Marcellina has visited Switzerland as well / Theatre and Concert Kyiv, № 4, 2006. – Pp. 17–18 [In Ukrainian].
2. Kovalenko Ye. V. Deryzhenko's Figure in the Development of Ukrainian Performing Arts / The Culturalology Ideas. Research Work's Yearbook. № 6, K., 2013. – Pp. 131–136 [In Ukrainian].

YEVA KOVALENKO. HONoured ARTIST OF UKRAINE MYKOLA MIKHEYEV...

SUMMARY

The leading ballet soloist, now the trainer of the National Opera of Ukraine, the Honored Artist of Ukraine Mykola Mikheyev was born 52 years ago, on May 12, 1965.

M. Mikheyev had worked as a soloist dancer at the National Opera for more than 20 years and has created a gallery of brilliant scenic images of several types. The most remarkable roles of the soloist are the images of Prince Siegfried and Von Rothbart in *Swan Lake* by P. Tchaikovsky; José and Escamillo in *Carmen Suite* by G. Bizet – R. Shchedrin; Mice King and Prince in *The Nutcracker* by P. Tchaikovsky; Espada in *Don Quixote* by L. Mincus; Alain in *La fille mal gardée* by F. Garold; Ivan Tzarevych in *The Firebird* by I. Stravinsky; Grey Wolf and Cat in *The Sleeping Beauty* by P. Tchaikovsky; Viscount Ciliegino in *Chipollino* by K. Khachaturian, and others.

In 2007, M. Mikheyev was granted a diploma of the theatrical premium *The Kyiv Pectoral* in the nomination *For the Best Female Supporting Role Performance* for the role of Marie Illina in *The Marriage of Figaro* by W.-A. Mozart.

In 2010, M. Mikheyev gave up his dancing career: since then he has been engaged as a ballet trainer at the Taras Shevchenko National Opera of Ukraine.

Among his disciples, there are some well known dancers, real ballet stars: the Honoured Artists of Ukraine A. Pisarev and O. Stoyanov, as well as several young talented ballet dancers.

In 2011, M. Mikheyev was granted the First Prize and Laureate's Title of the VIIth International S. Lyfar Competition as the best ballet trainer within this competition.

Keywords: ballet, Ukrainian ballet, National Opera of Ukraine, Mykola Mikheyev, creative individuality.

УДК 78.071.2(477)"388"

ДИРИГЕНТСЬКИЙ ПРОСТІР ХОРМЕЙСТЕРА (до 70-річного ювілею Євгена Савчука)

Оксана Нікітюк

Статтю присвячено проблемам репертуару, методики роботи та концертного виконавства хорового диригента. Розглянуто музикознавчі аспекти та питання виконавства вокально-інструментальної музики на прикладі мистецької діяльності диригента Євгена Савчука. Складено порівняльну характеристику основних принципів мануальної техніки, методики репетиційної роботи та концертного диригування хорового й оркестрового диригента. Проведено музикознавчий аналіз особливостей виконання та диригентської інтерпретації «Чотирьох духовних п'єс» Дж. Верді на прикладі імпрези Національної заслуженої академічної капели України «Думка», Заслуженого академічного симфонічного оркестру Національної філармонії України під орудою диригента Євгена Савчука (10 лютого 2017 р.).

Ключові слова: репертуар, хормейстер, диригент, хор, інтерпретація.

Статья посвящена проблемам репертуара, методики работы и концертного исполнительства хорового диригента. Рассмотрены музыковедческие аспекты и вопросы исполнения вокально-инструментальной музыки на примере творческой деятельности дирижера Евгения Савчука. Составлена сравнительная характеристика основных принципов мануальной техники, методики репетиционной работы и концертного дирижирования хорового и оркестрового дирижеров. Проведен музыковедческий анализ особенностей исполнения и дирижерской интерпретации «Четырех духовных пьес» Дж. Верди на примере выступления Национальной заслуженной академической капеллы Украины «Думка», Заслуженного академического симфонического оркестра Национальной филармонии Украины под руководством дирижера Евгения Савчука (10 февраля 2017 г.).

Ключевые слова: репертуар, хормейстер, дирижер, хор, интерпретация.

The article covers the issues of repertoire, methods of rehearsal conduct and concert presentation of choir conductor (choirmaster). Based on the example of Yevhen Savchuk's artistic activities (rehearsing, concerts' performances and conducting technique), there are shown musicological and execution aspects of vocal and instrumental music. There is drawn up a comparison table displaying main manual techniques, as well as methods of rehearsal work and concert conducting of choral and orchestral choirmasters. There is made the musicological analysis of special features of performance and conductor's rendition of *Four Sacred Pieces* by Giuseppe Verdi. In order to exemplify the analysis, there is taken into consideration the performance by the National Distinguished Academic Choir of Ukraine *Dumka*, Distinguished Academic National Philharmonic Orchestra, led by the conductor Yevhen Savchuk (Feb. 10, 2017).

Keywords: repertoire, choirmaster, conductor, choir, rendition.

Цього року свій 70-річний ювілей відзначає Герой України, народний артист України, художній керівник і головний диригент Національної заслуженої академічної капели України «Думка», завідувач кафедри хорового диригування Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського Євген Савчук. На честь цієї події 10 лютого 2017 року в Колонному залі ім. Лисенка Національної філармонії України відбувся святковий концерт, на якому прозвучали доволі нечасто виконувані в Україні «Чотири духовні п'єси» Дж. Верді. Одні з найкращих українських виконавських колективів – Національна заслужена академічна капела України «Думка» й Академічний симфонічний оркестр Національної філармонії України – беззаперечно й щиро підкорялися диригентському жесту Є. Савчука.

Серед професій музикантів диригування – не тільки одна з наймолодших, але й найвіртуальніша, що, крім мануальних і теоретичних знань, охоплює поняття диригентської волі, харизми та обдарованості. Зі спогадів всесвітньо відомих диригентів ми знаємо, що Артур Нікіш мало не гіпнотизував очима оркестрантів, а Тосканіні, навпаки, був майже зовсім сліпим, але деспотично вимогливим до своїх виконавців. Хорове диригування є найбільш емпіричним видом диригентського мистецтва, тому що пов'язане з непередбачуваним, «живим» інструментом – людським голосом. Майстерне виконання творів *a cappella* з погляду ансамблю, строю та інших елементів хорової звучності є «візитівкою» кожного хорового колективу і водночас показником професійного рівня як колективу, так і його хормей-

стера. Вокально-інструментальні твори мають певні вимоги до диригента: поєднати у своєму творчому методі елементи хорового та інструментального диригування і різних методик розучування твору. Репетиційна робота зазвичай розподіляється між хормейстером та симфонічним диригентом. Право концертного виконання твору із супроводом, як свідчить концертна практика, хорові диригенти віддають симфонічному диригентові, обмежуючись лише підготовкою хору до виконання. Концертна діяльність українських хормейстерів останніх десятиліть, зокрема Є. Савчука, змушує нас замислитися над тенденцією розширення репертуарного діапазону хорових диригентів та виходом хормейстерства на новий виконавський рівень.

Виконання «Чотирьох духовних п'єс» Дж. Верді¹ під орудою хорового диригента є незвичною й особливою подією в мистецькому універсумі України. Поставимо за мету проаналізувати її характерні риси та з'ясувати, чому саме цю імпрезу ще впродовж кількох тижнів потому обговорювали музиканти-виконавці й музикознавці. Аналіз виконання твору з позиції диригентської інтерпретації, мануальної техніки та творчого методу диригента, проведення порівняльної характеристики інтерпретацій цього твору симфонічним і хоровим диригентами постає завданням нашого дослідження. Питання розширення виконавського простору хорового диригента є актуальними для сучасного українського мистецтва та слугують об'єктом дослідження. Предметом дослідження стануть особливості виконання «Чотирьох духовних п'єс» Дж. Верді під орудою диригента-хормейстера Є. Савчука 10 лютого 2017 року.

Обсяг творів *a cappella* в диригентському репертуарі Є. Савчука – безмежний. Твори українських, європейських та російських композиторів різних епох щороку поповнюють репертуар керованої ним капели «Думка». За диригування вокально-інструментальної музики Є. Савчук береться з обережністю, глибоко й прискіпливо вивчає партитуру та її можливі творчі «потреби» і тільки після того підходить до хору, а згодом і до оркестру. У його вокально-інструмен-

тальному диригентському репертуарі – твори українських і зарубіжних композиторів². На честь ювілею Маєстро під його орудою прозвучали «Чотири духовні п'єси» Дж. Верді, що справедливо вважаються шедевром європейської вокально-симфонічної музики. Твір, відповідно до назви, складається із чотирьох частин, у яких поперемінно задіяні: мішаний хор *a cappella* (I ч.), той самий хор з інструментальним супроводом (II ч.), дитячий (в інтерпретації Є. Савчука – жіночий) хор (III ч.), чоловічий хор *a cappella* (IV ч.). Поєднати дві різні системи диригентського творчого методу – мануальної техніки та інтерпретації – завдання диригента мішаних (хорових і вокально-інструментальних) фактур. Імовірно, за певних умов було б доречнішим диригування окремих номерів диригентом-симфоністом і диригентом-хормейстером. Проте концертна практика не знає таких випадків. Хор – одна з найголовніших складових вокально-симфонічної музики XX–XXI ст. Твори із супроводом складають найбільшу частину репертуару капели «Думка» за останні двадцять років. Зазвичай за диригентський пульти стають симфонічні диригенти. Однак вони стикаються з певними труднощами в диригуванні хором та методиці роботи з ним. Особливо це простежується в частинах для хору *a cappella*, написаних у межах крупних творів³, які в цих інтерпретаціях поступаються рівнем виконання частинам із супроводом. Хорова звучність і специфіка хорового звукоутворення й голосового режиму вимагає від диригента знання та володіння всіма її творчими ресурсами. Це підвладно хормейстеру.

XXI століття поклато початок новому напрямку диригентсько-хорової діяльності. Молоді диригенти, отримавши освіту хормейстера, продовжують навчання та практикують як диригенти-симфоністи⁴. Цю тенденцію започаткували хормейстери старшого покоління, які практикували диригування вокально-симфонічних творів без додаткової диригентсько-симфонічної освіти: Анатолій Авдієвський, Віктор Петриченко, Лев Венедиктов, Євген Савчук. Цей напрям діяльності диригентів-хормейстерів і досі залишається актуальним та заслуговує уваги й шан. Однак тут треба згадати

ПОСТАТІ

диригента Міхаеля Шьонхайта⁵, який працював з капелою «Думка» у 2016 році. У його інтерпретації прозвучав «Німецький Реквієм» Й. Брамса та хорові твори *a cappella* А. Щюца. Диригент має три освіти: хорового диригента, органіста та симфонічного диригента, практикує всі три, що дозволяє йому з легкістю впоратися з творами для різного виконавського складу, зберегти суть, закладену композитором, знайти нові темброві фарби як у хорі, так і в оркестрі. Усе це значно пришвидшує темп роботи і підвищує творчий результат. Повномірність диригентської освіти є однією з актуальних проблем сучасного музикознавства й виконавства. Тож приклад методики освіти диригента в Німеччині можна вважати пріоритетним для майбутньої диригентської освіти в Україні.

Розглянемо основні віхи формування професії хормейстера в Україні. Одним з першоджерел сучасної української культури є мистецтво хорового співу. Плідна й активна діяльність хорових диригентів, теоретиків і композиторів попередніх епох – М. Дилецького, М. Березовського, Дм. Бортнянського, А. Веделя – сприяла розвитку хормейстерства як самостійної галузі музично-виконавської практики. Результатом цього стала поява на початку XVIII ст. професії хормейстера⁶. Пізніше, вже на початку XX ст., до її становлення та вдосконалення як окремої галузі диригування долучилися видатні постаті української культури: М. Лисенко, О. Кошиць, Я. Яциневич, К. Стеценко, Я. Калішевський, Я. Степовий, М. Леонтович, П. Козицький та ін. Період XX ст. позначився розвитком усіх векторів хорового диригування: мануальна техніка, методика роботи з хором, концертне диригування, що піднесло теоретичний і практичний досвід та знання на новий якісний щабель. Концертне виконавство видатних українських диригентів кінця XX ст. (Віктора Іконника, Льва Венедиктова, Павла Муравського, Анатолія Авдієвського) є неocenним внеском до розвитку професійного хорового виконавства. Стрімкий розвиток професійного хорового мистецтва України на межі XX–XXI ст. підняв постать диригента-хормейстера до рів-

ня взірцевого серед багатьох європейських культур. Ці позиції гідно тримають знані сучасні диригенти-хормейстери (Євген Савчук, Микола Гобдич, Галина Горбатенко, Олександр Вацек та ін.), які гідно презентують українську хорову культуру в країнах Європи та Америки.

Одним з питань цієї статті є співвідношення хорового та симфонічного диригування. Ці дві галузі, хоча й мають спільні корені, проте розвивалися різними шляхами і наразі мають окремі мануальні та методичні школи. Симфонічне диригування, спрямоване на інструментальне звуковидобування, має зафіксовані теорії мануальної техніки. Хорове диригування пов'язане з «живим», найзагадковішим і непередбачуваним інструментом – людським голосом. Школа хорового диригування перебуває в процесі розвитку і потребує єдиної, науково обґрунтованої методики мануальної техніки. Наукові розробки з техніки хорового диригування мав представник київської диригентської школи В. Петриченко (1954–2014). Однак життя Віктора Вікторовича неочікувано обірвалося, і вони не були зафіксовані чи видані. Варто відзначити пошуки й розробки диригентів-науковців у межах хорознавства (праці О. Бенч, П. Ковалика, Т. Коробки, Ю. Пучко, Дм. Радика, Ю. Ткач та ін.). Мануальна техніка – не єдина розбіжність у творчому методі сучасних хормейстера і диригента-симфоніста. В основі кожної із цих професій лежать різні типи мислення: «інструментальний» і «вокальний», що вимагають різних прийомів і методів роботи з творчим колективом. Вони стосуються режиму репетицій, поставлених цілей та методів їх досягнення, ролі емоційної музичної сфери в концертній інтерпретації та репетиційному процесі, що впливає, наприклад, на хор більше, ніж будь-які теоретичні пояснення.

Питання першості в диригуванні вокально-інструментальними творами є відкритим. Специфіка хорової справи певним чином впливає на диригентську інтерпретацію вокально-інструментальних творів диригентами-хормейстерами. Розглянемо її особливості на прикладі творчого методу диригента Є. Савчука.

Виконання «Чотирьох духовних п'єс» Дж. Верді під орудою Є. Савчука показало високий рівень професійного злету сучасного хорового диригування. До диригентської майстерності Євгена Герасимовича⁷ привів довгий і насичений творчий шлях, що став цілою епохою в історії української культури. Хоровий і симфонічний диригент, педагог, композитор, культурно-мистецький діяч, він невпинно працює, підкорюючи нові вершини особистісного зростання. Зазвичай, вивчаючи біографії митців такого рівня, ми натрапляємо на інформацію про їхнє походження з музичної родини, про перший музичний досвід від тата й мами або спів у церковному хорі. Однак біографія Є. Савчука є одним з винятків із цього правила. Обдарований Богом красивим співочим голосом, відчуттям природи хорового звуку, хорової колористики, асоціативним музичним (тембровим) мисленням, він узяв від батьків і вчителів на рідній Буковині щирю любов до рідної України, людяність та інтелігентність, справжній, щирий патріотизм, що неодноразово підтверджувався вчинками та словами Маєстро «не треба гучних гасел, треба просто добре робити свою справу»⁸.

Євген Герасимович не здобув початкової музичної освіти, проте, маючи гарний співацький голос і жагу до музичних знань, після восьмирічної сільської загальноосвітньої школи вступив до Чернівецького музичного училища, яке закінчив 1966 року. Заняття з фаху й у хорі училища сформували в нього відчуття мистецької «правди» й музичного смаку, що, за словами Є. Савчука, було найціннішим для майбутнього музиканта. Того самого року він вступив до Київської консерваторії, де опинився другим у списку на зарахування. Навчаючись у класі Олега Семеновича Тимошенка, Є. Савчук удосконалював вокальні й диригентські вміння – співав у хорових колективах Києва, працював хормейстером у хорі хлопчиків «Дзвіночок» (1968). Попри вмовляння викладачів консерваторії продовжувати навчання на вокальному факультеті, Є. Савчук на момент закінчення аспірантури (1977) уже чітко визначився, що пов'яже своє життя з хоровим співом. Упродовж 1970–1973 років він працював

хормейстером у Київському театрі оперети, з 1973 року протягом п'яти років – диригентом-хормейстером Державного українського народного хору ім. Г. Г. Верьовки, з 1978 по 1984 рік обіймав посаду художнього керівника Київської хорової чоловічої капели ім. Л. Ревуцького. На вершині диригентського злету Є. Савчука на нього чекала посада художнього керівника та головного диригента Національної заслуженої академічної капели України «Думка», яку він обійняв 1984 року. Уже 33 роки Маєстро очолює славетний колектив. За цей найтриваліший, порівняно з усіма його попередниками, час він підніс рівень виконавства капели на новий професійний щабель, розширив її репертуарні межі, відновив та збільшив гастрольну діяльність. Завдяки своїй плідній і успішній праці, Є. Савчук не тільки здобув визнання слухацької аудиторії України та Європи, а й отримав майже всі можливі найвищі титули й державні нагороди: орден «За заслуги» III ступеня (1999), Срібна медаль Національної академії мистецтв України (1999), орден «За заслуги» II ступеня (2004), орден «За заслуги» I ступеня (2007), Золота медаль Національної академії мистецтв України (2006), заслужений діяч мистецтв України (1979), народний артист України (1990), лауреат Державної премії України імені Тараса Шевченка (1998), член-кореспондент Національної академії мистецтв України (1997), академік (2004), Герой України (2009). Поєднуючи творчу й громадську діяльність, Є. Савчук обіймав посади голови Асоціації «Хорове товариство України ім. М. Леонтовича» (від 1992 р.), голови Національної всеукраїнської музичної спілки (від 2016 р.). Крім виконавської та культурно-громадської діяльності, Є. Савчук уже майже сорок років займається викладацькою діяльністю – веде клас диригування в Національній музичній академії імені П. І. Чайковського (від 1978 р.), керує студентським хором (від 2008 р.), завідує кафедрою хорового диригування академії (від 2005 р.). Методика викладання в класі Є. Савчука ґрунтується на індивідуальному підході та розвитку особистісних якостей кожного студента. Випускники класу професора – відо-

ПОСТАТІ

мі хормейстери й музикознавці України⁹, переможці та дипломанти Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів¹⁰.

Культурно-мистецька діяльність Є. Савчука є вагомим внеском у розвиток хорової культури України межі ХХ–ХХІ ст. Як диригент-хормейстер він розвиває досягнення провідних майстрів української хорової школи, популяризує та виконує хорові твори сучасних українських композиторів, впроваджує інноваційні підходи до методики роботи з хором (трактує хорове звучання як поєднання кольорів і світла, вживає насамперед не теоретичні пояснення, а асоціативні порівняння у вирішенні проблем звукоутворення). Завдяки творчому методу Є. Савчука капелою «Думка» за останні роки виконано понад сто концертних програм, здійснено більш сорока фондових записів, записано близько тридцяти CD¹¹ в Україні та за кордоном.

Деякі з концертних програм визнані кращими з існуючих виконавських версій: запис «Реквієму для Лариси» В. Сильвестрова (2004) номіновано на премію *Grammy* (США) за найкраще хорове виконання, виконавська версія «Всенічної» С. Рахманінова визнана німецькою музичною спільнотою м. Лейпцига кращою (2014), виконання «Думкою» «Барбівської коляди» Г. Гаврилець стало знаковою подією в сучасному українському музикознавстві, етнології та хоровому виконавстві. Кількість хорових творів, опрацьованих Є. Савчуком з капелою «Думка», така велика, що тільки їх опису можна було б присвятити окрему статтю. Значна частина його хормейстерського репертуару – це твори для хору *a cappella*, однак вагоме місце в ньому посідають найвизначніші хорові полотна великої форми української музичної літератури (кантати: «Іван Гус», «Б'ють пороги» М. Лисенка, «Єдинаймося» К. Стеценка, ораторія «Дума про дівку-бранку» М. Вериківського, кантатасимфонія «Кавказ» С. Людкевича, вокально-симфонічна поема «Пори року» Л. Ревуцького, кантата «Заповіт» Б. Лятошинського, ораторія «Київські фрески» І. Карабиця, «Панахида за померлими з голоду», «Слово про похід Ігорів, Ігоря, сина Святослава, внука Олега», «Слава Твоя понад

Небесами» Є. Станковича, рапсодія «Думка», кантата «Червона калина», ораторія «І нарекоша ім'я Київ» Л. Дичко, симфонічна поема «Море» Л. Грабовського, «Реквієм для Лариси» В. Сильвестрова, «Палімпсести» Ю. Ланюка, ораторія «Барбівська коляда» Г. Гаврилець та багато інших.

Євген Савчук – хормейстер, який відкрив світові чарівну красу й емоційну силу української хорової музики, підніс її до рівня шедеврів європейської культури. Утім, він не обходить увагою виконання європейської музики в Україні та Європі. Важливе місце в репертуарному доробку диригента відведено творам великої форми світової, західноєвропейської класичної та сучасної інструментально-хорової музики¹². За останні десять років капела «Думка» спільно з відомими українськими та європейськими оркестрами виконала понад 50 творів великої форми, серед яких найчастіше звучали твори видатного композитора світової музичної культури – Джузеппе Верді. У 2000 році відбулося концертне турне, де «Реквієм» прозвучав понад десять разів у виконанні капели спільно із Заслуженим академічним оркестром Національної філармонії України. Три роки поспіль цей твір звучав у виконанні об'єднаних хорів: Національної опери України, хору студентів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського та капели «Думка». «Requiem» став «візитівкою» капели на українських і європейських фестивалях. Музиканти оркестрів і диригенти країн Західної Європи, де гастролювала «Думка», зазначали, що не можуть похвалитися хоровими колективами такого високого професійного рівня, здатними вокально міцно й технічно точно виконати, наприклад, «Requiem» Дж. Верді, А. Дворжака тощо, тому капела є найбажанішим гостем на престижних європейських сценах, фестивалях та асамблеях. Творчі звершення колективу за останні десятиріччя – заслуга мистецької діяльності та керівної політики її диригента. Уміння підкорити собі колектив музикантів-професіоналів нерозривно пов'язане з його здатністю всім своїм єством віддатися хоровій праці. Це підкупає кожного з артистів і змушує їх з такою ж віддачею втілювати музичні

ідеї, запропоновані маестро. Вразливий і добросердечний, роботящий і прискіпливий Є. Савчук пережив з «Думкою» немало хвилин розпачу й розчарувань, та водночас – яскравих спогадів на схилі літ. «Працюєш, працюєш, стараєшся, щось не виходить, а потім раптом пару секунд, але прозвучало так, як тобі хотілося. То це просто – щастя...», – згадує Євген Герасимович¹³.

Світова хорова література завдячує вокально-симфонічній творчості Дж. Верді існуванням ще однієї музичної перлини – «Чотирьох духовних п'єс», що стали своєрідним заповітом композитора. Твір складається із чотирьох частин, написаних у різні періоди творчості композитора (він працював над ними протягом десяти років)¹⁴ та об'єднаних у єдиний твір 1898 року. Прем'єра твору відбулась у квітні того самого року в Парижі.

Твір «Чотири духовні п'єси» Дж. Верді є нечастим «гостем» музичних концертних програм. Окремі його частини виконували європейські й українські хорові колективи¹⁵. Причиною цього є виконавські труднощі. «Ave Maria» (I ч.) для хору *a cappella*, «Stabat Mater» (II ч.) для мішаного хору та оркестру на традиційні латинські тексти, «Laudi alla Vergine Maria» (III ч.) для дитячого (жіночого) хору *a cappella* на тексти Данте, «Te Deum» (IV ч.) для мішаного хору та оркестру. Навіть з огляду виконавського складу кожної з частин зрозуміло, що наявність в одному творі різних типів хору та музичної фактури (склад оркестру також змінюється між частинами) ускладнить його виконання в цілому. Важко уявити хоролий колектив, здатний на одному професійному рівні виконувати і твори *a cappella*, і в супроводі оркестру. Ці два різновиди музичної фактури мають відмінні виконавські вимоги (вокальні, диригентські, ансамблеві). Візьмемо, наприклад, жіночий спів *a cappella*. Найпершою проблемою в ньому є інтонування. Високі частоти жіночого співу неначе «оголюють» найменші інтонаційні відхилення співу, одночасно вимагаючи опосередкованого хорового тембру кожної з партій і головування інтонації над вокальними труднощами. Треба зауважити, що вокальні негаразди пропорційно пов'язані

з інтонацією. Точне інтонування допомагає вирішити вокальні технічні труднощі співу і, навпаки, під час правильно сформованого (з погляду хорового вокалу) звуку інтонація вирівнюється автоматично. Ще однією складністю виконання для жіночого хору в цьому творі є його «включення» всередині циклу, після напруженого, повного вокального звуку другого номеру з інструментальним супроводом симфонічного оркестру. Часу на «перелаштування» співочого апарату на зовсім інший спів або перепочинок голосових зв'язок немає, а відповідальність за якість виконання лягає на майстерність співаків та руки диригента. Найважчим для відтворення видається остання частина «Te Deum» – з повноцінним вокальним *forte*, прийомами сольного вокального співу, масивними хоровими вертикалями, заспівами восьмиголосного чоловічого хору, – де засоби хорового співу досягають вершин «вердієвського» оперно-хорового виконавства. Вокально-хорова майстерність, барвистість гармоній та безкінечність мелодичних ліній оркестру, масивність та масштабність музичної фактури четвертої частини є своєрідним відлунням гармонічної насиченості й складності *першої частини для хору a cappella* «Ave Maria».

Виконання цього твору в Україні в повному обсязі через певні професійні та фізичні причини виявилось під силу лише капелі «Думка». У репертуарі капели він з 2000 року – саме тоді «Думка» привезла його до Іспанії, а відтоді виконувала ще кілька разів під час гастрольних поїздок під орудою диригента М. Дядюри. Однак під керівництвом хорового диригента «Чотири духовні п'єси» Дж. Верді було виконано вперше на концерті, присвяченому 70-річчю Є. Савчука. Власноруч продиригувати «Чотири духовні п'єси» Дж. Верді – сміливий вибір для хорового диригента. Слід зазначити, що поєднання оркестрового й хорового диригування у виконавській практиці диригента – явище не епізодичне, а швидше систематичне. Протягом багатьох років Є. Савчук виступав як симфонічний диригент із знайомими українськими колективами: Національним симфонічним оркестром України, Національним ансамблем солістів

ПОСТАТІ

«Київська камерата», оркестром Ансамблю класичної музики ім. Б. Лятошинського та ін.

Одним із продуктивних векторів цього репертуарного напрямку диригента є твори великої форми для хору в супроводі органа. Результатом імпрези Є. Савчука став якісно новий творчий результат у виконанні творів Дж. Верді. Розглянемо детальніше особливості інтерпретації твору.

Перша частина циклу «Ave Maria» для хору *a cappella* має підзаголовок «Загадкова гама, гармонізована на чотири голоси». Саму гаму 1889 року розмістив у «Міланській музичній газеті» Адольфо Крещентіні. Чотири строфи гами геміольного типу¹⁶ в п'єсі «Ave Maria» почергово проспівуються партією басів, альтів, тенорів та сопрано. Музичний стиль п'єси нагадує хроматичні мадригали епохи Відродження. Однією з найхарактерніших ознак мадригалів цього типу є зіставлення хроматичних акордів, в основі якого лежить частіше не тонально-функціональна, а лінійна логіка. Таким чином, визвучення мелодичних побудов у хорових партіях створює загальну гармонічну музичну картину. Така архітектонічна схема прослідковувалася у виконанні «Думки», що було передбачено хормейстером під час репетиційного процесу. Інтонційно точно вибудовані інтервальні зіставлення в мелодії кожної партії вимальовували довершені, хоча часом і неочікувані гармонічні співзвуччя палітри хорових барв. Мінімальні жести диригента скеровували основні елементи хорової звучності та ансамблю, надаючи хористам можливість самим «музикувати» та відчувати насолоду від творення музики. Чистоту інтонації при чудовій акустиці концертного залу «підсилила» повна тиша, коли слухачі завмерли, вражені красою звучання хорової капели.

«*Stabat Mater*» (друга частина) для солістів, хору та оркестру – драматична й стилістично спрямована на мистецькі течії початку ХХ ст. Безліч різнохарактерних музичних епізодів поперемінно виводять хор чи оркестр на перший план, використовуючи всю шкалу теситурних і тембрових можливостей хору та оркестру. Диригентська інтерпретація була спрямована на розкрит-

тя змісту партитури через свободу й динамічність хорового вокалу, що здійснилося завдяки пластичним рухам диригента. Слід зазначити, що характеристики хорового звуку були визначені диригентом за критеріями сольного вокального співу, що компенсує незвичну відсутність сольних партій, характерних для творів Дж. Верді.

Третя частина «*Laudi alla Vergine Maria*» для дитячих голосів (*voci bianche*) *a cappella* на неканонічний текст (перші сім терцин заключної пісні «Раю» Данте) утілює янгольський спів. На практиці ця п'єса частіше виконується жіночим хором і вважається хормейстерами однією з найскладніших частин циклу. Інтонційні та ансамблеві труднощі були майстерно подолані артистами капели. Це відбулося не лише завдяки високій професійній підготовці артистів хору, а й певній «камерності» диригентського жесту Є. Савчука. Мануальна техніка диригента та його сильні харизматичні особливості створюють неповторний виконавський ефект: під час диригування хором *a cappella* жести диригента немов «дихають» разом зі співаками та надають звучанню хору свободи, тембрового змісту й образності. Такий процес твориться на рівні підсвідомості співаків і слухачів, керує яким Майстер.

Остання, четверта, частина циклу «*Te Deum*» для подвійного хору та оркестру потрійного складу вразила глибиною прочитання партитури Дж. Верді, що була втілена завдяки повільним темпам, гіперболізованим ферматам, «пограничним» динамічним відтінкам. Композитор звернувся до традиційного співу: п'єса починається одноголосним григоріанським розспівом у виконанні чоловічого хору *a cappella*. Однак шойно починає звучати повний склад хору і оркестру, неможливо не впізнати міцний «вердівський» стиль. Наймасивніша і найдраматичніша частина циклу є найважчою фізично як для хору, так і для диригента. Розміщена наприкінці циклу, вона вимагає найбільших технічних зусиль та емоційної напруги. Оперна фактурна і структурна побудова частини зумовлює вагомий темповий динамічний зрушення. Передбачені в партитурі повільні темпи, фермати, *ritenuto* тощо, були гіперболізовані до максимуму.

Доречним буде навести роздуми про диригування Є. Савчука: «Концертне диригування – це певний емоційний і нервовий стан. Усе це відбувається на рівні підсвідомості...»¹⁷. Здавалося б, виконавцям, виснаженим виконанням попередніх частин, фізично неможливо впоратися з цим завданням, та й форма не матиме єдності. Однак експеримент виявився вдалим, і в такому виконанні музика мала сильний емоційний вплив на аудиторію. Душа українського слухача чуттєво реагує на рідні пісенні ліричні й драматичні інтонації. Проте щоб західноєвропейська музика викликала сльози у слухачів в залі – таке трапляється не часто. Так було цього разу... Після концерту не стало місця «пафосним» ювілейним промовам, гості щиро вітали Маестро, а вийшовши з філармонії, говорили про духовне очищення та піднесення. Що цьому сприяло? Творча ситуація, яку за багато років створив у капелі Є. Савчук. Доречними видаються слова з цього приводу Олександра Кошиця, який писав своєму другові: «У такому ж ділі, як хоровий спів, де усе побудовано на авторитеті однієї особи, абсолютній слухняності й карності, дуже трудно взяти в свої руки таку масу. На велике моє щастя, мені це пощастило зробити раніш, ніж я сподівався, так що майже з самого початку я мав у руках слухняну хорову масу. Коли ж додати до цього, що ця маса була високоінтелектуальна, з прекрасною музично-хоровою підготовкою, то можна зрозуміти, як успішно можна було працювати, з яким запалом віддався я своїй роботі. Хор став моїм дійсним життям – усе решта ілюзією...» [2]. Це, власне, і є та ситуація, що склалася в капелі «Думка» в останні десятиріччя роботи під орудою Є. Савчука. Виконавський склад капели поповнився професійними музикантами (диригентами, хормейстерами, вокалістами, піаністами) з вищою освітою, кожен з яких здатен не тільки на ансамблевий спів, але й на сольне виконавство. З такими виконавцями хормейстер у змозі звершувати постановки сучасної української та європейської музики, розширювати репертуарний діапазон. Однак найсуттєвішим є те, що для Є. Савчука «Думка» є його власним Всесвітом,

що дає сили жити, працювати і невпинно навчатися новому.

Євген Савчук є прибічником традиції розширення меж діяльності диригента-хормейстера. На його думку, вокально-симфонічні твори є своєрідним «лакмусовим папірцем» диригента, за яким можна визначити його професійний рівень (мануальна техніка, ерудиція, музикальність та відчуття форми). Виконавський аналіз інтерпретації Є. Савчука «Чотирьох духовних п'єс» Дж. Верді показав, що твір, виконаний під орудою диригента-хормейстера, набув нових барв, емоційного наповнення, не знаного досі. Темпова, штрихова, звукоутворювальна агогіка, направлена в бік хорового (вокального) інтонування, надає твору нової інтерпретації, що має право на життя та подальший розвиток. Започаткована у ХХ ст. тенденція професіоналізації мистецтва хорового диригування – у руках молодих хормейстерів-практиків. Їхнім завданням є розширення виконавських меж та фіксація теоретичних досягнень видатних диригентів-хормейстерів ХХ–ХХІ ст.

Примітки

¹ Окремі частини твору виконувалися українськими диригентами-хормейстерами: Л. Венедиктов, Г. Горбатенко, Р. Толмочов та ін. Однак повністю твір під орудою хормейстера в Україні виконано вперше.

² «Requiem» В. А. Моцарта, «Requiem» К. Сен-Санса, «Requiem» Г. Форе, «Requiem» М. Дюруфле; ораторія «Франція у вогні» М. Дюпре, «Чотири духовні п'єси» Дж. Верді, «Сад божественних пісень І. Карабиця, ораторії «І нарекоша ім'я Київ», «Різдвяне дійство», «Рапсодія "Думка"» Л. Дичко, «Барбівська коляда» Г. Гаврилець тощо.

³ В. Сильвестров «Реквієм для Лариси», IV ч. «Прощай, світе»; Є. Станкович «Страсті за Тарасом», Фінал «Садок вишневий коло хати»; Дж. Верді «Requiem», VII ч. «Libera me» (епізод) тощо.

⁴ Оксана Линів (Оперний театр, м. Грац, Німеччина), Оксана Мадараш (Національний театр оперети, м. Київ), Богдан Пліш (Національний будинок органної та камерної музики, м. Київ), Ігор Ярошенко (Національний театр оперети, м. Київ), Іван Богданов (Чернігівська обласна філармонія, м. Чернігів) та ін.

⁵ Міхаель Шьонхайт (1961) – німецький диригент, органіст, піаніст, клавесиніст. Головний органіст та диригент залу *Gevandhaus* (м. Лейпциг, Німеччина) та хормейстер Хору хлопчиків м. Лейпцига. Закінчив Вищу школу музики в м. Лейпцигу по класу диригування, фортепіано та органу. У 1986 році обійняв

ПОСТАТІ

посаду органіста Гевандхауза та почав роботу з Бахівським оркестром. З 1994 року – художній керівник фестивалю «Мерзебурзькі органні дні», з 1996 року – штатний органіст Мерзебурзького кафедрального собору. М. Шьонхайт не тільки виступає із сольними програмами й оркестром Гевандхауза, він є автором низки тематичних програм, серед яких – повний цикл органних творів Й. С. Баха, усі кантати й органні твори Д. Букстехуде, програми творів Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, Ф. Мендельсона та ін. М. Шьонхайт активно працює як диригент, співпрацює з Гамбурзьким хором К. Ф. Е. Баха, ансамблем *Merseburger Hofmusik*, хором Гевандхауза, Національним симфонічним оркестром України, Національною заслуженою академічною капелюю України «Думка» тощо.

⁶ Хормейстер (від нім. *Chor i Meister*) – керівник хорового колективу, диригент хору.

⁷ Савчук Євген Герасимович народився 10.02.1947 р. у с. Брусниця Кіцманського району Чернівецької області.

⁸ Інтерв'ю авторки.

⁹ Юлія Ткач (заслужена артистка України, художній керівник та головний диригент Академічного хору ім. П. Майбороди Національної радіокомпанії України), Тетяна Коробка (кандидат мист-ва), Андрій Сиротенко (художній керівник та головний диригент Академічного хору ім. В. Палкіна Харківської обласної філармонії).

¹⁰ Денис Яценко (II премія), Катерина Скапенко (III премія).

¹¹ Записані й видані CD: 1) «Христос Рождається – славіте!». Українські колядки і щедрівки та духовна музика (для хору а cappella). Диригент Євген Савчук. Київ, 1992 р.; 2) Духовні твори українських і російських композиторів XIX–XX ст. (для хору а cappella). Диригент Є. Савчук. Записано і видано у Франції, 1995 р. (1-й диск) та 1996 р. (2-й диск); 3) Yves Cloué. «Siplai-Snighe». Диригент Є. Савчук. Франція; 4) В. Сильвестров «Cantatas» (для хору а cappella). Диригент Є. Савчук. Записано: Київ, 1996 р. Видано: Megadisc, Німеччина, 1997 р.; 5) «Пою Богу моему дондеже есьм». Духовні твори українських та російських композиторів XVIII–XX ст. (для хору а cappella). Диригент Є. Савчук. Київ, 2000 р. Видано: Австрія; 6) Sacred Choral concertos. Хорові концерти М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя. Диригент Є. Савчук. Записано: Київ, 2000 р. Видано: Sony Music, SanCtuS, Австрія; 7) «For Your Spirit» (Українська Літургія). Духовні твори українських композиторів початку XX ст. до Літургії Св. Іоанна Златоуста. М. Леонтович, К. Стеценко, О. Кошиць. Диригент Є. Савчук. Записано: Київ, 2000 р. Видано: Sony Music, SanCtuS, Австрія; 8) С. Рахманінов «Всенічна» (1873–1943). Диригент Є. Савчук. Швейцарія, 2000 р.; «Regis», 2001 р.; Вроцлав, Польща, 2001 р.; 9) П. Чайковський. Літургія Св. Іоанна Златоуста. Диригент Є. Савчук. Записано: Київ, жовтень 2001 р. Видано: Нідерланди, фірма Regis; 10) Yves Cloué. Rainer Maria Rilke. Trois quatrains valaisans. Диригент Є. Савчук. Київ, 2002 р. Франція; 11) П. Чайковський. Літургія Св. Іоанна Златоуста. Диригент Є. Савчук. Швейцарія; 12) С. Рахманінов. Літургія Св. Іоанна Златоуста. Диригент

Є. Савчук. Київ, 2006 р.; 13) Г. Гаврилець «Барбівська коляда». Диригент Є. Савчук. Київ, 2011 р.

¹² «Страсті за Матфієм», «Magnificat» Й. С. Баха, «Ацис і Галатея» Г. Ф. Генделя, «Gloria» А. Вівальді, «Орфей і Евридика» Х. В. Глюка, «Сім слів Спасителя на хресті», «Пори року» Й. Гайдна, «Реквієм», «Messa» C-dur («Коронаційна») В. А. Моцарта, «Stabat Mater» Дж. Россіні, Симфонія № 9 (фінал), «Урочиста меса» Л. В. Бетховена, «Меса» G-dur Ф. Шуберта, «Сім слів Спасителя на хресті» С. Франка, «Реквієм», «Чотири духовні п'єси» Дж. Верді, «Меса св. Цецилії» Ш. Гуно, Симфонії № 2, № 8 Г. Малера, «Страсті» Д. Бартолуччі, «Іоанн Дамаскін» С. Танєєва, «Дзвони» С. Рахманінова, Симфонія № 13 Д. Шостаковича, «Симфонія псалмів», «Цар Едіп», «Весіллячко» І. Стравинського, «Фрази і Парафрази про Генезис» І. Кляує, «Реквієм» А. Шнітке, «Credo» К. Пендерецького та ін.

¹³ Інтерв'ю авторки.

¹⁴ I. «Ave Maria» (1889), II. «Stabat Mater» (1897), III. «Laudi alla Vergine Maria» на текст із «Раю Данте (кінець 1880-х рр.)», IV. «Te Deum» (1895–1897).

¹⁵ Камерний хор м. Стокгольма, Шведський хор Радіо та Берлінський філармонічний оркестр під орудою Ріккардо Муті (1983), Хор Академії Санта Чечілія (м. Рим, Італія), хор та оркестр Національної опери України ім. Т. Шевченка, Жіночий хор Київського Інституту музики ім. Р. М. Глієра (III частина) тощо.

¹⁶ Гамма, що містить інтервали півторатонів або збільшеної секунди.

¹⁷ Інтерв'ю авторки.

Джерела та література

1. Калущька Н., Пархоменко Лю. Олександр Кошиць: мистецька діяльність у контексті музики XX сторіччя / Н. Калущька, Лю Пархоменко. – Київ : Фенікс, 2012. – 416 с.
2. Кошиць О. Листи до друга (1904–1931) [Текст] / О. А. Кошиць ; упоряд., комент., вступ. ст. і покажч. імен: Лю Пархоменко. – Київ : Рада, 1998. – 190 с.
3. Макаренко Г. Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри / Г. Г. Макаренко. – Київ : Факт, 2006. – 328 с.
4. Пархоменко Лю, Шевчук О. Думка // Українська музична енциклопедія / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; Г. Скрипник (голов. ред.); А. Калениченко (заст. голови), І. Сікорська (відп. секретар.). – Т. 1 : А–Д / редкол. тому: А. Калениченко, А. Муха (співголови), І. Сікорська (заст. голови), Н. Костюк (наук. ред.), О. Кушнірук (відп. секретар.). – Київ, 2006. – 680 с.
5. Пархоменко Л. Листи Олександра Кошиця до Олександра Олеса // Український музичний архів. – Київ, 1999. – Вип. 2.
6. Рожок В. Стефан Турчак / Володимир Рожок. – Харків : АРС, 1994. – 204 с.
7. Чебан О. Вразлива муза Олександра Кошиця [Електронний ресурс] // Україна молода. – 23 березня 2004 р. – Режим доступу : <http://www.umoloda.kiev.ua/number/p-0/a-166/>.

SUMMARY

The article covers the issues of repertoire, methods of rehearsal conduct and concert presentation of choir conductor (choirmaster). This year Yevhen Savchuk, an Honoured Conductor of Ukraine, art director and chief conductor of the National Distinguished Academic Choir of Ukraine *Dumka*, head of Choral Conducting subdepartment of the P. Chaykovskiy National Musical Academy of Ukraine celebrated his 70th birthday anniversary. *Four Sacred Pieces* by G. Verdi were performed conducted by Ye. Savchuk at the M. Lysenko Pillared Hall of the National Philharmonic of Ukraine on February 10, 2017, on the occasion of this event. The article's purpose is an analysis of the work's performance in terms of conductor's rendition, manual techniques and creative methods of the conductor, as well as the drawing of comparative description of the work's interpretations by choral and orchestral choirmasters. The issues of expansion of choir conductor's execution space towards performing vocal and instrumental music are topical to current Ukrainian art and constituted an object of this research. The comparative description of creative methods of orchestral and choral conductors has displayed, apart from common professional principles, various mindsets as well, which brings forth the creation of various manual schemes, modes of rehearsal work and special features of conductor's rendition. The performance analysis of Ye. Savchuk's conducting rendition of *Four Sacred Pieces* by G. Verdi has shown some important results. The masterpiece conducted by the choral conductor has gained new tone hues and maximum emotional filling. ... of tempo, musical traits and sound formation pointed towards choral (vocal) modulation imparts a new interpretation to the masterpiece, which can undoubtedly coexist and compete with already existing performance versions of orchestral conductors. The trend of professionalization of choral conducting art initiated in the XXth century is now in the hands of young conductors. Their actual and main task is the extension of performing limits and the reordering of theoretical achievements of outstanding conductors – chorus masters of the XXth–XXIst centuries.

Keywords: repertoire, choirmaster, conductor, choir, rendition.

УДК 78.071.2(477)

БАГАТОГРАННИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ВНЕСОК ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА СТЕПАНА СТЕЛЬМАЩУКА

Богдана Фільц

У статті розкрито творчу й педагогічну діяльність відомого хорового диригента, засновника знаного в Україні та за її межами стоголового чоловічого хору «Бескид» Степана Стельмашука. Також проаналізовано його багатогранний мистецький внесок як композитора, ученого-дослідника, фольклориста, автора багатьох цікавих нарисів і спогадів про діячів української культури другої половини ХХ ст., його сучасників, однодумців і побратимів, які щиро сповідували любов до України та її багатовікові традиції, ідейні, загальнолюдські, національні та історичні цінності.

Ключові слова: Степан Стельмашук, музика, хорове мистецтво, пісні, хори, національна свідомість, Іван Франко, Олесь Гончар, хор «Бескид».

В статье раскрыта творческая и педагогическая деятельность известного хорового дирижера, основателя известного в Украине и за ее пределами стоголового мужского хора «Бескид» Степана Стельмашука. Также сделан анализ его многогранного художественного вклада как композитора, ученого-исследователя, фольклориста, автора многих интересных очерков и воспоминаний о деятелях украинской культуры второй половины ХХ в., его современниках, единомышленниках, которые искренне исповедовали любовь к Украине и ее многовековые традиции, идейные, общечеловеческие, национальные и исторические ценности.

Ключевые слова: Степан Стельмашук, музыка, хоровое искусство, песни, хоры, национальное сознание, Иван Франко, Олесь Гончар, хор «Бескид».

Creative and educational activities of Stepan Stelmashchuk as a well-known choral conductor, the founder of the hundred-year-old male *Beskyd* chorus, which is famous in Ukraine and abroad, are described in the article. His multiform artistic contribution as a composer, a scientist, researcher, folklorist, the author of many interesting essays and reminiscences on the figures of Ukrainian culture of the late XXth century, his contemporaries, adherents and chums who have sincerely professed love for Ukraine and its centuries-old traditions, ideological, common to mankind, national and historical values, is also analyzed.

Keywords: Stepan Stelmashchuk, music, choral art, songs, choruses, national consciousness, Ivan Franko, Oles Honchar, *Beskyd* chorus

Степан Стельмашук – яскрава постать західноукраїнської культури другої половини ХХ ст. Він успішно й надзвичайно творчо працював у м. Дрогобичі в багатьох галузях українського музичного мистецтва: як талановитий диригент, композитор, учений і науковець-дослідник, фольклорист, педагог, громадський діяч... Бог наділив Степана Ільковича багатьма талантами – допитливим розумом, великими організаційними здібностями, неабияким літературним хистом, про що свідчить одна з його останніх фундаментальних праць «У світі звуків і слова...» [2], що складається з низки його цікавих досліджень та спогадів про багатьох діячів культури другої половини ХХ ст. Вони були його сучасниками, здійснили більший чи менший внесок у розвиток нашої культури й відзначалися вираженням українським світоглядом і патріотизмом, за що їм усім велика шана та вдячність.

Спогади були написані С. Стельмашуком уже в дні незалежності нашої держави, що відчувається у вільному розкутому викладі подій без вимушеного озирання на колишні стримуючі ідеологічні заборони. Хоча він і тоді, ще за радянських часів, намагався успішно їх оминати. Не дивно, що професор С. Людкевич, який схвалював його працю й дуже поважав свого колишнього учня за громадянську сміливість, з подивом запитував його: «І як це Вам вдається?» (це передусім стосувалося патріотичного змісту концертних програм хору «Бескид»). Тому портретовані постаті, що значною мірою пов'язані з хоровою справою, вийшли в нього достеменними і справжніми та ще й з підкресленням їхніх щирих проявів і переконливих доказів патріотизму, національної гідності та відданості Україні.

Народився С. Стельмашук 8 жовтня 1925 року в селі Скородинці Білобожницького (нині – Чортківського) району на Терно-

БОГДАНА ФЛЫЦ. БАГАТОГРАННИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ВНЕСОК ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА...

пільщині в родині сільських хліборобів, які захоплювалися хоровим мистецтвом, співали в сільських хорах (у селі їх було два). Старший брат Павло був керівником чоловічого хору, саме він прищепив Степану любов до музики.

У травні 1944 року С. Стельмащук був мобілізований до Радянської Армії. Брав участь у боях за Берлін, нагороджений багатьма відзнаками, у тому числі й орденами «Отечественной войны II степени» (1985) та «За мужність» (1999). До мобілізації працював диригентом хору в Будинку офіцерів у Магдебурзі (Німеччина). Тоді ж вирішив присвятити себе музичній справі. Закінчив Львівське музичне училище (1950–1954 рр., клас Є. Вахняка) та диригентський факультет Львівської консерваторії ім. М. Лисенка (1954–1959 рр., клас В. Василевича та М. Анткова). Окремі предмети вивчав у видатних композиторів та музикознавців: сольфеджіо – в І. Гринивецького, хорознавство – у Є. Козака, поліфонію – в А. Кос-Анатольського, читання партитур – у Р. Сімовича, а народну творчість і хорову обробку народних пісень – у С. Людкевича. Одночасно працював керівником хору Львівського педінституту (1955–1960), викладачем кафедри музики і співів того самого педінституту (1957–1960) та викладачем Львівського музичного педучилища ім. Ф. Колесси (1958–1961). Після об'єднання Львівського й Дрогобицького педінститутів з лютого 1960 року працював викладачем кафедри музики і співів Дрогобицького педінституту (1960–1961). Уся подальша робота проходила в Дрогобицькому педінституті на різних посадах. У 1971–1977 роках – доцент кафедри методики музичного виховання (звання доцента отримав 1971 р.), у 1992–2001 роках – професор кафедри теорії та історії (звання професора отримав 1996 р.). Тяжка хвороба обірвала життя Степана Ільковича на 86-му році життя (3 січня 2011 р.).

С. Стельмащук – автор багатьох творів для хору, як оригінальних, так і обробок народних пісень. Написав і видав цілий ряд книжок, фольклорних збірників та записів народних пісень. Найбільшу славу приніс організований ним хор «Бескид». С. Стельмащук був активним організатором концерт-

ного життя на Прикарпатті, ініціатором проведення авторських ювілейних концертів видатних українських композиторів С. Людкевича, М. Колесси, А. Кос-Анатольського за участю хору «Бескид».

Серед його статей особливо цінним і пізнавальним є блискучий нарис про життя і творчість тривало й постійно замовчуваного в радянські часи видатного українського поета і письменника Богдана Лепкого та його родини – не менш відомого брата Левка, автора музики стрілецьких пісень, та їхнього батька священика отця Сильвестра. Останній теж займався літературною творчістю і був відомий як письменник Марко Мурава. Вони проживали на Поділлі в Бережанах і Жукові. Цікаво висвітлено концертне турне С. Стельмащука зі студентським хором, здійснене 9 липня 1964 року за заздалегідь запланованим маршрутом, що охоплював міста так званої малої батьківщини Лепких, звідкіля відважний диригент привіз фотографії пам'ятних місць, що виразно унаочнили родинні домівки, де зростали ці славетні особистості. Крім того, здійснено розлогий екскурс в історію самого краю з аналізом творчих надбань довоєнних письменників, діяльності різних українських товариств під час німецької окупації тощо.

Не можу стриматися від бажання навести цитату з нарису С. Стельмащука «Про що я хотів розказати» з дуже змістовною і значимою характеристикою творчості Б. Лепкого, що переконливо свідчить не лише про неабияке значення внеску письменника в нашу українську літературу, але й про глибоке його осмислення самим С. Стельмащуком: «На тлі літературного процесу 30-х років у Галичині Богданові Лепкому належало почесне місце у справі виховання в української молоді відданості національній ідеї, морально-лицарських рис – чесності, правдивості, шляхетності, товарищескості і доброти, готовності допомогти слабшому і захистити покривдженого» [2, с. 6]. На моє виважене і тверде переконання, ця характеристика стосується також і самого героя, тепер уже моїх спогадів, – незабутнього С. Стельмащука – та прекрасно розкриває сутність його багатогранної подвижницької діяльності.

ПОСТАТІ

З-поміж інших цікавих спогадів, розміщених у вищеназваній книжці, варто виокремити спогад під назвою «Яскраві сторінки: зустрічі з Олесем Гончарем». У ньому мовиться про мистецький вечір, організований С. Стельмащуком і його колегами в стінах Дрогобицького педінституту в травні 1964 року, присвячений цьому визначному письменнику в присутності шановного гостя. Виконавці концерту представили цікаву програму, що почалася з хору А. Кос-Анатольського на текст Т. Шевченка «Учіться, брати мої» та кількох народних пісень, виконаних студентським хором, а далі «Бескид» заспівав низку творів М. Лисенка на вірші Т. Шевченка, зокрема з поеми «Гамалія». Прозвучав тоді також твір К. Стеценка «Гей, літа орел» (з музики до Шевченкових «Гайдамаків»), який особливо сподобався Олесю Терентійовичу. За словами диригента, у підборі пісень йому «вдалося обійтись без номерів з крикливосов'єцьким словоблуддям, і концерт мав характер виключно український» [2, с. 208].

26 вересня 1978 року в Дрогобицькому театрі за участю М. Шалати, Г. Штоня, Р. Лубківського, Р. Братуня, Р. Іванчука та інших відбулася наукова конференція на честь письменника. У концерті, підготовленому до конференції, прозвучав у виконанні хору «Бескид» твір С. Стельмащука на подаровані йому вірші О. Гончара «Трансільванський марш», що ввійшов до постійного репертуару цього яскравого колективу. У 1988 році в Дрогобицькому педінституті ім. Івана Франка на кафедрі української літератури знову влаштували наукову конференцію, присвячену творчості великого патріота України Олесь Гончара. На ній з доповіддю на тему «Олесь Гончар і літературно-мистецьке життя Дрогобича» виступив С. Стельмащук. Тоді ж у післяконференційному концерті були виконані ще три дуже колоритні твори доцента музичного факультету, диригента й композитора Романа Сов'яка на вірші Олесь Гончара «Над Бугом», «Брати» й «Атака». Зрештою, про це можна було б ще багато написати, але я відсилаю читачів до першоджерела. Знайдіть і обов'язково прочитайте цю цікаву книжку С. Стельмащука¹.

Вважаю за необхідне додати ще про вміння С. Стельмащука знаходити добропо-

рядних і чесних, з національним стрижнем людей, бачити в них кращі риси та зі свого боку виявляти прихильність і налагоджувати з ними дружні стосунки.

Митець був аристократом духу, завжди чесним у своїх вчинках і діях, справжнім патріотом України, тому виховував молодь, і не тільки молодь, але й численних слухачів своїх концертних програм, у любові до України, її історичних та культурних цінностей, протягом усього життя дбав про їхній розвиток, постійне пізнання глибоких національних традицій. С. Стельмащук сповідував мудрі заповіді Великого Каменяря, що втілював у своєму хоровому акапельному творі для чоловічого хору на вірші поета-філософа «Пісня і праця – великі дві сили, / Їм я до скону буду служити!». Останній увійшов до репертуару вже згаданого, створеного ним, прекрасного багатоголосого чоловічого хору, відомого в Україні й далеко за її межами, «Бескид», за словами улюбленого та шанованого нами всіма композитора С. Людкевича, «почав свою діяльність з найвищої ноти, і вже у першому концерті показав високу марку» [2, с. 31]. Саме цей колектив приніс С. Стельмащуку (та взагалі мистецькій спільноті Дрогобича) найбільшу славу. Йому вдалося зібрати повнозвучний стоголосий хор з високоосвічених людей різних професій не тільки з Дрогобича, але й з навколишніх міст – Борислава, Трускавця тощо, і то не тільки музикантів, а й учителів, літературознавців, науковців, поетів, лікарів, інженерів, робітників і студентів, та найголовніше – духовно об'єднаних національною ідеєю людей, що не могло не позначитися на особливості переконливої інтерпретації хором української та зарубіжної музичної класики й емоційному розкритті виконуваних хористами творів. Адже їх завжди з мистецьким смаком і розумінням важливості змісту скрупульозно обирав до репертуару й концертних програм Степан Стельмащук – талановитий керівник і головний диригент «Бескиду».

Мені в житті дуже пощастило, бо в його особі я знайшла однодумця, творчого побратима і друга, з яким ми впродовж десятиліть спільно працювали й намагалися, у міру своїх можливостей, зробити щось

корисне для народу і мистецтва. Цього нас навчили ще змалку наші батьки, згодом постійно навчав нас особистим прикладом і стійкістю духу наш Великий Учитель Станіслав Людкевич.

Незабутнє враження на мене й мого чоловіка Миколу Мордюка справило художньо довершене і могутнє звучання хору «Бескид», який у 20-річний ювілей відзначив свій переможний шлях прекрасним емоційно насиченим концертом-звітом. Переповнений шанувальниками хорового мистецтва зал Будинку культури в Дрогобичі застиг у захопленні всіх слухачів, поєднаних воєдино спільним духовним поривом, що магічно впливав на нас на рівні людської підсвідомості...

Я мимоволі пригадала таке саме відчуття національної єдності всього залу під час святкування наприкінці 1950-х років Шевченківських днів у Львівській філармонії, куди люди приходили на такі концерти цілими родинами, і без слів було зрозуміло, що всіх єднає спільна ідея та почуття шани до національного поета. Глядачі з насолодою і піднесенням сприймали кожен виконуваний твір. І неначе якась вища сила невидимою сув'яззю перепоєднувала всіх присутніх спільним почуттям вдячності Богу за те, що ми маємо ким гордитися і можемо бути єдині в розумінні головних наших національних цінностей. Це було прекрасне відчуття!

Я з вдячністю пригадую наші зустрічі зі Степаном Стельмащуким під час моїх візів до Дрогобича на концерти й конференції. Власне, своїм входженням у достойне товариство дрогобицьких музикантів та діячів культури я завдячую йому (за особисте запрошення в 1982 р. до Дрогобича, де відбулися два мої авторські концерти), а також музикознавцю, культурологу, нині очільнику Дрогобицької композиторської організації Володимирі Грабовському, а тоді – завучу Дрогобицького музичного училища. Один зі згаданих концертів пройшов в актовому залі Дрогобицького педінституту під керівництвом С. Стельмащука, другий – у музичному училищі (організований В. Грабовським). До мого концерту в педінституті було залучено симфонічний оркестр під орудою дири-

гента М. Бурбана та гру бандуристок. Студентськими хоровими колективами диригував С. Стельмащук. Він виголосив тоді дуже щирі вітальні промови. Зі сцени прозвучало багато сольних вокальних та інструментальних творів. У концерті в музичній школі брали участь Стефанія Павлишин, яка виступила зі вступним словом, а також педагог Львівської консерваторії Любомира Ярославич. Надовго запам'яталися яскраві враження від чудово виконаних творів студентами й викладачами цих навчальних закладів, а також від теплої підтримки присутніх у залі. У пам'яті спливають неповторні екскурсії по місту, чудові спогади про поїздку до с. Нагуєвичі – пам'ятних місць, пов'язаних із життям Івана Франка, та надзвичайно цікаву алею дерев'яних скульптур героїв літературних творів поета, здійснених студентами Львівського художнього інституту тощо.

Однак повертаюся до головного героя моїх спогадів... Найглибше ознайомлення з хором «Бескид» дозволило мені як музикознавцю поповнити свій творчий доробок, адже саме матеріал про згаданий дивовижний хоровий колектив давав на це всі підстави. Завдяки С. Стельмащuku з'явилися мої статті [4], зокрема в «Українській музичній енциклопедії» [3], а також у зарубіжній пресі, куди передав мою статтю про цей хор на прохання С. Стельмащука пан Чалий, нинішній посол України у США.

Я з вдячністю згадую допомогу Степана Стельмащука у виборі низки цікавих українських народних пісень про кохання під час підготовки до друку подарункового фольклорного збірника [4]. В анотації до видання, що я підготувала на замовлення київського видавництва «Мистецтво», зазначено: «До збірника ввійшли перлини української пісенної лірики, що протягом століть користуються великою популярністю серед широких верств населення. Щедро ілюстроване суверенне видання зацікавить любителів української пісні, буде чудовим подарунком для всіх шанувальників народного мистецтва» [4, с. 2].

Знаковою подією в житті став своєрідний «творчий десант» із Дрогобицького педінституту на чолі з професором С. Стельмащуким на мій авторський концерт у Яворові

ПОСТАТІ

восени 1983 року. Це був мій перший відкритий приїзд до рідного міста після вивозу нашої родини в 1940 році до Казахстану. І хоча мені давно кортіло тут побувати, якось не вдавалося це здійснити. У складі групи були музикознавець Люба Кияновська (тоді працювала в Дрогобичі), уродженка Яворова піаністка Сятецька, яка з родиною теж перебувала на засланні в Сибіру, а в той час навчалася в Дрогобицькому педінституті. Були ще й інші музиканти зі Львова, піаністка Менцінська, а також, здається, Марія Байко. Утім, щоб не накликати біди, мене відмовляли мої близькі друзі від поїздки до Яворова, у тому числі й А. Кос-Анатольський, оскільки ще надто непевні були часи. Проте я все-таки зважилася поїхати.

Незабаром, у травні 1984 року, довелося пережити біль втрати близької людини – моєї рідної сестри Іванки. Напередодні трагедії я була щаслива й дуже тишилася, що мені вдалося домовитися з дирекцією ІМФЕ ім. М. Т. Рильського про виступ хору «Бескид» в інститутському залі. Він успішно відбувся і зібрав багато шанувальників хорового співу. На концерт прийшли науковці з різних гуманітарних інститутів – літератури, мовознавства, історії... Усі слухачі були в захваті від виступу хору і ще довго потім згадували про нього. Лише я, на жаль, не змогла бути присутньою на концерті. Саме тоді я змушена була поїхати до Рівного на похорон сестри. Ось так уже двічі поспіль, за образним висловом поета Олександра Олеся, «з журбою радість обнялась»...

Протягом нашого творчого життя й діяльності, пов'язаної з музичним мистецтвом, ми досить часто зустрічалися з п. Степаном, і завжди було дуже цікаво й приємно. Чи це були мої авторські концерти, чи його приїзди до Києва або Львова на святкування ювілеїв наших видатних корифеїв М. Колесси, С. Людкевича, чи інші знакові мистецькі імпрези – різноманітні наукові конференції, фестивалі тощо.

Звичайно, особливо запам'яталося величне святкування у Львові 100-річчя від дня народження славетного композитора, велета духу, дорогого й шанованого всіма Станіслава Людкевича. Він радо та щиро приймав у ювілейні дні багатьох гостей у себе вдома:

львівських колег, музикантів і композиторів з різних міст, виконавців його творів, професорів та викладачів консерваторії, музикознавців, поетів, письменників, диригентів. Особливо бажаними були для нього гості з Дрогобича та, зокрема, С. Стельмащук. Професор із хвилюванням чекав на них і нетерпеливо запитував: «Коли з Дрогобича прийде Стельмащук?». Про це дуже добре й детально він описав у своєму нарисі-спогаді про С. Людкевича «Під знаком його доброти». Колись видав їх окремою книжечкою і подарував її мені, але в згаданій новій книжці внесені деякі доповнення.

Особисто я теж мала щастя в ці пам'ятні дні бути запрошеною на дружню розмову з професором у його гостинному домі разом з київськими музикознавцями, і вона збереглася в моїй пам'яті на все життя.

Про наші дружні, ділові та творчі стосунки з героєм моїх спогадів свідчать різні публікації: і його, і мої. Однак я не буду зловживати часом читача й обтяжувати його зайвою інформацією. Назву лише одну позицію, а саме: «Дві мами – патріотки України [про творчий шлях Б. Фільца і Л. Костенко і їх твори для дітей]» [1]. Ця стаття стала для мене пророчою, адже через п'ятнадцять років я знову звернулася до поезії Ліни Костенко, а написані мною два цикли солоспівів на вірші поетеси виконувалися й були надруковані окремими збірками саме в Дрогобичі за упорядкуванням та редакцією молодих виконавців і музикознавців, представників нового покоління музикантів, таких як Л. Німич, Д. Василик («Калина міряє коралі», 2014 р.; «Золота колиска», 2016 р.).

Глибоку пошану колег-музикантів до творчої особистості С. Стельмащука засвідчує спеціально підготована до 90-ліття митця книга спогадів і статей про нього (*Блашків В. С., Гушоватий П. В.* Степан Стельмащук – хоревий диригент, композитор, фольклорист, педагог. – Дрогобич : Посвіт, 2014. – 184 с.).

Цей дуже символічний факт підкреслює тяглість мистецьких традицій міста Івана Франка, окреслює вклад його видатних постатей, до яких належав Степан Ількович Стельмащук, у справу служіння культурному поступу українського суспільства.

БОГДАНА ФІЛЬЦ. БАГАТОГРАННИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ВНЕСОК ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА...

Примітка

¹ На книжці красується автограф, написаний рукою автора: «Дорогий Богдані Фільц на згадку і з почуттям дружби і вдячності – Ст. Стельмашук, 15.04.2010 р.».

Джерела та література

1. *Стельмашук С.* Дві мами – патріотки України. [Про творчий шлях Б. Фільц і Л. Костенко і їх твори для дітей] // *Світ дитини.* – 2001. – № 5. – С. 12–13.

2. *Стельмашук С.* У світі звуків і слова. Про діячів української культури другої половини ХХ століття: Степан Стельмашук. – Львів : ПП «Сорока Т. Б.», 2009. – 320 с.

3. *Фільц Б.* «Бескид» чоловічий хор (Дрогобич) // *Українська музична енциклопедія / редкол.: Г. А. Скрипник (голова) та ін.* – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. – Т. 1. – С. 185–186.

4. *Фільц Б.* В чарах кохання: українські народні пісні про кохання / упоряд. Б. М. Фільц. – Київ : Мистецтво, 1989. – 317 с. : іл., нот.

5. Народна хорова капела «Бескид» // *Народна творчість та етнографія.* – 1984. – № 6. – С. 79–81.

SUMMARY

Creative and educational activities of Stepan Stelmashchuk as a well-known choral conductor, the founder of the hundred-voices male *Beskyd* chorus, which is famous in Ukraine and abroad, are described in the article. His multiform artistic contribution as a composer, a scientist, researcher, folklorist, the author of many interesting essays and reminiscences on the figures of Ukrainian culture of the late XXth century, his contemporaries, adherents and chums, who have sincerely professed love for Ukraine and its centuries-old traditions, ideological, common to mankind, national and historical values, is also analyzed.

Stepan Ilkovych Stelmashchuk has been born in October, 8, 1925 in Skorodyntsi village of Bilozhnytsi (nowadays it is known as Chortkiv) district of Ternopil region in a family of rural farmers, who admire a choral art, sing in rural choruses. The village male chorus has been conducted by his brother Pavlo. Pavlo is just the person, who has engrafted Stepan love for music, which later has become the meaning of his entire life. Stepan Ilkovich has died in Lviv at the age of 86, in January, 3, 2011.

He is mobilized to the Soviet Army in May, 1944. He has taken part in the battles for Berlin. S. Stelmashchuk has been rewarded with many military decorations, including the Order of the Patriotic War of the 2nd Degree (1985). He has worked as a chorus conductor in the house of officers in Magdeburg prior to mobilization.

S. Stelmashchuk has also graduated from the conductor's department of Vakhniak class of Lviv State Musical School (1950–1954) and conducting faculty, class of V. Vasylevych and M. Antkov, of M. Lysenko Lviv State Conservatory (1954–1959). He has studied separate subjects from prominent composers and musicologists, like the ear training – from I. Hrynyvetskyi, the chorus conducting – from Ye. Kozak, polyphony – from A. Kos-Anatolskyi, the folk art and choral arrangement of the folk songs – from S. Liudkevych, and the score reading – from R. Simovych. At the same time, he has worked as the chorus head at Lviv Pedagogical Institute (1955–1960), as a teacher of music and singing of Lviv Pedagogical Institute (1957–1960) and as a music teacher of F. Kolessa Lviv Pedagogical College (1958–1961). He has become a lecturer of music and singing of Drohobych Pedagogical Institute (1960–1961) after the merge of Lviv and Drohobych colleges in February, 1960. His further work has been at Drohobych Pedagogical Institute at various positions. In 1971–1977 he has become an associate professor of music education methods and has received a rank of assistant professor in 1971, the title of professor in 1996. He has worked as a professor at the theory and music history department in 1992–2001.

S. Stelmashchuk is the author of many chorus works of original and folk songs. He has written and published a number of books, folklore collections and folk songs. He has become the most well-known with the *Beskyd* chorus, which is formed by him. He has been an active organizer of concert life in the Carpathian region, including anniversary concerts of famous Ukrainian composers S. Liudkevych, M. Kolessa, A. Kos-Anatolskyi with the participation of *Beskyd* chorus.

Keywords: Stepan Stelmashchuk, music, choral art, songs, choruses, national consciousness, Ivan Franko, Oles Honchar, *Beskyd* chorus.

Сучасність Modernity

УДК 785.7(477)"197/201"

КУЛЬТУРОТВОРЧІ АСПЕКТИ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ В УКРАЇНІ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ (основні тенденції виконавства)

Надія Яковчук

Камерно-ансамблеве виконавство України означеного періоду постало одним з основних напрямів музичного мистецтва. Його потужний розвиток зумовлений розквітом композиторської творчості в камерно-інструментальному жанрі. Важливим для цього процесу є функціонування стаціонарних виконавських колективів, тісна співпраця композиторів і артистів; неабияку роль відіграють музичні фестивалі та конкурси як потужні стимули розвитку талановитої молоді.

Ключові слова: українська музика, камерно-інструментальний ансамбль, музичне виконавство, камерно-інструментальна творчість, кuartет ім. М. Лисенка, Національний ансамбль солістів «Київська камерата».

Камерно-ансамблевоє исполнительство Украины указанного периода предстает как одно из основных направлений музыкального искусства. Его значительное развитие стало следствием расцвета композиторского творчества в камерно-инструментальном жанре. Важное значение в этом процессе имеют стационарные исполнительские коллективы, тесное сотрудничество композиторов и артистов; велика роль музыкальных фестивалей и конкурсов как мощных стимулов развития молодых дарований.

Ключевые слова: украинская музыка, камерно-инструментальный ансамбль, музыкальное исполнительство, камерно-инструментальное творчество, кuartет им. Н. Лысенко, Национальный ансамбль солистов «Киевская камерата».

The chamber-ensemble execution in Ukraine of the period under consideration has become one of the main directions in the musical art. Its powerful development is caused by the prosperity of the composer work in the chamber-instrumental genre. Functioning of permanent performing groups, close collaboration of the composers and artists are considered as the significant factors for this process. Musical festivals and competitions are also of a great importance as mighty incentives for the talented youth development.

Keywords: Ukrainian music, chamber-instrumental ensemble, musical performing, chamber-instrumental works, M. Lysenko Quartet, National Ensemble of Soloists *Kyivan Camerata*.

Художньо-мистецький контекст побутування камерно-інструментального ансамблю в Україні останньої третини ХХ – перших десятиліть ХХІ ст. вирізняється процесами активізації інтелектуальної енергії композиторів та употужнення діяльності музикантів-виконавців у зазначеній галузі. На думку Н. Дикої, «камерно-інструментальний ансамбль став наріжним каменем у пошуках нових образно-стильових напрямків виражальності, нових форм взаємодії композиторської та виконавської творчості» [2, с. 15]. Одним із суто практичних факторів таких процесів слід вважати мобільність камерних складів, що дає можливість композиторів швидше почути свій твір, репрезентувати його широкому слухачьому колу.

У зазначений період, як констатують дослідники, поруч із симфонічною музикою важливого значення набуває галузь камералістики, вона приваблює композиторів інтимністю вислову, здатністю поділитися сокровенним. «Після грандіозних програм соціального переустрою, імперативного ідеологічного тиску людина залишається сам на сам із собою. Вона змушена «вимірювати» життя по-новому, багато які точки відліку змістилися; прийшла зневіра в істину, що видавалися вічними. Духовні сили нині можна черпати насамперед у собі, а особисте життя стає революційнішим, аніж усі революції світу, разом узяті. Звідси – туга за минулим, із його, нехай ілюзорною, гармонією, рішуче прагнення замкну-

тися, майже екзистенціалістське бажання “взяти зовнішній світ у дужки” [11, с. 12].

Функціональну базу бурхливого розвитку галузі становили стаціонарні мистецькі колективи у філармоніях, будинках органної музики, а також ансамблі, які діяли в консерваторіях, музичних училищах, музичних школах-десятирічках, Спілці композиторів України. З-поміж видатних виконавців, які здобули міжнародне визнання, у 1970-х роках найбільш плідно працювали Квартет ім. М. Лисенка та Квартет ім. М. Леонтовича (заснований 1971 р.). Характеризуючи виконавський стиль обох колективів, Н. Дика підкреслює суттєву різницю їхньої гри, що полягає в екстравертивних та інтровертивних особливостях психологічної організації музикантів. «Стиль лисенківців вирізняє передусім потяг до монументальної, фрескової, яскравої образності, енергія і динамізм у відтворенні форми, вивірений баланс звучності, багатство і насиченість тембральної палітри» [2, с. 6]. Натомість творчу манеру Квартету ім. М. Леонтовича дослідниця пов'язує з романтичною піднесеністю, розкутістю, навіть деякою ексцентричністю. Протягом згаданого періоду діяльність обох колективів відзначалась як інтенсивністю концертних виступів, так і широтою репертуару, стильовою різноманітністю. Зокрема, Н. Дика наводить приклад про цикл «Перше виконання», здійснений Квартетом ім. М. Лисенка. У ньому прозвучало близько 50 прем'єр творів українських авторів – Ю. Іщенко, М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова, В. Кирейка, Л. Дичко, Г. Ляшенка, І. Карабиця, К. Цепколенко та ін. Цей приклад наочно підтверджує одну з основних тенденцій у розвитку камерного ансамблю в Україні окресленого періоду – активну співпрацю між композиторами і виконавцями.

Важливе стратегічне значення для розвитку галузі мало заснування в 1977 році при Спілці композиторів України Ансамблю камерної музики (нині – Національний ансамбль солістів «Київська камерата» під орудою В. Матюхіна), який і до сьогодні зберігає статус творчої лабораторії для концертного впровадження нових творів, авторитетного репрезентанта сучасної му-

зики на різного роду музичних форумах в Україні і за кордоном. Зокрема, для «Київ Музик Фесту-95» музиканти підготували і провели шість програм, серед них – творчий марафон конкурсу композиторів-жінок імені Мар'яна та Івонни Коців. У 1997 році однією з вершин «Київ Музик Фесту» була театралізована постановка «Історії солдата» І. Стравінського, здійснена «Київською камератою», що отримала схвальні відгуки музичної критики. «Твір – своєрідна філософська казка – давно зарахований за стилістикою та образною системою до найоригінальніших здобутків світового мистецтва ХХ століття, на жаль, маловідомий в Україні. У виконанні талановитих артистів – О. Андрієнка, С. Матвійця, М. Жоніна – та інструментального ансамблю “Київська камерата” (диригент Кирило Карабиць) він прозвучав виразно і колоритно» [4]. Також при Спілці композиторів було організовано Квінтет духових інструментів (В. Турбовський, флейта; М. Деснов, гобой; В. Тимець, кларнет; Ю. Дондаков, фагот; Г. Ковпак, валторна) для популяризації творчості молодих українських авторів.

У 1979–1989 роках серед колективів Київської філармонії діяв Ансамбль старовинної музики «Гармонія» (О. Кудряшов, флейта, художній керівник; А. Винокуров, скрипка; Ю. Пантелєят, віолончель; В. Буймістер, баритон; Г. Яриш, сопрано; В. Новиков, фортепіано). Домінуюче місце в його репертуарі посідали твори віддалених епох, меншу частину становили композиції сучасних авторів (Є. Станкович, М. Скорик, Л. Дичко, Ю. Іщенко та ін.). Колектив записав три платівки на фірмі «Мелодія», на яких представлені твори А. Вівальді, Т. Джордані, Ф. Куперена, Г. Ф. Телемана, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, А. Страделлі, Г. Сковороди, невідомих авторів ХІІІ ст. в обробці М. Скорика [9, с. 631].

Від 1976 року в Київській філармонії солістом-інструменталістом працював заслужений артист УРСР Є. Ганін (флейта). У дуеті з піаністом Є. Мінчиним вони зробили чимало для розвитку галузі камерного ансамблю. У їхньому репертуарі на початку 1980-х років були сонати Й. С. Баха, Ф. Пуленка, А. Вівальді, М. Березовського,

СУЧАСНІСТЬ

С. Франка, концертні програмні п'єси, меншу частку склали твори сучасних українських композиторів – «Поема» Ж. Колодуб, «Діалоги» В. Верещагіна, «Писанки» Л. Дичко [16, с. 342]. Від 1979 року до штату Київської філармонії приєднався лауреат республіканського конкурсу А. Коган (флейта), який працював у складі різних камерних ансамблів. Найбільшу частину його репертуару становила класика, меншу – зарубіжна музика ХХ ст. (Ф. Пуленк, А. Онеґґер, П. Гіндеміт, Б. Мартіну), сучасну українську музику в його виконавському доробку представляли твори Ж. Колодуб, П. Петрова-Омельчука, І. Шамо [3]. Ю. Шутко відзначає високий рівень флейтового мистецтва в Україні періоду 1960–1990-х років унаслідок неабиякої активності усього музично-концертного життя. «Флейта перестала розглядатися тільки як оркестровий інструмент, якому довіряли лише невеликі сольні партії в симфонічній музиці. Завдяки появі в Україні великої кількості непересічних постатей виконавців-флейтистів неймовірно зросла творча конкуренція між ними, що сприяло появі чисельних квінтетів духових інструментів, ансамблів старовинної музики, артистів, які виступали соло» [16, с. 348].

Від 1994 року в штаті Національної філармонії України діє інструментальний дует Г. Сафонов (скрипка) – О. Строган (фортепіано). За словами Є. Станковича, «це високопрофесійний ансамбль, якому властиві глибока культура, прекрасне відчуття стилю та форми, тонкий смак, здатність відтворювати широкий образно-емоційний спектр: від щонайтоншої лірики до стихії відкритих емоцій»¹. Щодо цих виконавців Ю. Іщенко зазначав: «Герман Сафонов та Олена Строган – талановиті музиканти, які, незважаючи на молодість, виявили себе як майстри своєї мистецької справи»². Серед різностильового репертуару дуету окремий напрям присвячено прем'єрам творів зарубіжних й українських композиторів. Артисти часто беруть участь у різноманітних фестивалях: «Київ Музик Фест», «Музичні прем'єри сезону», «Музичні діалоги», Загребський фестиваль, *Appolonia* (Болгарія), Фестиваль К. Шимановського (Польща).

З великим успіхом відбулися гастролі дуету в Польщі, Хорватії, Болгарії, Німеччині, Італії, Швейцарії, Франції. У 2004 році фірмою *EMI* було випущено персональний диск артистів.

Від 1998 року у складі Національної філармонії України функціонує струнний квартет «Каприс-Класік» (заснований 1994 р. студентами НМАУ під назвою «Каприс-плюс»), лауреат Міжнародного конкурсу імені П. Лантьє (Франція, 1996 р.). Його учасники: Т. Хоменко (перша скрипка), О. Савченко (друга скрипка), Л. Круглікова (альт), Є. Дячук (віолончель). Окрім класичного квартетного репертуару – Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен, П. Чайковський, С. Рахманінов, С. Прокоф'єв, М. Равель, Й. Брамс, Д. Шостакович, музиканти виконують тематичні проекти: «Музика про Жінку», «Романтик Класік», «Чарівна казка» (на музику «Дитячого альбому» П. Чайковського), «Танго Свободи», «Класика – це класно!», «На каждый звук есть эхо на земле». Керівник квартету Л. Круглікова ініціювала проведення Міжнародного фестивалю ім. А. П'яццолли «АсторФест-2009». Дискографія колективу налічує два диски («Мініатюри», «Лібертанго»), а також записи у фонд Національної телерадіокомпанії України.

Камерно-ансамблеве виконавство Львова 1980–1990-х років представляли колективи обласної філармонії – ансамбль нетипового виконавського складу (11 віолончелей і фортепіано) «Львівські смички» під керівництвом А. Білинського (заснований 1983 р.) та струнний квартет «Кантабіле» (розпочав свою діяльність 1985 р. у складі: І. Ремешило, Б. Бонковський, Т. Ремешило, В. Третяк). Просвітницький характер діяльності останнього прослідковується в циклі «Скарби музичного мистецтва», де прозвучали твори доби бароко та української камерної спадщини (М. Лисенко, Д. Січинський, С. Людкевич, Р. Сімович, М. Колеса, В. Верховинець, Л. Левітова, Б. Фільц, М. Скорик). На думку О. Грабовської, «особливим творчим здобутком, що мав великий суспільний резонанс було виконання ансамблем старовинної музики ХVІ сторіччя – трьох фантазій з “Львівських табула-

тур», знайдених та аранжованих М. Скориком» [1, с. 7].

У мистецькому житті Одеси діяв ансамбль «Гармонії світу» (заснований 1981 р.; художній керівник і партія віолончелі С. Шольц; С. Закорський, флейта; Н. Литвинова, скрипка; М. Шляхтер, фортепіано; з 1988 р. С. Закорського та М. Шляхтер замінили Л. Піскун, скрипка; І. Комарова, альт), який знайомив слухачів переважно з музичними надбаннями ХХ ст. Ансамбль здійснив багато першовиконань музики М. Скорика, Г. Гаврилець, В. Зубицького, Я. Фрейдліна, Т. Малюкової, І. Юсіма, В. Сирохватова, І. Асєєва, К. Цепколенко, А. Енгельманіса, П. Плакідіса, Р. Амірханяна, А. Шнітке, С. Губайдуліної, Г. Овунц, Г. Ахіняна, Г. Адамяна, Г. Мелікяна, І. Барданішвілі, Р. Кангро, З. Краузе. З-поміж цікавих фактів його історії – співпраця з композитором Я. Фрейдліним (водночас й учасником колективу – фортепіано, синтезатор), унаслідок чого з-під його пера з'явилися камерно-інструментальні композиції «Чекання», «Готичні вітражі», Тріо, «Театр Беранже», «Герніка». Музиканти ансамблю «Гармонії світу» відвідали з гастролями Францію, Австрію, Бельгію, Литву, Єгипет, Швейцарію, Вірменію, брали участь у міжнародних фестивалях камерної музики (Австрія, Швейцарія, Росія, Україна, Ізраїль, США). Слухачам надовго запам'яталися їхні тематичні концертні програми: «Відень і майстри» (1987), «Нова музика старовинної Риги» (1988), «Польське музичне Відродження» (1989), «Америка... Америка» (1990). Ансамбль має записи на компакт-дисках фестивалю «Два дні і дві ночі нової музики», у якому неодноразово брав участь, представляючи новітню творчість.

Від 1990 року в Одесі веде активну виконавську діяльність Ансамбль сучасної музики «Фрески», заснований як студентський, що протягом 1994–1998 років функціонував як колектив Одеської філармонії. У 1995 році в його складі почав діяти унікальний ансамбль – «Duo violoncellissimo», представлений двома віолончелістами (Вадим Ларчіков та Ольга Веселіна). Їхній дебют у столиці відбувся

1997 року на фестивалі «МЕТА-АРТ: музика, поезія, живопис», де музиканти виконали «Віддалення» Л. Юріної, «Епітафію маркізу де Саду» С. Зажитька, «Серед сліз та печалі» В. Ларчікова. Уже на П'ятому форумі «Музики молодих» (1998) О. Кушнірук так визначила риси виконавської манери ансамблю: «У професійному аспекті музикантам характерна надзвичайна експресивність звуковислову. Вона поширюється і на кантилену, і на фоніві комплекси, чим досягається переконливе змістове наповнення твору» [10, с. 63]. Відтоді на замовлення ансамблю було створено багато композицій, зокрема й українськими авторами – А. Загайкевич, С. Зажитьком, В. Польовою, В. Рунчаком, Л. Самодаєвою, М. Халітовою, О. Щетинським, Л. Юріною. У 2000 році «Duo violoncellissimo» здобув міжнародне визнання як лауреат Міжнародних конкурсів камерних ансамблів *Premio Asqui Musica* та *Citta di Pietra Ligure* (Італія), отримав близько десяти творчих премій і грантів США, Фінляндії, Франції, Швеції. На сьогодні ансамбль записав десять компакт-дисків, розширює географію своїх гастролей поїздками по США та країнах Європи.

У Донецьку камерно-ансамблеве виконавство представлене Квінтетом духових інструментів Донецької обласної філармонії. У його складі: З. Кайнарська (флейта), Р. Литвицький (гобой), А. Донцов (кларнет), Г. Костринський (фагот), Р. Новицький (валторна). Цей колектив було створено в 1970 році за ініціативою солістів симфонічного оркестру. Його керівником був заслужений артист України Микола Пшеничний. У різноманітний за стильовими уподобаннями репертуар (понад 200 творів) входили твори й українських митців – В. Губаренка, Л. Колодуба, М. Шуха та ін. Так, на концертах в Києві 28 і 29 січня 1984 року музиканти виконали Квінтет Ф. Данці, Триптих В. Губаренка, «Малу камерну музику» П. Гіндеміта, «Три пісні» М. Арнольда [16, с. 348]. Виконавську майстерність ансамблю було відзначено званнями лауреата і дипломанта на кількох міжнародних конкурсах і фестивалях камерних виконавців. Також у Донецькій філармонії камерне мистецтво репрезентує струнний квартет

СУЧАСНІСТЬ

(художній керівник – заслужений артист України В. Гамар).

У Рівненській філармонії від 1995 року діє інструментальне тріо «Контрасти» (М. Іванів, скрипка; А. Бортнік, скрипка; Р. Вернюк, орган, клавесин, фортепіано), яке спеціалізується на тематичних концертних програмах. Зокрема, «Від бароко до джазу», «Згадаємо клавесин», «Концерт української музики», «Музика слов'янських народів», «Вечір старовинної музики», «Фольклор і класика з України». Репертуар тріо охоплює твори Г. Ф. Генделя, Г. Вернера, А. Кореллі, Г. Штольцеля, В. А. Моцарта, Ф. Мендельсона, Д. Шостаковича, М. Скорика, О. Запольського, І. Фролова та інших композиторів. У 1995 році музиканти з благодійною метою допомоги дітям Чорнобиля виступили з концертами в кількох містах Німеччини. Широка амплітуда стилевих уподобань дозволила тріо «Контрасти» яскраво проявити себе на теренах джазового музикування і здобути звання лауреата Міжнародного джазового конкурсу (1999). Відтак діяльність колективу відзначена Обласною мистецькою премією імені Германа Жуковського (2000). Також у Рівненській філармонії від 2009 року діє камерний ансамбль «Концертино» (О. Погосян, перша скрипка; І. Швецов, друга скрипка; Р. Лотоцький, альт; А. Кун, віолончель; О. Рисинський, контрабас). Цей колектив створено з музикантів Рівненського камерного оркестру для виконання квартетів, квінтетів, тріо, дуетів, а також для супроводу солістів філармонії – співачок Н. Фарини, І. Криворученко та А. Шаха (валторна). Серед широкого кола творів ансамбль виконує музику А. Дворжака, Й. Брамса, В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Дж. Россіні, Дж. Гершвіна, Дж. Керна, обробки народних пісень. У 2006 році ансамбль виступав на локальному фестивалі «Рівне-Академія».

У Вінниці камерно-ансамблеве мистецтво представлене квартетом дерев'яних духових інструментів «Гальярда» обласної філармонії, заснованим у 1996 році. Нинішній склад: І. Коломієць (флейта), Я. Фіськов (гобой), В. Журбенко (кларнет), С. Яцюк (фагот). Окрім різноманітних оригінальних композицій, музиканти виконують і власно-

руч здійснені переклади інших творів. Ще одним напрямком діяльності «Гальярди» є інструментальний супровід солістів – співаків філармонії – І. Швець, Н. Векленко, М. Червоний, Н. Лановенко, В. Полторацького. У 2012 році колектив став лауреатом I Премії Міжнародного конкурсу «Весняна рапсодія» (Київ).

У штаті Житомирської обласної філармонії функціонує фортепіанне тріо «Amabile» у складі: Н. Кулініч (скрипка), З. Ковальчук (віолончель), О. Ткачук (фортепіано).

В Івано-Франківську ділянку камерного музикування розвиває струнний ансамбль «Quattro Corde» обласної філармонії (створений 2000 р., перший керівник – П. Сметана). Від часу заснування він бере активну участь у фестивальних імпрезах, як-от: джазовий фестиваль «Зимовий джем», «Прикарпатська весна», I Міжнародний мистецький проект PORTO FRANKO, XXIV Музичний фестиваль імені А. Кос-Анатольського, VII Міжнародний музичний фестиваль «Стравінський та Україна» (Луцьк), Міжнародний фестиваль камерної музики «Хмельницький камер фест», фестиваль класичної музики «Буковинський листопад», XXIV *Summer Music Fest* (Польща). У репертуарі ансамблю – концертні цикли «Музика Івано-Франківська» (творчість композиторів міста та Прикарпаття), «Шедеври Великих Майстрів», «Музика Світу» (Франція, Іспанія) тощо. Дискографія «Quattro Corde» налічує чотири CD та два DVD альбоми. Професіоналізм музикантів відзначено званням лауреатів III Міжнародного конкурсу інструментальних ансамблів імені Д. Бортнянського та II Міжнародного інструментального конкурсу імені Є. Станковича (обидва – Київ).

Окрім стаціонарних мистецьких колективів не менш важливу роль відігравали камерні оркестри й ансамблі, які не мали постійного статусу, проте також формували глибокий художній контекст своїми яскравими програмами, просвітницьким спрямуванням діяльності, високим професіоналізмом музикантів.

До них належав камерний оркестр «Perpetuum mobile» (Київ), що існував на кошти спонсорів від 1983 по 2002 роки при

СКУ. Його організатором, художнім керівником і незмінним диригентом був авторитетний музикант Ігор Блажков. Заслугою оркестру є численні прем'єрні виконання творів українських композиторів, зокрема камерна кантата «Осінь» О. Яковчука (солістка Н. Кравцова), Концерт для альту, «Японські силуети» Д. Клебанова, «Варіації на купальську тему» П. Козицького, «Душа поета» А. Штогаренка, Кантата на вірші Ф. Тютчева та О. Блока, Серенада В. Сильвестрова, Камерні симфонії № 2, № 3 та № 4, Кантата на слова Л. Костенко, «Елегія пам'яті С. Людкевича» Є. Станковича, Концерт для флейти, Концерт для альту, Концерт для скрипки та альту, Концерт для органа, «Прощання» В. Бібіка, Партита № 1 М. Скорика, Симфонія № 2, Концертно для дев'яти виконавців І. Карабиця, Симфонія № 4, «Сім українських народних пісень» Л. Колодуба, Симфоніета, «Кобзареві думи», Концерт для арфи та клавесина, Прелюдія, fuga, хорал та арія, Концерт для фортепіано та гобоя, Маленька рапсодія для кларнета Ю. Іщенко, «Стереомузика» № 2 С. Крутикова, Український триптих, Симфоніета № 2 Г. Ляшенка, «Військова музика» Я. Верещагіна, Концерт-фантазія для фортепіано М. Сільванського. Виступи камерного оркестру «Perpetuum mobile» користувалися значною популярністю серед широкого кола слухачів, отримували схвальні відгуки музичної критики: «Оркестр "Перпетуум мобіле" – першокласний колектив, здатний вирішувати найскладніші завдання <...> Який би твір не пропонував "Перпетуум мобіле", слухачів чарує співуча звучність, гнучкість і натхненність виконання, що неодмінно поєднуються з ансамблевою дисципліною» [13], їх концерти були безкоштовними і супроводжувалися просвітницьким вступним словом І. Блажкова. Одним з пам'ятних був виступ оркестру перед працівниками Чорнобильської АЕС восени 1986 року, де поряд із зарубіжною класикою прозвучали композиції А. Штогаренка, Є. Станковича, Л. Колодуба, М. Скорика [12, с. 1]. У творчій біографії колективу важливим досягненням став проведений у 1997–2002 роках цикл концертів «Музичні відкриття», значення якого О. Зінькевич

оцінила так: «Зробити європейський культурний простір повноцінним культурним середовищем України» [5, с. 128].

До таких колективів слід віднести Ансамбль солістів Національної опери України «Пастораль» (засновник і керівник Микола Кононов), діяльність якого розпочалася наприкінці 1980-х років і тривала до кінця 2000-х. Творчі пріоритети цього Ансамблю (флейта, гобой, скрипка, віолончель, клавесин) зосереджувалися на музиці бароко і класицизму як у зарубіжному, так і в українському варіантах (Д. Бортнянський, М. Березовський, А. Ведель, І. Хандошкін). Одним з першопрохідців на теренах України колектив цілеспрямовано розпочав виконувати музику українського бароко, широко її популяризуючи. У його репертуарі були також і твори одеських композиторів – О. Красотова, К. Цепколенко, Г. Глазачова.

Цікавою є передісторія виникнення цього самобутнього мистецького колективу, що починав свою діяльність в Одесі як Ансамбль старовинної музики (у 1982 р. перейменованій у камерний ансамбль Одеської філармонії «Пастораль»), заснований талановитим гобоїстом М. Коновим у 1977 році. Віхою у визнанні Ансамблю (С. Закорський, флейта; М. Кононов, гобой; М. Турчинський, скрипка; Ж. Герасименко, віолончель; А. Зелінський, клавесин) стала його участь у Республіканському конкурсі камерних ансамблів у рамках Всесоюзного музичного фестивалю «Золота осінь» (Київ, 1978 р.), де він здобув Першу премію. «Високу ансамблеву культуру, високий професіоналізм, тонкощі нюансування, розуміння стилю виконуваного твору та його правильну інтерпретацію, лагідне та поетичне звучання, чистоту інтонування, артистизм відмітило авторитетне журі» [цит. за: 7, с. 208]. У 1983 році «Пастораль» в оновленому складі (О. Протас, флейта; М. Кононов, гобой; Д. Геріх, скрипка; В. Казак, віолончель; В. Хомяков, клавесин) став дипломантом Республіканського конкурсу камерних ансамблів.

Від 1984 року розпочався київський період діяльності колективу. Пройшовши за конкурсом у симфонічний оркестр Державного академічного театру опери та балету

СУЧАСНІСТЬ

УРСР, М. Кононов уже в столиці організував і очолив новий колектив під назвою «Пастораль» (В. Антонов, флейта; Т. Печений, скрипка; О. Макаренко, віолончель; С. Любко, фагот; А. Козаченко, клавесин). Серед значного концертного доробку цього ансамблю помітними є виступи з нагоди відзначення ювілейних дат А. Вівальді (2003), Г. Ф. Генделя (2005), Г. Ф. Телемана (2002). Ансамбль здійснив прем'єру віднайденної Симфонії *C-dur* М. Березовського під час відзначення 260-річчя від дня народження композитора (2005). З колективом неодноразово виступали такі співаки, як С. Добронравова, Л. Юрченко, І. Пономаренко, І. Семененко, І. Борко, Н. Мельник, Н. Николаїшин, М. Шуляк. На студії «Укртелефільм» про музикантів знято документальну стрічку «Концерт при свічках».

Фундаментальне значення для розвитку галузі камерно-інструментального ансамблю мало функціонування кафедр камерного ансамблю у вищих та середніх спеціальних музичних закладах, де обдарована молодь осягала основи ансамблевого музикування, набуваючи професіоналізму. Щодо розвитку квартетного виконавства Н. Фещак зазначає про два його напрямки: перший – «створення нових професійних квартетів (близько трьох десятків), <...> другий – активне відродження квартету в салонному музикуванні» [14, с. 8].

Важливим аспектом цього була виконавська діяльність самих педагогів. Так, значну комунікативну роль щодо співпраці з сучасними авторами в 1970–1980-х роках відіграло фортепіанне тріо педагогів Київської консерваторії у складі І. Боровик (фортепіано), Е. Ідельчука (скрипка), В. Боровика (віолончель), що здійснило прем'єри багатьох камерних творів українських композиторів і записало три платівки з ними. Крім того, цей виконавський досвід було осмислено в науково-методичній роботі І. Боровик «Український камерний інструментальний ансамбль» (Київ, 1996 р.).

На мистецьких теренах Львова, де кафедра камерного ансамблю і концертмейстерства діяла від 1944 року (у 1972 р. розділилася на дві окремі кафедри), вагомий внесок у розвиток камерно-ансамблевого

виконавства здійснив струнний квартет (від 1965 р.) педагогів Львівської консерваторії. Його учасниками були О. Деркач, Л. Шутко, Б. Каськів (перша скрипка), Б. Каськів, Т. Шуп'яна, Т. Сиротюк (друга скрипка), З. Дашак, Я. Горбачовська, Ю. Далецький (альт), Х. Колесса, О. Журова (віолончель). Помітне місце від середини 1960-х до початку 1980-х років посідало фортепіанне тріо викладачів Львівської консерваторії у складі: Л. Крих (фортепіано), Л. Цьокан-Савицька (скрипка), Р. Залеська (віолончель). Видатними подіями музичного життя міста ставали від 1980-х до середини 1990-х років концерти дуету Лідії Шутко (скрипка) та Марії Крушельницької (фортепіано), які представили цілий ряд сонатних вечорів (В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Й. Брамс, С. Франк та ін.).

Педагогічний напрям камерно-ансамблевого виконавства в Харкові розпочався 1964 року, коли в Інституті мистецтв відкрилася кафедра камерного ансамблю (спершу викладалися камерний ансамбль та концертмейстерський клас). У 1968 році до навчальних дисциплін кафедри додається квартетний клас. У 1969 році відбулося розмежування: було організовано кафедру концертмейстерської майстерності та кафедру камерного ансамблю (її з 1991 р. очолює І. Гайда). Камерно-ансамблеве виконавство Харкова представлене фортепіанним тріо (1978–1991) викладачів Інституту мистецтв у складі: В. Лозова (фортепіано), Г. Куперман (скрипка), І. Гайда (віолончель). Їхнім творчим пріоритетом була академічна спадщина доби віденського класицизму та романтизму, доробок Д. Шостаковича та С. Прокоф'єва, деякі твори композиторів-харків'ян (В. Бібіка, Л. Шукайло, Д. Клебанова).

У Донецькій музичній академії (створеній 1968 р. на базі Донецького філіалу Харківського інституту мистецтв) кафедра камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки розпочала роботу в 1969 році під керівництвом В. Бакєвої. У 1970-х роках діяльність викладачів кафедри спрямовувалась на активну співпрацю з педагогами музичних училищ (конкурси, конференції, відкриті уроки, консультації),

унаслідок чого в регіональних навчальних закладах середньої ланки були створені відділи камерного ансамблю. Значний поступ функціонування кафедри пов'язаний з Першою всеукраїнською конференцією викладачів кафедр концертмейстерської підготовки (1989 р., зініційована її завідувачем С. Саварі), яка спричинила появу численних публікацій методичного та наукового характеру про камерно-ансамблеве виконавство. З-поміж них – програми «Фортепіанний ансамбль» Н. Лаврик, Н. Строчан, «Методика камерного ансамблю» Т. Моргунової, «Лекції з концертмейстерської майстерності» С. Саварі. Тоді ж була створена Асоціація концертмейстерів України при Спілці музичних діячів.

Викладачі кафедри поповнили золотий фонд Українського радіо, Донецького обласного радіо, зробивши понад 100 годин записів камерної музики, зокрема і донецьких композиторів. У 1991 році відбулися Всесоюзні курси камерно-ансамблевої майстерності під керівництвом колег з Московської консерваторії – Т. Гайдамович та О. Бондурянського. Від 1992 року кафедра через проведення обласних конкурсів концертмейстерів і ансамблевих виконавців *Gradus ad Parnassum*, оглядів відділів камерного ансамблю музичних училищ Донецької, Луганської, Дніпропетровської областей стала центром розвитку галузі регіону зі своєю стратегією та значними художніми досягненнями.

Новою і, як показав час, виправданою формою функціонування камерного ансамблю в означений період стали численні імпрези в межах музичних фестивалів, зокрема започаткованих Національною спілкою композиторів України, – «Київ Музик Фест» (від 1990 р.), «Музичні прем'єри сезону», Міжнародний форум «Музика молодих», «Гольфстрім», одноразові «МЕТА-арт», МАКО (усі – Київ), «Контрасти» (Львів), «Два дні і дві ночі нової музики» (Одеса, від 1995 р.), «Харківські ансамблі» (Харків), а також організованої В. Рунчаком концертної серії «Нова музика в Україні» (первісно – «Нова музика в Києві»). Їхніми попередниками були фестивалі «Київська весна», «Золота осінь», «Кримські зорі». Щодо значення

фестивалів М. Швед писав: «Міжнародні фестивалі сучасної музики нерідко визначають напрями розвитку мистецтва та формують нові ідеї, що творять особливий механізм регулювання та корегування естетичних смаків, перевіряють практикою новації. У ситуації, коли сучасна музика опинилась у своєрідному «фестивальному гетто», витіснена з широкого музичного обігу внаслідок низки обставин, кар'єрний поступ молодого композитора поза фестивальним життям сьогодні надзвичайно складний, і це загальносвітове явище» [15, с. 6]. Наприклад, за спостереженнями А. Кравченко щодо участі українських музикантів та виконання української музики на одеському фестивалі «Два дні і дві ночі нової музики» протягом 2000–2012 років відомо, що «в програмах українських колективів 40 % творів виконувалося вперше і нерідко були написані спеціально для фестивалю» [8, с. 103]. Зокрема, Перша симфонія «Біоритми Чорнобиля» (версія для камерного оркестру) О. Яковчука була виконана в 1990 році на першому «Київ Музик Фесті» Київським камерним оркестром під орудою А. Винокурова.

Неабияке значення для розвитку галузі камерно-ансамблевого виконавства в останній третині ХХ – на початку ХХІ ст. мали музичні конкурси. Вони відкривали нові імена талановитих молодих музикантів, ставали стартовим майданчиком для появи нових камерних ансамблів, привертали до себе увагу композиторів, відомих виконавців, преси, а головне, потужно стимулювали поступ української музичної культури. До проголошення незалежності України ці конкурси спершу мали республіканський статус у межах Всесоюзних фестивалів. Наприклад, восени 1978 року в Києві відбувся Республіканський конкурс камерних ансамблів у рамках Всесоюзного музичного фестивалю «Золота осінь», одним із членів журі якого був М. Скорик. У 1987 році так само під егідою «Золотої осені» відбувся Другий республіканський конкурс камерних ансамблів, у ньому взяли участь 400 молодих виконавців (у першому – 200). Головою президії журі та водночас головою журі номінації «камерні оркестри» був Л. Колодуб, у номінації «духові ансамблі» голову-

СУЧАСНІСТЬ

вав В. Антонов, у номінації «фортепіанні ансамблі» роботою журі керував З. Дашак, вокальне журі очолював М. Огренич. Серед лауреатів конкурсу перше місце посів квартет саксофонів Спілки композиторів України у складі: Ю. Василевич, О. Загороднюк, С. Скуратовський, І. Дяченко. На думку Л. Колодуба, він «привабив слухачів чудовим, м'яким звуком, переконливою, благородною манерою виконання, новаторськими пошуками у доборі творів і побудові програми» [6, с. 13].

Свій новий виток у розвитку конкурсний рух набув після відокремлення України від СРСР і проголошення її незалежності в 1991 році. Так, уже в 1993 році було започатковано Міжнародний конкурс виконавців камерної музики «Золота осінь» у Хмельницькому. Серед його лауреатів авторитетні музиканти сьогодення – скрипалька М. Которович (1993 р., Гран-прі), віолончеліст І. Кучер (I премія), фортепіанний дует І. Алексійчук – Ю. Кот (1993 р., II премія), піаністи О. Рапіта, М. Драган.

У добу незалежності започатковуються спеціалізований фестиваль камерної музики «Хмельницький камер фест», конкурс камерних ансамблів ім. Д. Бортнянського (Київ), які підносять мистецтво камерно-ансамблевого музикування на новий щабель розвитку. На цьому зауважував М. Швед: «З початком нового етапу національного фестивалетворення в галузі сучасної музики в Україні виникає тенденція активного розвитку фахового виконавства, що спеціалізується на репрезентації сучасної музики та є невід'ємною складовою фестивалів не лише в Україні, а й у світі. Ця тенденція позитивно впливає на процес популяризації української сучасної музики» [15, с. 17]. Так, зокрема О. Яковчук став лауреатом зарубіжних композиторських конкурсів, оголошених камерними колективами для поповнення свого репертуару новими партитурами: у Цюриху (Швейцарія, II премія, 1992 р., Перший струнний квартет), у Брюсселі (Бельгія, Гран-прі, 1994 р., кантата «Walnut Rain»), у Дюссельдорфі (Німеччина, III премія, 1995 р., Струнне тріо з кларнетом).

Отже, камерно-інструментальний ансамбль в Україні останньої третини ХХ –

початку ХХІ ст. характеризується потужними процесами у своєму розвитку. До них належить інтенсифікація композиторського зацікавлення ансамблевими жанрами, що вилилось у появу чисельних нових творів. З іншого боку, побутування камерно-інструментального ансамблю в аспекті виконавства показує декількома основними тенденціями. Базовою тенденцією слід вважати наявність професійних стаціонарних колективів при філармоніях, будинках органної музики, НСКУ. Тенденцією, що працювала на майбутнє, стало функціонування кафедр камерного ансамблю у спеціальних музичних закладах, де формувалися наступні покоління музикантів, а також діяли окремі камерні ансамблі викладачів. Тенденцією, що впливала на широкий резонанс камерно-інструментального ансамблю в національному та міжнародному масштабах, були музичні фестивалі та конкурси, які почали активно започатковуватися в переддень проголошення незалежності України та в перші роки після цієї рубіжної події.

Примітки

¹ Цит. за: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.philarmonia.com.ua/108.

² Там само.

Джерела та література

1. Грабовська О. Тенденції сучасного музично-виконавського мистецтва Львова в аспекті академічного камерно-ансамблевого музикування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. / О. Грабовська. – Львів, 2008. – 20 с.
2. Дика Н. О. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960–1980 рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. / Н. О. Дика. – Київ, 2001. – 19 с.
3. Дrajниця Л. Студентська агітбригада // Музика. – 1980. – № 6. – С. 25.
4. Загайкевич М. Оптимістичні нотатки / М. Загайкевич // Культура і життя. – 1997. – 5 листопада.
5. Зінькевич О. Київська доля нотної колекції Berliner Sing-Akademie: правда і вимисел / О. Зінькевич // Часопис НМАУ. – 2011. – № 4. – С. 125–129.
6. Колодуб Л. Камерне мистецтво – сьогодні і завтра / Л. Колодуб // Музика. – 1987. – № 6. – С. 12–13.
7. Кононов М. Ансамбль «Пастораль» як зразок виконавської майстерності на дерев'яних духових інструментах (до 30-річчя творчої біографії) / М. Ко-

НАДІЯ ЯКОВЧУК. КУЛЬТУРОТВОРЧІ АСПЕКТИ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ...

нонов // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2008. – Вип. 70 : Проблеми методики та виконавства на духових інструментах. – Кн. 1. – С. 205–217.

8. Кравченко А. Камерно-інструментальне виконавство Одещини в контексті розвитку фестивального руху / А. Кравченко // Мистецтвознавчі записки. – Київ, 2012. – Вип. 22. – С. 97–104.

9. Кушнірук О. Кудряшов Олег Сергійович / О. Кушнірук // Українська музична енциклопедія. – Київ : ІМФЕ, 2008. – Т. 2. – С. 630–631.

10. Кушнірук О. Музична феєрія 1990-х : статті, репортажі, інтерв'ю / Ольга Кушнірук. – Луцьк : Настир'я, 2003. – 200 с.

11. Мамчур І. Дифірабм камерній музиці / І. Мамчур // Музика. – 1991. – № 4. – С. 5, 12.

12. Скора І. Митці – Чорнобилю / І. Скора // Музика. – 1986. – № 6. – С. 1.

13. Суторихіна М. У безперервному русі / М. Суторихіна // Музика. – 1986. – № 4. – С. 13–14.

14. Фецак Н. Український струнний квартет ХХ століття: композиторська творчість і виконавська інтерпретація : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. / Н. Фецак. – Київ, 2013. – 16 с.

15. Швед М. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні на новому етапі (1990–2005 рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. / М. Швед. – Львів, 2005. – 20 с.

16. Шутко Ю. Гастрольна діяльність та концертні програми українських флейтистів у 60–90-ті роки ХХ століття / Ю. Шутко // Музичне мистецтво і культура. – Одеса, 2011. – Вип. 13. – С. 338–350.

SUMMARY

Chamber-ensemble execution in Ukraine of the last third of the XXth – early XXIst centuries has become one of the main directions of the musical art. Just chamber-instrumental music has turned out to be the basis of new musical forms, styles, intonations, sonorous effects, polyphony technique search for composer works. Mobility of the genre provides composers with ample opportunities for experiments, solving creative innovative tasks, concert performing of new compositions. The prosperity of composer's works in the chamber-instrumental genre has a used an intense development of the art of chamber-ensemble execution in Ukraine. Permanent artistic ensembles in the Philharmonic Societies, the Composers Union, Organ and Chamber Music Concert Halls as well as the chamber music ensembles working at the musical educational establishments (such as Conservatories, Music Colleges, Special Music Schools) have made an important contribution to this process.

Close collaboration of the composers and artists has become one of the most important tendencies in Ukrainian chamber ensemble development. For example, well-known in Ukraine and abroad M. Lysenko Quartet has presented to a wide audience the concert cycle *The First Execution* with about 50 compositions of contemporary Ukrainian composers. The National Ensemble of Soloists *Kyivan Camerata* under V. Matiuk in leadership founded in 1977 at the Composers Union is a competent representation of modern music at musical forums in Ukraine and abroad. Chamber Ensemble Departments functioning at the highest and secondary specialized educational establishments and also the existing teachers' activities are of great fundamental importance for the further of chamber ensemble development. The ensembles of the piano trio of Kyiv (I. Borovyk – piano, E. Idelchuk – violin, V. Borovyk – cello) and Lviv conservatories (L. Kryh – piano, L. Tsokan-Savytska – violin, R. Zaleska – cello) have played a great communicative role in the collaboration with contemporary composers in 1970–1980.

Numerous presentations of chamber-instrumental performances within different festivals have become a significant form of chamber-ensemble functioning. Thus, during the Odessa Musical Festival *Two Days and Two Nights* nearly 40 % of the executed compositions are presented for the first time and written for the Festival specially. Musical competitions are of a great importance for chamber-ensemble executive art also; they help to discover new names of the talented youth, to emerge new chamber ensembles, to attract composer's attention and has become a significant impulse for the Ukrainian music culture development. Specialized festival of chamber music *Khmelnyskyi Chamber Fest* (Khmelnyskyi), D. Bortnianskyi Chamber Ensembles Competition (Kyiv), etc. have been established during the time of Ukrainian Independence.

Keywords: Ukrainian music, chamber-instrumental ensemble, musical performing, chamber-instrumental works, M. Lysenko Quartet, National Ensemble of Soloists *Kyivan Camerata*.

УДК 78.087.68:780.614.13:785

ХОРОВИЙ ЦИКЛ «ПОРИ РОКУ» ВАЛЕНТИНИ МАРТИНЮК У РЕПЕРТУАРІ АНСАМБЛЮ БАНДУРИСТІВ «ЧАРІВНИЦІ»

Марина Березуцька

У статті проаналізовано хоровий цикл для жіночого хору *a capella* «Пори року» композиторки з міста Дніпра Валентини Мартинюк, написаний 2014 року. Твір є яскравим прикладом утілення теми сезонних змін у природі, віддзеркалює сучасне бачення класичної теми та продовжує традиції українських композиторів ХХ ст. у хоровій музиці.

Ключові слова: хоровий цикл «Пори року», ансамбль бандуристів, композиторка В. Мартинюк.

В статье сделан анализ хорового цикла для женского хора *a capella* «Времена года» композитора из города Днепр Валентины Мартинюк, написанного в 2014 году. Произведение является ярким примером воплощения темы сезонных изменений в природе, отображает современное видение классической темы и продолжает традиции украинских композиторов ХХ в. в хоровой музыке.

Ключевые слова: хоровой цикл «Времена года», ансамбль бандуристов, композитор В. Мартинюк.

The article analyzes the choral cycle for female choir *a capella* *The Four Seasons* by the Dnipropetrovsk composer Valentyna Martyniuk, written in 2014. The work is a persuasive example of realization of seasonal changes in nature, mirrors a modern view on this classical theme and prolongs traditions of Ukrainian composers of the XXth century within choral music.

Keywords: choral cycle *The Four Seasons*, repertoire of bandura ensemble, composer V. Martyniuk.

Підбір репертуару ансамблю бандуристів – одне з головних завдань керівника ансамблю бандуристів. Від якості репертуару залежить майбутнє існування колективу, його популярність і затребуваність, професійний рівень та розвиток учасників колективу. Як прийнято говорити в музичних колах, «репертуар колективу – це його обличчя». При ретельному підборі творів керівник звертає увагу на художню цінність твору, цікаву, захоплюючу драматургію, розгортання форми, не менш важливим стає доступність музики для виконавців. Неабияке значення має новизна репертуару, що потребує щорічного оновлення, постійного пошуку нових творів.

Розглядаючи питання підбору репертуару для ансамблю бандуристів «Чарівниці», не можна оминати увагою творчість композиторки з міста Дніпра Валентини Мартинюк, яка своєю багатогранною діяльністю дає суттєвий поштовх у збагаченні репертуару таких ансамблів новими сучасними творами різноманітних жанрів. Яскравий представник композиторської школи міста Дніпра, викладач Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, вона останні десятиліття своєї творчої діяльності активно співпрацює з колективом «Чарівни-

ці» та його керівниками. Саме за ці роки були створені найяскравіші твори, у яких утілені сміливі творчі інновації та відображені особливі ознаки її композиторського стилю. З упевненістю можна сказати, що вони чітко визначають подальший шлях розвитку колективу, оскільки твори В. Мартинюк є основою репертуару ансамблю бандуристів.

Висвітленню основних напрямів композиторської діяльності В. Мартинюк, аналізу її багатогранної творчості присвячено чимало наукових статей С. Щітової, І. Рябцевої, В. Громченко, С. Овчарової. Хорову творчість розглянуто в статтях А. Поставної, Ю. Іванової. Однак один з нових творів, написаний 2014 року, – хоровий цикл «Пори року» для жіночого хору *a capella* – через незначний проміжок часу свого існування ще не став об'єктом дослідження науковців.

Аналіз хорового циклу «Пори року» В. Мартинюк допоможе визначити жанрові та структурні компоненти твору, засоби музичної виразності, необхідні для втілення його художніх образів. Це сприяє розумінню музичної мови й особливостей хорового письма сучасної композиторки.

У репертуарі ансамблю бандуристок «Чарівниці» твори *a capella* виконувалися з

перших років існування колективу, ще в 60–70-х роках ХХ ст., і традиція виконання творів *a capella* залишалася незмінною впродовж 60 років творчої діяльності ансамблю. Це твори на духовну тематику, хорова класика ХХ ст., різноманітні обробки народних пісень, твори сучасних українських композиторів, а також джазово-естрадні композиції.

Ансамблю «Чарівниці» дуже пощастило, що з ними в одному навчальному закладі працює композиторка Валентина Мартинюк, яка вже останні 20 років дуже пов'язана із цим колективом. «Чарівниці» – перші виконавиці всіх творів, написаних нею для ансамблю бандуристів: «Зозуля часу» для флейти, віолончелі, ударних інструментів та ансамблю бандуристів; «Дніпро – ріка славетна України» для баритона й ансамблю бандуристів; «Інтерлюдія та бурлеска» для віолончелі й ансамблю бандуристів; «Вічна весна» для флейти та ансамблю бандуристів за мотивами скульптури Огюста Родена; «Прилітай, моя ластівко» для баритона й ансамблю бандуристів; «Відчуття весни» (музичні акварелі для пан-флейти, флейти та ансамблю бандуристів, за мотивами поезії Т. Г. Шевченка); «Юність Дніпра», «Дніпрові чайки» для арфи, флейти, ударних та ансамблю бандуристів; «Легенди про кобзаря» для ансамблю бандуристів.

В. Мартинюк – член Національної спілки композиторів України, викладач композиції та музично-теоретичних дисциплін Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, лауреат Премії ім. Г. Петровського, лауреат Премії ім. Д. Яворницького, лауреат Премії ім. В. Кирейка. Закінчила Київську консерваторію ім. П. І. Чайковського по класу композиції професора А. Я. Штогаренка. Творчість композиторки дуже багатогранна й різножанрова. У її творчому доробку – дві симфонії, концерт для симфонічного оркестру, поема, музичні комедії, хореографічні твори, музика до театральних вистав, камерно-інструментальна, вокальна музика, хори, пісні, комп'ютерна музика, музика для народних інструментів (бандури) [3]. Незважаючи на таку різноплановість композиторської творчості, особливе місце в

ній займає музика для бандури й ансамблю бандуристів. У творчій співпраці композиторки Валентини Мартинюк та керівника ансамблю бандуристів «Чарівниці» Світлани Овчарової з'явилися неперевершені оригінальні композиції для бандури соло та ансамблю бандуристів [4].

Тему зміни пір року порушувало багато композиторів, починаючи із ХVІІ ст. – А. Вівальді, Й. Гайдн, П. Чайковський, А. П'яццолла, Б. Лятошинський, Л. Дичко, В. Ходош, Л. Шукайло та ін. Якщо проаналізувати твори цих авторів, можна побачити широкий спектр музичного втілення, як оркестровий, ансамблевий, так і вокальний: у А. Вівальді – чотири скрипкові концерти, у П. Чайковського – дванадцять характеристичних картин для фортепіано, у А. П'яццолли – цикл із чотирьох композицій (танго) для квінтету (бандо неон і струнні інструменти), у Й. Гайдна – ораторія, у Б. Лятошинського – чотири хори на слова О. Пушкіна, у Л. Дичко, Л. Шукайло – кантати для хору *a capella*, у В. Ходоша – хоровий цикл *a capella*. Незважаючи на багаті зображальні властивості музики А. Вівальді, кожному його концерту передувало сонет – літературна програма, автором віршів якої, імовірно, був він сам. У П. Чайковського в назві твору вже закладено програму – назва місяця та дійство, що асоціюється з конкретною порою року (наприклад, «Пролісок. Квітень», «Полювання. Вересень»), але композитору цього було замало, і для більшої конкретизації він до кожної п'єси (місяця) підібрав вірші поетів – О. Пушкіна, А. Фета, В. Жуковського, М. Некрасова, О. Толстого та ін. Це підтверджує, що засобів музичної виразності композиторам було недостатньо, хоча названі шедеври – найкращі світові зразки зображальності й картинності природи.

Кожному авторові хотілося, щоб слухачі не відгадували, про що їм каже музика, а вже з назви та віршів розуміли, про яку конкретну пору року або подію, притаманну тільки цій порі, мовиться в музичному творі. І тут слухачеві пропонується яскрава мозаїка різноманітних картин природи – блискавка, гроза, грім, вітер, журчання струмка, голоси птахів та тварин, сцени

СУЧАСНІСТЬ

сільської праці й побуту, картини міського життя. Композитори ХХ ст. – Б. Лятошинський, Л. Дичко, В. Ходош, Л. Шукайло – також зверталися до тематики різних пір року, утілюючи свої задуми в жанрах хорової музики. Б. Лятошинський написав чотири хори на вірші О. Пушкіна, Л. Дичко взяла за основу народнопісенні тексти та мелос – щедрівки, веснянки, купальські пісні [2], В. Ходош використовував вірші В. Брюсова, а Л. Шукайло – слова українських народних пісень.

Тематикою хорового циклу «Пори року» зацікавилася й Валентина Мартинюк. Для кращої передачі картин різних пір року авторка звернулася до віршів українських поетів Л. Костенко, П. Воронька, А. Загрудного та В. Бондаренко.

Хоровий цикл «Пори року» складається із чотирьох частин:

перша – Осінь «Вже брами літа замикає осінь» (слова Л. Костенко);

друга – Зима «Баба Віхола» (слова Л. Костенко);

третья – Весна «Журавлики линуть» (слова П. Воронька);

четверта – Літо «Зелене свято» (слова В. Бондаренко, А. Загрудного).

Основний принцип побудови циклу – контрастність самостійних, структурно завершених частин, при якому зберігається образно-змістовна цілісність, ідейний взаємозв'язок частин, кожна з яких – невід'ємна складова загального змісту, наступна фаза в розвитку сюжетної лінії всього твору. Розмаїття образів і настроїв підкреслюється й доповнюється тональними, ритмічними, темповими, фактурними та динамічними контрастами. Таким чином, окреслюється єдина лінія драматургічного розвитку – від першої частини, яка витримана в спокійному тоні, до швидкого, стрімкого святкового фіналу. Суміжні частини утворюють своєрідний двочастинний цикл – диптих, у якому частини яскраво контрастують та взаємодоповнюють одна одну за настроєм, образами й засобами виразності. За роздумливо-журливою першою частиною (Осінь) слідує рухлива, стрімка, навіть трохи зловісна друга частина (Зима), а потім після наспівної, сумно-

тужливої третьої частини (Весна) звучить радісно-весела фінальна частина (Літо).

Композиційній цілісності твору сприяють образно-тематичні й інтонаційні зв'язки. Одним із головних образів усього циклу є перелітні птахи, які у свідомості людини асоціюються зі зміною пір року. Відлітання журавлів символізує початок осені, а повернення – прихід весни. Образ журавлів з'являється ще в першій частині у вокалізі, заснованому на секундових поспівках у тріольному русі, який асоціюється з журавлиним курликанням. Третя частина присвячена журавлям, які повертаються в рідні краї. Наприкінці четвертої частини на словах «збудять журавлі мене» цей образ знову з'являється, підкреслюючи нескінченність процесу змін пір року. Отже, можна дійти висновку, що журавлі є лейтмотивом циклу. Важливу роль мають інтонаційні перекликання й арки між частинами, які виконують об'єднуючу функцію та сприяють цілісному сприйняттю всього твору: вокалізи в першій, другій і третій частинах, інтонаційна близькість початку другої та третьої частин, ладотональні й фактурні арки між другою та четвертою частинами. Особливо цікавий фінал циклу, а саме останні вісім тактів заключної частини. Це своєрідна інтонаційна арка з другою частиною, а завершальні чотири такти – пряма цитата із закінчення другої частини, коли від звука *сі* малої октави виростає п'ятиголосний кластер, на тлі якого звучить секундова поспівка, яка траплялася наприкінці першої частини. Таким чином утворюється подвійна арка між першою, другою та четвертою частинами.

Ладотональний план твору підпорядкований художнім образам циклу та є формоутворюючим засобом усієї композиції. Ладова основа твору – мінор, домінуючий у перших трьох частинах, із невеликими фрагментами просвітлення в кожній частині. У побудові циклу переважають секундово-терцієві співвідношення тональностей: у першій частині – *c-moll* – *h-moll* – *C-dur*, у другій частині – *d-moll* – *e-moll* (*a-moll* – у середньому розділі), у третій частині – *g-moll* – *e-moll*, закінчується у *F-dur*, готуючи останню частину. У заключ-

ній частині переважає мажорний лад – *F-dur, H-dur, Es-dur, E-dur*.

Хоровий цикл уміщує окремі ознаки концертності: яскравість, піднесеність, святковість в окремих частинах, віртуозність хорових партій, зіставлення солістів і хорової групи, застосування різних ударних інструментів, різні ефекти та звукові імітації – шепіт, шипіння, хлопки, тупіт.

Поетичною основою першої частини «Вже брами літа замикає осінь» (Осінь) став однойменний вірш Ліни Костенко зі збірки «Бузиновий цар». Провідною темою збірки є опис краси рідної землі в різні пори року. У віршах пори року, явища природи персоніфікуються, наділені властивостями діяти, мислити, відчувати: «серпень випустив серп», «вже брами літа замикає осінь». Поетеса втілює своє бачення навколишнього у свіжих барвистих метафорах [1].

Перша частина циклу написана в наскрізній строфічній формі, де кожна строфа поетичного тексту супроводжується новим музичним матеріалом. Виходячи зі структури літературного джерела й музичного матеріалу, можна визначити три розділи: перший охоплює дванадцять тактів, другий – сім тактів і третій – сімнадцять тактів (розширений за рахунок вокалізу). Уся частина пройнята духом безпосереднього ліричного висловлювання з нотою смутку, який стає домінуючим настроєм усієї частини. Плавність і м'якість мелодійних обертів, гнучкість контурів, секундово-терцієві інтонації, чергування підйомів і спадів, заповнення стрибків надають мелодії виразності і пластичності.

Ритмічна організація першої частини досить своєрідна: перший розділ відрізняється неспішним розгортанням сюжету, який передає спокій, застиглу в очікуванні природу: переважають крупні тривалості, поява дрібних тривалостей визначає подальше обов'язкове заспокоєння та зупинку. У другому розділі синкопи надають 4-звучним акордам особливої привабливості, вони ніби «зависають» у повітрі, поступово завмираючи. У третьому розділі з'являються тріолі, що надають деякого руху та розвитку, а також активно застосовуються для найвиразнішого імітування журавлиного

курликання. Трапляється квінтоль, яскраво підкреслюючи зображальність моменту відлітання в теплі краї журавлів, при цьому виникають асоціації з рухами крил птахів та раптовими поривами вітру.

Досить цікавою є ладотональна структура першої частини. Незважаючи на часту зміну устоїв, ладотональний план відрізняється закономірністю й підпорядкований образам, які закладені в літературному тексті. Перший розділ написаний у тональності *c-moll*, при цьому в перших тактах композиторка уникає показу мінорної тоніки (*мі-бемоль* з'являється тільки в четвертому такті). Другий розділ заснований на барвистому поєднанні мажоро-мінорних співвідношень: *H-dur – h-moll – A-dur – e-moll – E-dur*. Третій розділ, починаючись у *h-moll*, неодноразово повертається до тонального кола першого розділу. Подібна тональна структура в поєднанні з барвистими мажоро-мінорними переливами створює ефект гармонійної світлотіні, що передає зміну відтінків настрою: споглядальність, безтурботність, спогади про літо, тугу, журбу і задумливість. Закінчується частина до-мажорним септакордом, на тлі якого звучить соло сопрано – секундова поспівка на звуках *e* і *fis*. Септакорд спочатку перетворюється в квінту (*e–h*), а потім – в унісон *e*. Усе загасає, завмирає та зупиняється.

Фактурний план першої частини досить різноманітний: поліфонічна й змішана фактура, соло на тлі гармонічної педалі. У першому та третьому розділах широко застосовується улюблений фактурний прийом композиторки – вибудовування з унісону багатоголосних акордів. Слід відзначити особливості гармонійної мови: від основних тризвуків та їх звернень до всіляких септакордів – мажорних, мінорних, зменшених.

В основу другої частини циклу «Баба Віхола» (Зима) покладено однойменний вірш Ліни Костенко з уже згаданого збірника «Бузиновий цар». У дитячій поезії Л. Костенко поєднується сучасне, реальне та фантастично-казкове. У її віршах живуть вигадані нею герої: дід Ревило, баба Віхола, Бабуся-Ягуся та Бузиновий цар. Прилітає на «метільній мітлі» «сива Віхола», щоб урятувати, немов добрий чарівник, землю від холоду.

СУЧАСНІСТЬ

В. Мартинюк дуже виразно і правдоподібно передала образ із вірша Л. Костенко. Утілюючи художній задум, композиторка переосмислює текст і цілком підпорядковує його музичним закономірностям, використовує різні строфи вірша в різних поєднаннях, повторюючи й комбінуючи їх. Нерівномірний розподіл тексту пов'язаний з бажанням підкреслити найбільш значущі для В. Мартинюк слова, виділити їх. На початку частини з одного слова виростає мотив, потім – фраза, а згодом – речення.

Музична композиція дуже своєрідна, написана у формі наскрізного розвитку з ознаками тричастинності. Перша частина складається з двох розділів (40+23), друга частина утворює складну контрастну форму, що включає два розділи з епізодами всередині кожного (21+27); третя частина – це своєрідна реприза, заснована на тематичному матеріалі першої частини в дзеркальному відображенні.

Ядром інтонаційної побудови мелодії є мотив, заснований на повторенні основного тону та інтонаціях малої і великої секунд у різних ритмічних варіантах. Слід зазначити, що секунда – головна складова інтонаційних побудов основних тем другої частини. Розростання тону до багатозвучних кластерів, мелодійні злети до дисонуючих акордів, різкі спади в низький регістр – ці прийоми створюють яскраві звукообразальні ефекти, необхідні для відтворення реального образу зимової негоди.

Мінливий ритм віршів якнайкраще підкреслює метроритмічна структура частини. У переважаючому розмірі 5/8 провідну роль у побудові ритмоформул відіграє восьма тривалість, яка в темпі *Presto* звучить як шістнадцята. Восьма тривалість застосовується в різноманітних поєднаннях – від невеликих поспівок і коротких реплік до безперервного руху. Навіть коли в другій частині тривалості укрупнюються – проведення теми в партії других сопрано, то в партії акомпанементу остинатне звучання восьмих заповнює великі тривалості в мелодії.

Значна роль у створенні художнього образу належить ладогармонічному плану. Натуральні ладові обороти контрастують з полігармонічними комплексами: дисоную-

чі співзвуччя, багаті хроматизмами, паралельний рух 4-звучних акордів, кластери, акордові комплекси, які рухаються вниз по півтонах. Незважаючи на тональну нестійкість і складну гармонійну мову, можна говорити про переважання тональності *e-moll* і окреслити три великі тональні розділи: перша частина – *d-moll* – *e-moll*, друга частина – нестійка з фрагментами *a-moll* і *f-moll*, третя частина – *e-moll*.

У драматургічному розвитку другої частини найважливішу роль відіграє фактура. Композиторка застосовує змішаний вид фактури, рух паралельними інтервалами й акордами на тлі остинатних тривалостей восьмими в нижніх або середніх голосах. Цікаве фактурне вирішення середньої частини (65–86 такти), у першому розділі музична тканина поділяється на три пласти: середній пласт – тема в партії других сопрано, заснована на повзучих униз жалібних секундних інтонаціях, багатих хроматизмами. Як особисте прохання головної героїні звучать слова: «Люди добрії, дайте решето». Після чого в партії альтів зловісно звучить відповідь у низькому регістрі: «Стукала, в двері стукала». Солюючим партіям протистоїть верхній пласт, що складається з двох фактурних шарів: партія перших сопрано розділена на два голоси – органного пункту й гетерофонної лінії, заснованої на повторенні секундних поспівок з акцентом на кожній першій долі. Така диференціація тонко передає межу між казковим персонажем і реальністю.

Ефектно відтворюють картину хуртовини різні звукові ефекти (шепіт, хлопки долонями, тупіт ногами), введення ударних інструментів, коробочки та флексатону підкреслює зображальність моментів стуку у двері, завивання вітру.

В основу третьої частини (Весна) покладено вірш Платона Воронька «Журавлики линуць». Утілюючи художній задум, В. Мартинюк звертається до куплетно-варіантної форми, яка складається з трьох куплетів та невеличкої коди. Основний дійовий персонаж – журавлики, що мають ознаки головного героя, який ділиться своїми почуттями та переживаннями. Перший куплет – це туга за рідним краєм, своїми домівками. Другий

куплет – повернення на батьківщину; зда- лека журавлі впізнають рідні землі («стер- ня золотіє», «парує земля»), де їм радіють люди. Третій куплет – прихід весни: «поля зеленіють», «проліском і рястом квітують ліси». Завершується частина радісною ко- дою, де всі радіють приходу весни.

Перший куплет складається із заспіву, який охоплює три фрази, неоднакові за структурою (6+5+4), та приспіву, побудова- ного із трьох фраз по чотири такти. Другий куплет, порівняно з першим, утворює яскра- вий образний контраст. Тема звучить у пар- тії альтів на тлі вокалізів перших і других сопрано й соло двох солістів. Після заспіву звучить епізод, який повертає сумний на- стрій та образи першого куплету, створюю- чи таким чином арку між першим і другим куплетами. Приспів охоплює вісім тактів, через пропущення першої фрази він корот- ший, ніж у першому куплеті, тому звучить тільки вокаліз. Третій куплет, продовжуючи лінію розгортання другого куплету, більш насичений та динамізований. Замість при- співу звучить кода «Співає...», яка будується на трьох фразах (5+4+5) і тонально го- тує останню частину.

В. Мартинюк дуже вдало передала зміст віршів, відобразивши всі тонкі грані по- чуттів та емоцій різноманітними засобами музичної виразності. Важливе значення у створенні образів має інтонаційна будова мелодичних ліній. У першому мелодійному звороті ми бачимо октавний стрибок, який асоціюється з помахом пташиних крил, піс- ля чого рух мелодії стає більш спокійним та плавним. У заспіві фрази побудовані на по- ступовому розгортанні, секундних поспів- ках, оспівуваннях та затриманнях. Такий рух створює враження плинності й безперерв- ності. Водночас у приспіві переважає хвиле- подібний і гнучкий рух мелодії. Чергування злетів та падінь, передача теми в різні голо- си імітують плавні розмірені рухи крил. Ши- роко використовується вокалізація на голос- ний звук *a* – як у хоровій партії, так і в партії солістів, що надає своєрідної зворушливості особистого ліричного висловлювання.

Розкриттю створених образів сприяє надзвичайно багата та своєрідна ладото- нальна структура частини: від натуральних

g-moll і *d-moll*, основних функцій у приспіві (*VI–D–S–T*) до появи *As-dur*, *f-moll* та *Ges- dur*, *es-moll*. У другому куплеті відбувається модуляція в *e-moll*, що зіставляється з однойменним *E-dur*. Найбільше зацікав- лення викликає кода, яка сполучає третю частину із четвертою. Слід зазначити, що третя частина закінчується в тональнос- ті *F-dur*, яка є основною тональністю за- ключної частини всього циклу. У коді цікаво зіставлені дві тональності – *F-dur* та *Des- dur* – як тоніка та шостий низький щабель. *F-dur* відносно тональності першого купле- ту (*g-moll*) – як VII натуральний щабель, а щодо тональності другого та третього куплетів (*e-moll*) – як II низький щабель ще зрозумілий, а ось *g-moll* та *e-moll* стосовно *Des-dur* – уже надто далекі тональності. Таке барвисте тональне зіставлення чітко розмежує коло образів попередньої (тре- тьої) та наступної (четвертої) частин.

Фактурне вирішення третьої частини ви- магає особливої уваги. Хотілося б зазна- чити, що хорові партії індивідуалізовані, до них додаються ще два солісти, що створює своєрідне поліфонічне полотно, яке поде- куди доходить до шестиголосся. Широко вживаються прийоми поліфонічного скла- ду: під час сольного епізоду якоїсь партії, в інших голосах – багатоголосна (акордова) педаль, переклички (імітації) як у хорових партіях, так і між солістами та хором. Най- більш поліфонізована фактура на початку другого куплету: тема проводиться в партії альтів, на тлі якої звучать репліки в партіях перших і других сопрано та двох солістів – відбувається своєрідний діалог. Усередині хорової партії та партії солістів утворюють- ся терцієво-квартові співзвуччя, створюючи при цьому своєрідне п'ятиголосся. Це дуже ефектний зображальний прийом, завдяки якому вдалось імітувати крики журавлів у небі, які повертаються з теплих країв. Яскравим прикладом зображальності є за- стосування шиплячих приголосних для пе- редачі шуму вітру в другому куплеті, у тре- тьому куплеті для передачі ефекту пташи- ного галасу композиторка вводить ударний інструмент – дзвіночок.

Остання частина циклу (Літо) – яскравий фінал усього твору, насичений радісними і

СУЧАСНІСТЬ

світлими барвами. Літературним джерелом цієї композиції стали вірші українських поетів Лель-Анатолія Загрудного та Валентини Бондаренко, у яких змальовано літній український пейзаж: безкрайне поле з острівцями стогів пшениці, стиглі колосся жита з волошками, вишневі сади. За настроєм частина весела й запальна, сповнена щастя, увінчана сміхом. Оживлення та підйом надають захоплено-радісного характеру, що властивий літньому святу.

Драматургічна лінія розвитку зумовила вибір форми: четверта частина написана в куплетно-варіаційній формі, має два куплети й невеличку коду. Заспів побудовано на діалозі між хоровими партіями: перший такт – репліка в партії альтів, у другому такті – як відгук репліка в партії сопрано, і так далі. Цей прийом композиторка активно застосовує впродовж усієї частини. Важливою особливістю цієї частини є різноманітні фактурно-гармонічні засоби: розмаїття септакордів, переважно мажорних, багатозвучні акорди, які іноді доходять до семиголосся (у приспіві – з партіями двох солюючих сопрано), створення різноманітних багатоголосних співзвуч – після своєї репліки партії не замовкають, а протягують останній звук, при цьому відповідь в іншій партії створює цікавий ефект накладання звуків (7–9 такти).

Неабиякої уваги заслуговує ладотональний план частини, який особливо відображає її радісно-святковий настрій. Логіка тонального розвитку заснована на русі від *F-dur* до завершального *E-dur*. Поєднання далеких тональностей, а точніше зіставлення великих мажорних септакордів (оскільки в чистому вигляді тризвуків фактично немає) створює надзвичайно барвисту картину. Тональний план, на перший погляд, досить пістрявий: *F–H–B–Es–Cis–D–B*, у приспіві: *Es–D–G–C*, насправді ретельно продуманий. При основному тяжінні до тонального кола *F-dur* поява *E-dur* наприкінці частини готується протягом усієї частини короткочасною появою тональностей *H-dur*, *Cis-dur*, *D-dur*.

Важливе значення у вибудовуванні драматургії всього твору має кода, яка інтонаційно пов'язує останню частину з першою

та другою частинами циклу. Починається кода низхідними хроматичними інтонаціями в 4-звучному викладі – це своєрідна інтонаційна арка з другою частиною, де трапляється такий самий хід паралельними акордами. В останній частині це паралельний рух униз великими мажорними септакордами (на відміну від другої частини, де таких рух відбувається в кластерних співзвуччях), що нагадує про швидке закінчення літа. Остання фраза – це фактично цитата з коди другої частини, яка побудована на висхідних квартових стрибках (п'ять кварт від *сі* малої октави до *соль* другої октави), де з одного звука виростає ціле п'ятиголосне співзвуччя, специфічний кластер – улюблений прийом композиторки. Закінчується частина в *E-dur*, де на тлі тонічного 4-звучного акорду з'являється секундова поспівка в партії солістів (узятая з кінця першої частини). Таким чином, завдяки інтонаційним зв'язкам В. Мартинюк об'єднала всі частини циклу. Останні слова «Збудять на світанку журавлі мене» також слугують об'єднанню загальної форми, оскільки журавлі – головний образ усього хорового циклу. Це надає циклу образно-змістовної цілісності й ідейного взаємозв'язку частин.

Передати образи рідної природи композиторка змогла завдяки вдало підібраним, близьким за змістом віршам українських поетів, які стали літературною основою хорового циклу «Пори року». В інтерпретації поетичного тексту В. Мартинюк не йде шляхом зовнішньої ілюстративності, творчий підхід композиторки до літературного першоджерела зумовлює його переосмислення. Поетичний оригінал стає відправним моментом, імпульсом для вираження власного задуму музично-виражальними засобами. Вона активно втручається в текст, підпорядковуючи його завданням музичної драматургії та форми, слідуючи шляхом узагальнення й концентрації образів, допускаючи скорочення та зміни. Зливаючись із музикою та під її впливом, зміст віршів збагачується, набуваючи особливого значення. Музика ніби доповнює та поглиблює поетичне першоджерело, піднімаючи на інший – вищий – рівень художнього узагальнення.

МАРИНА БЕРЕЗУЦЬКА. ХОРОВИЙ ЦИКЛ «ПОРИ РОКУ» ВАЛЕНТИНИ МАРТИНЮК...

«Пори року» В. Мартинюк – це яскравий взірць композиторської творчості ХХІ ст., по-справжньому творче явище з новими засобами виразності, сучасною музичною мовою та багатим поетичним змістом.

Джерела та література

1. Аношкіна Г. Ліна Костенко. Збірка «Бузиновий цар» / Г. Аношкіна // Українська література в загально-освітній школі. – 2015. – № 1. – С. 27–29.

2. Коновалова І. Ю. Особистісно-стильові детермінанти хорової творчості Л. В. Дичко / І. Ю. Коновалова // Культура України. – 2014. – № 47. – С. 220–230.

3. Овчарова С. В., Овчаров В. С. Формування навичок творчого мислення бандуриста-виконавця (на прикладі аналізу творів для бандури Валентини Мартинюк) / С. В. Овчарова, В. С. Овчаров // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2016. – № 6. – С. 90–95.

4. Щітова С. А. Малі поліфонічні цикли для бандури / С. А. Щітова // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2014. – № 33. – С. 332–339.

SUMMARY

Over four last centuries, there were a number of composers, who paid attention to the theme of alternate seasons, namely A. Vivaldi, J. Haydn, P. Tchaikovsky, and A. Piazzolla amidst foreign classics, and B. Liatoshynskyi, L. Dychko, L. Shukaylo among Ukrainian outstanding composers. Their artistic ideas were realized with their skills into various genres, such as concert, oratorio, cycle of pieces for piano, series of compositions for instrumental quintet, and choral cycle. The themes awoke an interest of the Dnipro composer V. Martyniuk in these artistic imaginations as well. The mistress created the choral cycle for female choir *a capella* *The Four Seasons* on the poetry of modern Ukrainian poets L. Kostenko, P. Voronko, A. Zahrudnyi, and V. Bondarenko. She wrote this work in 2014, especially for the bandura ensemble *Charivnytsi*, since it is only the bandura ensemble – being a carrier of musical identity of Ukrainian people and a keeper of national culture – who can reflect, like no other collective, the content of a modern musical composition dealing with the everlasting process of alteration of eternal beauty forms of native nature.

Each of four parts of the composition paints the pictures of Ukrainian nature in different seasons, and owing to this, the artistic conception remains figurative and semantic integrity of all the parts and the idea interconnection of different parts. There is distinctly retraced a single line of dramaturgic development from the early part maintained in sorrowful and mournful manner up to festive and joyous finale. The contrasting nature of the parts generates bright pictures, different in images and frames of mind: meditative and melancholic *Autumn* gives place to mobile, impetuous and somewhat ominous *Winter*. After melodious and sorrowful and mournful *Spring* sounds the joyous and cheerful final part *Summer*. The individual manner of composer's style of V. Martyniuk is characterized by brightness, concert and theatre natures, diverse effects and acoustic imitations, introduction of percussion instruments, polyphony of texture, virtuosity of choral parts, and richness of harmonic means. The latter is as follows: natural fret turns contrast with polyharmonic complexes; dissonant consonances abundant in chromatic scale; parallel movement of four-sound chords; as well as clusters, instability of tonalities and major-minor comparisons.

The Four Seasons is a perfect example of realization of a basic theme of alternate seasons. While prolonging traditions of Ukrainian composers of the XXth century, V. Martyniuk contributes a modern vision of the famous theme.

Keywords: choral cycle *The Four Seasons*, repertoire of bandura ensemble, composer V. Martyniuk.

УДК 7.079:792.97(477.83–25)

ТЕАТРАЛЬНИЙ ФЕСТИВАЛЬ «ЗОЛОТИЙ ЛЕВ» (шлях до європейської інтеграції)

Сергій Дем'яненко

Статтю присвячено огляду фестивалю «Золотий Лев». Проведено аналіз основної діяльності фестивалю та його ролі в театральному просторі України. Уперше розглянуто організаційні аспекти фестивалю, подано його загальну характеристику, досліджено історію. Висвітлено загальну спрямованість та функціонування цього фестивалю від початку його становлення.

Ключові слова: фестиваль, театр, вистава, актор, режисура, «Золотий Лев».

Статья посвящена обзору фестиваля «Золотой Лев». Проведен анализ основной деятельности фестиваля и его роли в театральном пространстве Украины. Впервые рассмотрены организационные аспекты фестиваля, представлена его общая характеристика, исследована история. Освещается общая направленность и функционирование этого фестиваля от начала его становления.

Ключевые слова: фестиваль, театр, спектакль, актер, режиссура, «Золотой Лев».

The article reviews *The Golden Lion festival*. It carries out an analysis of the main festival's activities and its role in the Ukrainian theatrical space. There were firstly examined the festival's aspects of organization. The general description of the festival is also presented, and its history is investigated. The general orientation and functioning of this festival since its inception are considered as well.

Keywords: festival, theatre, performance, actor, stage director, *The Golden Lion*.

Про сучасний стан вітчизняного фестивального напряму чимало йдеться в дисертаційних дослідженнях українських науковців. У працях С. Зуєва «Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова)» та М. Шведа «Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні на новому етапі (1990–2005 рр.)» головним чином акцентується увага на музичному мистецтві. Тематика театральних фестивалів лишається недослідженою. Насамперед не висвітлюються проблеми фінансування та організаційних аспектів подібних театральних заходів. Складно уявити театральне мистецтво України без фестивального руху. Він відіграє суттєву роль у розвитку театального процесу. Починаючи з 1990 року, фестивалі проходили майже в усіх регіонах країни: «Мельпомена Таврії» (Херсон), «Мистецьке Березилля» (Київ), «Театральний Донбас» (Донецьк), «Театральні вечори» (Тернопіль) та ін. Неабияке значення у формуванні фестивального простору на теренах нашої країни мали міжнародні фестивалі. Одним з найперших заходів такого рівня був Міжнародний фестиваль «Золотий Лев», започаткований 1989 року. На той період у Львові було про-

ведено Всеукраїнський огляд театрів-студій, які виникали в Україні на хвилі процесів перебудови в радянській театральній культурі як нові форми театральних труп, шкіл, концепцій тощо.

Фестиваль було організовано на базі експериментального театру «Воскресіння». Під керівництвом Ярослава Федоришина цей театр неодноразово брав участь у міжнародних театральних фестивалях світового рівня у Вроцлаві, Легниці, Ченстохові (Польща, 1991 р.), «Золотий Лев» – Львів (Україна, 1992–2000 рр.), «Добрий театр» – Енергодар (Україна, 1993 р.), Единбурзький фестиваль (Шотландія, 1994 р.), «Прем'єри сезону» – Івано-Франківськ (Україна, 1994 р.), «Гожув Велькопольський» (Польща, 1994 р.), Новий Сад (Сербія, 1995 р.) «Мистецьке Березилля» – Київ (Україна, 1995, 1996, 1998, 1999 рр.), Чеховський фестиваль – Ялта (Україна, 1996 р.), «Херсонські ігри» – Севастополь (Україна, 1997 р.), «Київ травневий» (Україна, 1999 р.), Ялта, Херсон, Алушта (Україна, 1999 р.), «Жовті дятли» – Даугавпілс (Латвія, 1999 р.), Любляна, Марібор (Словенія, 2000 р.), Варшава, Жешув, Ярослав, Познань, Краків, Гданськ, Щецин, Каліш, Любін, Хойніце (Польща, 1991, 2000–2002 рр.) [1, с. 2].

Художній керівник та засновник Міжнародного театрального фестивалю «Золотий Лев», яскравого міжнародного театрального форуму в Україні, який дає змогу українському глядачеві побачити кращі театральні вистави зі світового театрального репертуару, – Я. Федоришин. У рамках цього заходу відбуваються зустрічі театральних діячів, менеджерів та керівників міжнародних театральних фестивалів. Протягом фестивальних днів проводяться майстер-класи з театального мистецтва. Фестиваль сприяє інтеграції українського театру у світовий театральний простір.

Свою назву це дійство отримало в 1992 році вже як повноцінно сформований фестиваль України. Перший театралізований захід під назвою «Золотий Лев» виразно сформувався як фестиваль театального експерименту. Слова «експеримент» та «театр абсурду» стали ключовими в його концепції¹.

Міжнародний фестиваль «Золотий Лев» проводиться з метою розвитку сучасного українського молодіжного театру, для популяризації українського театального мистецтва, також ознайомлення та пізнання світового театального простору методом фестивального досвіду. Починаючи з 1994 року, фестиваль проводиться раз на два роки у формі творчих виступів. У цьому заході можуть брати участь професійні колективи молодіжних театрів, професійні театри-студії, молодіжні групи драматичних театрів, окремі виконавці. Попередньо проводиться відбір драматичного матеріалу керівництвом фестивалю, після чого колектив отримує офіційне запрошення. Також слід зазначити, що на фестиваль можуть подаватися заявки всіх жанрів та естетичних напрямів театального мистецтва. Членами журі фестивалю є професійні театрознавці, журналісти та театральні критики.

Започатковуючи цей фестиваль, Я. Федоришин акцентував увагу на тому, що проведення його вимагає налагодження зв'язків з різними державними та закордонними інституціями. Самотужки провести театральний фестиваль такого рівня було б неможливо, виникало багато проблем щодо фінансування. Якщо порівнювати фес-

тиваль «Золотий Лев» та Единбурзький фестиваль, то другий підтримують не лише окремі волонтери, а й великі корпорації.

Як засвідчує закордонний досвід, фестивалі такого рівня мають на меті привернути увагу великої кількості туристів, а це допомагає отримувати додаткові кошти для бюджету міста. Використовуючи досвід міжнародних фестивалів (наприклад, у Празі, Парижі, Лондоні, де такі заходи відбуваються регулярно з метою наповнення державної казни), можна набути корисний європейський досвід. У 1994 році Міжнародний фестиваль «Золотий Лев» став плановим фестивалем Міністерства культури України та управління культури обласної і міської держадміністрацій. Починаючи з 1996 року, він проводиться під девізом «Класика очима експерименту».

За період існування театального бієнале «Золотий Лев» у ньому взяли участь понад 2,5 тис. акторів з Білорусі, Туркменістану, Литви, Латвії, Естонії, Польщі, Молдови, Сербії, Словаччини, Бельгії, Франції, Голландії, Болгарії, Румунії, Угорщини, Росії, Німеччини, США, Великобританії, Киргизстану, Грузії та інших держав. Гостями були такі визначні театральні діячі, як Ада Роговцева, Донатас Баніоніс, Рімас Тумінас, Роман Віктюк, Даніель Ольбрихський, Костянтин Райкін, Валентина Тализіна, Богдан Ступка, Григорій Гладій, чимало зарубіжних продюсерів, режисерів та відомих критиків. На сьогодні фестиваль «Золотий Лев» – єдиний театральний фестиваль, який концентрує в собі всі сучасні театральні тенденції. Фестиваль здобув авторитет у міжнародному театальному середовищі та формує позитивний імідж міста Львова й держави загалом, тим самим сприяючи розвитку культурних і туристичних зв'язків України.

Фестиваль вносить свіжий струмінь у театральне життя не лише міста, а й України загалом. Міжнародне театральне дійство дає змогу відчути тенденції розвитку цього напрямку мистецтва та зрозуміти сучасну мову театальної сцени. На першій фестивальній прес-конференції Анджей Журовський, голова журі цього театального форуму, почесний президент Міжнародної

СУЧАСНІСТЬ

асоціації театральних критиків, зазначив: «Фестиваль дає змогу приваблювати до Львова туристів, рекламувати регіон і Україну, а також збагачувати незабутнім культурним досвідом жителів Львова. Фестиваль є ще одним вагомим мотиваційним чинником розвитку туризму і міг би бути привабливим фактом для інвестицій у розвиток туристичної інфраструктури».

У 1999 році у зв'язку із браком фінансування створено благодійний мистецький фонд «Золотий Лев», який, як і сам фестиваль, заснований на базі театру «Воскресіння». Основна мета діяльності Фонду – сприяння розвитку культури. За період свого існування Фонд провів два міжнародні театральні фестивалі «Золотий Лев» у 2000 та у 2002 роках. На них виступали колективи з Білорусі, Туркменістану, Литви, Латвії, Естонії, Польщі, Молдови, Сербії, Словаччини, Бельгії, Франції, Голландії, Бразилії, Болгарії, Румунії, Угорщини, Росії, Німеччини, США, Великобританії, Киргизстану, Грузії та інших держав. Усі учасники мали змогу брати участь у різноманітних заходах фестивалю: конференціях, творчих дискусіях, майстер-класах, шоу-програмах тощо.

Фестиваль співпрацює з такими відомими європейськими колективами, як «Бітеф» (Сербія), «Контакт» (Польща), Чеховський фестиваль (Росія), Единбурзький фестиваль (Шотландія), «Нітра» (Словаччина) та ін. Така співпраця дає можливість збагатитися організаційним досвідом та отримати можливість обмінюватися методами впливу театального мистецтва на зміни в суспільстві.

Благодійний фонд співпрацював з такими міжнародними фондами, як Гете-Інститут (Goethe-Institut), Французький культурний центр, фонд «Відродження», Швейцарська програма співробітництва в Україні. Він мав зв'язки з багатьма посольствами інших держав в Україні. Фонд брав активну участь у розробці та впровадженні сценарію візиту папи Іоанна Павла II в Україну. Під керівництвом президента Фонду Я. Федоришина проводилося грандіозне святкування 745-річчя міста Львова, а також Дня міста у 2000 році. Фондом започатковано

українсько-польський проект «Мазепа», до якого були залучені театральні колективи з Києва, Львова та Кракова. Цей проект успішно втілюється на майданчиках Європи вже кілька років. Із 17 по 20 травня 2001 року Фонд брав активну участь у підготовці та проведенні «Днів Львова у Кракові», а 3 листопада 2002 року було розпочато спільний українсько-польський проект «Йов» за текстами Кароля Войтили.

Станом на 2002 рік благодійний фонд «Золотий Лев» успішно продовжував своє життя в містах України та Польщі. На його базі створено інноваційний театральний центр. Основною його метою було реформування театральної справи та соціальні зміни у сфері культури. Діяльність центру спрямовувалася на подолання консерватизму в підготовці й роботі театральних фахівців та пошук новітніх технологій управління театром. Ярослав Федоришин мав на меті розробити проект змін до законодавства в галузі театрального мистецтва та впроваджувати нові схеми менеджменту театрів, інвестицій та рекламної діяльності.

Починаючи з 2000 року, Міжнародний театральний фестиваль набирає дедалі більшого розмаху. На вже згадуваній першій фестивалній прес-конференції голова журі театрального форуму Анджей Журовський зазначив, що фестиваль «Золотий Лев» є професійною європейською театральною спільнотою, найповажнішою театральною імпрезою на теренах Східної Європи, що має таку ж авторитетну позицію, як «Балтійський дім», та входить до семи найпрестижніших театральних фестивалів старого світу [4, с. 11].

Фестивальну декаду називають тими десятима днями, що заворожують місто: «Цього разу символічний бубличок лев'ячого хвоста на афішах натякає на нулик першого десятиріччя. Та ювілейному святкуванню додає шарму ще й містика міленіумних нулів. Це вони вибухнули вогняними колесами у м'якій чорноті недільного неба над ілюмінованим проспектом Свободи і феєрично підсвіченими архітектурними перлинами Львова, які стали "живими" декораціями для гучного вуличного дійства, що ознаменувало відкриття фес-

тивалю. Супер феєрверк, снопи золотого дощу, палаючі контури театральних масок, смолоскипна процесія акторів театру “Воскресіння” у вигадливих костюмах та на ходулях, звуки бубнів і ріжків, вітання міського голови, який пасував до загального тла своїми по-театральному імпозантними магістратськими регаліями (срібним ланцем із гербом Львова), – уся ця буфонада мала на меті одне: привернути глядачів до стаціонарних сценічних майданчиків міста, де львівські й приїжджі театральні трупи розігруватимуть вистави фестивальної програми» [2, с. 9].

До програми фестивалю у 2000 році ввійшли як конкурсні постановки, так і вільні демонстрації, що їх не оцінювало журі: «Посланці вітру» польського «Театру правдивого», ART мінського Малого театру, «Антигона в Нью-Йорку» та «Апокрифи» курбасівців, гданські «Зачаровані», «В степах України» київського театру «На Подолі», «Дорога в Дамаск» та «Гірські велетні» театру «Воскресіння», «Відмова грецьким послам» Львівського польського народного театру, «Дядя Ваня» заньківчан та всі вуличні вистави, які покликані не конкурувати поміж собою, а створювати місцевим жителям святковий настрій.

З 3 по 13 жовтня 2002 року у Львові відбувся черговий Міжнародний театральний фестиваль «Золотий Лев–2002». Він проходив на шістьох театральних майданчиках, де було зіграно 32 вистави колективами з восьми країн світу. Захід відбувся під патронатом голови Львівської облдержадміністрації Мирона Янків та за сприяння заступника міського голови з гуманітарної політики Ірини Романів. Проходили зустрічі з відомими акторами й режисерами України та зарубіжжя: Богданом Ступкою, Романом Віктюком, Анатолієм Хостікоєвим, Богданом Бенюком, Поліною Лазовою, Стасом Мойсеєвим, Андрієм Жолдаком, Вікторією Ханю, Єжи Зонемом, Ельвірою Твардовською [6, с. 1]. Свою виставку представляв головний художник Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка Андрій Олександрович-Дочевський.

Фестиваль відвідали 37 гостей – директори фестивалів із 15 країн світу. На їхню

думку, на найвищу оцінку заслуговують такі вистави: «Гамлет. Сні» у постановці Андрія Жолдака, «Поцілунок ночі» та «Божевільні від кохання» Ярослава Федоришина (Україна), «Наш Декамерон ХХІ ст.» у постановці Романа Віктюка (Росія), «Дядя Володя» у постановці Олександра Меркушева (Німеччина), «Спочатку була пісня» Мар'яни Садовської (Німеччина – Ізраїль) та «Ревізор» у постановці Мацея Собоцінського (Польща).

При кожному відкритті фестиваль має значну мас-медійну підтримку. «Золотий Лев» щоразу підтверджує, що це єдиний фестиваль нашої держави, який спроможний зібрати найширше коло фахівців театральних професій. Починаючи з 2002 року, фестиваль, за розпорядженням голови оргкомітету, відбувається щорічно у Львові в жовтні.

Щоразу цей театралізований захід завдячує керівникам різних фондів за фінансову підтримку. У 2002 році відбувся перший фестиваль, який пройшов без підтримки Міністерства культури та мистецтв України, лише на спонсорських засадах. Одночасно проводився й семінар «Проблеми культурного життя», участь у якому взяла чимала кількість учасників з різних країн. Серед них: Єжи Зонь – директор Міжнародного фестивалю вуличних вистав (Краків, Польща), директор Краківського театру КТО, Мачек Вольшік – директор фестивалю вуличних вистав (Краків, Польща), Ельвіра Твардовська – директор Міжнародного театрального фестивалю «Фета» (Гданськ, Польща), Геннадій Сокуров – директор Міжнародного театрального фестивалю «Тетянин день», Рафал Романовський – представник дирекції фестивалю «Краківські театральні ремінісценції» (Польща), Сергій Проскурня – директор Міжнародного фестивалю «Мистецьке Березілля» (Київ).

У фестивалі задіяно чимало критиків із закордону: Ірина Мягкова (Москва, Росія), продюсер Шічій Йєсукє (Японія), Хелен Кьорте та Вільфрід Фібіг – провідні театральні критики Німеччини, Ніна Миронівна Новоселицька – заслужений працівник культури України, Роман Віктюк – режисер, народний артист Росії, Дмитро Лазорко –

СУЧАСНІСТЬ

режисер (Київ), Людмила Гарбуз – директор фонду Pro-Helvetia (Україна), Антон Лобанов – театральний художник (Київ), Лариса Гненна – театрознавець (Київ), Ольга Галахова – театральний критик (Росія), Богдан Ступка – народний артист України (Київ), Поліна Лазова – народна артистка України (Київ), Дірда Антанас – режисер (Литва), Арунас Курас – театральний художник (Литва), Андрій Олександрович Дочевський – заслужений діяч мистецтв (Київ), В'єслав Рудзький – режисер (Польща), Йозеф Маркоцький – директор Театру сучасної пантоміми (Польща) [3, с. 7].

Міжнародний театральний фестиваль «Золотий Лев» відіграє важливу роль у театальному просторі України. У цьому показовому заході беруть участь не лише колективи з України, а й трупи з різних країн світу. Фестиваль є важливим чинником культурної інтеграції України до європейського культурного простору. Це важливий та масштабний приклад співпраці з іншими країнами. Фестиваль дає змогу показати театральний рівень нашої держави, здобути досвід, налагодити культурні, економічні та дипломатичні зв'язки з іншими країнами Європи. Не претендуючи на вичерпність у питаннях становлення театального мистецтва України, запропонована розвідка може слугувати передумовою для проведен-

ня ширшого наукового дослідження, зокрема щодо вивчення організаційних аспектів фестивалів такого рівня, що проводяться на теренах нашої країни. Театральні колективи, які брали та беруть участь у подібних заходах, отримують цінний досвід, який своєю чергою є рушійною силою в розвитку театального мистецтва України.

Примітка

¹ Починаючи з 1950-х років, у Парижі в театрі «Leteatre de somnambules» («Театр сновид») була поставлена п'єса «Голомоза співачка» на той час початківцем Е. Йонеско. Це був один з перших дослідів театру абсурду методом експерименту. Театр абсурду відкидає будь-який психологізм, будь-які ілюзорні ефекти, застарілі канони в театральному мистецтві [6, с. 7].

Джерела та література

1. Бюлетень Міжнародного театального фестивалю «Золотий Лев–2000». – 2000. – № 1.
2. Лань О. Якщо людина все розуміє в театрі – це погана вистава // Ратуша. – 2000. – № 16. – С. 2–3.
3. Програма Міжнародного театального фестивалю «Золотий Лев – 2002» // Культура. – 2002. – № 14. – С. 7–8.
4. Сайко О. «Золотий лев–2000»: враження від фестивалю // Культура. – 2000. – № 9.
5. Сліпченко К. Абсурд театального експерименту // Арт поступ. – 2000. – № 176 (620). – С. 7–8.
6. The international theatre festival «Golden Lion» // Dear colleagues. – 1998. – March 3.

SUMMARY

The article is devoted to the theatre festival «Golden Lion» foundation and its significance for the Ukrainian theatre art development.

The festival has got its name in 1992. It has already become a full value festival of Ukraine. The first festival called *Golden Lion* has already been clearly formed as the festival of theatrical experiment. The words *experiment* and *the theater of absurdity* have become the key notions in the conception of this festival. Since 1994 the festival has been held every two years in the form of creative performances. Professional youth theater groups, professional theaters-studios, youth groups of dramatic theatres, individual performers can take part in it. The leaders of the festival have previously selected dramatic material and then sent the formal invitation to the group. It also should be mentioned that the applications of all genres and aesthetic branches of dramatic, theater arts can be sent to the festival. The members of the festival jury are professional theatre studiers, journalists and theater critics. Corresponding costs also should be paid to them.

Organizing the arrangement, its founder Ya. Fedoryshyn has paid attention to the fact that the festival requires the connections adjusting with various state and foreign institutions. It is impos-

СЕРГІЙ ДЕМ'ЯНЕНКО. ТЕАТРАЛЬНИЙ ФЕСТИВАЛЬ «ЗОЛОТИЙ ЛЕВ»...

sible to held the theatre festival of such level without assistance as there are many problems connected with the funding. Comparing the festivals *Golden Lion* and *Edinburgh Festival*, we may denote that the second one is supported by both the individual volunteers and large corporations.

As the foreign experience assures, the festivals of such levels are aimed to attract attention of a large number of tourists, that provides for the supplementary funds for the city budget. Also, due to the international festivals the European experience is gained. It may be useful for the organization of the festivals of such level. By way of examples of Prague, Paris, London, such arrangements occur regularly to infest the state treasury. Since 1994 the International Festival *Golden Lion* has become the planned festival of the Ministry of Culture of Ukraine and the Department of Culture of the regional and city state administration. There is also a number of shortcomings regarding the financial providing that prevent the organization and realization of the festivals of such level. The fees are paid to the festival participants and members. The daily pay, living and nourishment are compulsory for every participant.

The festival is a significant event in the theatrical life of the Western Ukraine and the development of Ukrainian theater in general. The festival *Golden Lion* represents not only the achievements of Western - Ukrainian theater, but also allows to assess the achievements of the other theaters. It is not only the evidence of high culture, but it is also able to meet the demands of the audience, who has an opportunity to be spiritually and culturally enriched owing to this festival.

Keywords: festival, theater, performance, actor, producing, *Golden Lion*.

УДК 78.071.1+688.72–035.31](477)

САМОБУТНЄ ХУДОЖНЄ ЯВИЩЕ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ – ЯВОРІВСЬКІ ІГРАШКИ В МИСТЕЦЬКОМУ ДОРОБКУ БОГДАНИ ФІЛЬЦ (до 85-річчя композиторки)

Олександра Німилевич

У статті проаналізовано нові фортепіанні твори видатної композиторки Богдани Фільц, присвячені одному з феноменів української культури – яворівським іграшкам, що були призначені для забавляння дітей.

Ключові слова: Богдана Фільц, яворівські іграшки, фортепіанний цикл, народні музичні інструменти, фортепіанна техніка.

В статье дан анализ новых фортепианных произведений выдающегося композитора Богданы Фильц, посвященных одному из самобытных явлений украинской культуры – яворовским игрушкам, которые были предназначены для детского развлечения.

Ключевые слова: Богдана Фильц, яворовские игрушки, фортепианный цикл, народные музыкальные инструменты, фортепианная техника.

New piano works of the prominent composer Bohdana Filts, devoted to Yavoriv toys as one of the phenomena of the Ukrainian culture, designed for children entertainment, are analyzed in the article.

Keywords: Bohdana Filts, Yavoriv toys, piano cycle, folk musical instruments, piano technique.

Збереження культурної пам'яті, художніх і духовних надбань українського народу в час тривожного сьогодення стало одним із пріоритетних завдань різних сфер мистецтва й музикознавства. Тому не випадково є поява 2017 року нових фортепіанних творів видатної композиторки сучасності Богдани Фільц, присвячених одному з феноменів національної культури – яворівській дерев'яній іграшці, що призначена для забавляння дітей.

З прадавніх часів Яворів на Львівщині славився своїми народними промислами: різьбою по дереву, ткацтвом, шевством, писанкарством і, звичайно, яворівськими іграшками. Мистецтво виготовлення цих дитячих забавок виникло приблизно у XVIII ст., сировиною здебільшого була деревина липи (символ універсальної привабливості, благословенне Богом дерево, що відвертає прокляття) та осики, яка здавна вважається ефективним оберегом від усього лихого. Для розпису в давнину переважно використовували три кольори з рослинних барвників: зелений (символ трави та листя), червоний (плодів і ягід), синій (неба й води). На початку XX ст. додався ще й четвертий колір – жовтий (символ сонця). У наш час ці іграшки розписуються ли-

ше безпечними акриловими фарбами й не несуть шкоди здоров'ю малечі.

Галицький педагог Омелян Партицький (1840–1895) стверджував, що думати про фізичний і розумовий розвиток та про моральне виховання дитини треба вже від колиски. Головну роль у цих процесах він відводив забавам, іграшкам, картинкам, народним і авторським казкам, поси́льній праці [5].

Вивченню такого унікального зразка народної творчості, як яворівська іграшка, присвятили свої дослідження відомі українські вчені, серед яких: Зоряна Балтарович, Раїса Чугай [6], Н. Косик і Л. Більська [4]. Відомі також публікації Людмили Герус [1], Богдана Жеплинського, Дарії та Мирослава Ковальчуків [2].

На основі архівних, літературних матеріалів і музейних експонатів Р. Чугай виокремила «три основні хронологічні етапи розвитку яворівських іграшок: кінець XIX – початок XX ст.; 20–30-ті роки XX ст. і радянський період» [6, с. 98]. Нині можна стверджувати і про четвертий період відродження й популярності цього виду народної творчості в незалежній Україні. Дослідниця зазначила: «Численні архівні матеріали характеризують виробництво іграшок XIX ст. в так зва-

ному Малому Передмісті Яворова, де зосередився центр іграшкового промислу.

Одна сім'я виробляла протягом року приблизно 3600 дитячих іграшок. В описах асортименту іграшок зазначено, що тут робили коники, возики з одним і двома кониками, пташки, тарахкальця, дитячі колиски і меблі для ляльок, посуд, музичні інструменти: сопілки, скрипки, пишалки тощо. Їх виготовляли з явора, липи, осики, верби, сосни, рідко з буку і груші... У вирішенні їх форм майстри досягали високої художньої досконалості, яка виділяла їх на фоні всього багатства видів і форм яворівської деревообробної творчості. Художня виразність іграшок досягала переважно різьбленням, пластикою, моделюванням, а розпис підсилював, поглиблював декоративність» [6, с. 100].

Завдяки клопотанням графа Івана Шептицького із с. Прилбичі – голови Повітової ради, батька митрополита Андрея Шептицького – у 1898 році була створена школа деревного промислу, де майстри виготовляли дитячі дерев'яні забавки, – Яворівська школа художніх ремесел («Забавкарська школа») [4, с. 14]. У 20–30-х роках ХХ ст. відомими майстрами були представники родин Бриндасів, Горбульків, Горохів, Гдулів, Приймів, Ференців та ін. Від 1946 до 1954 року працювала Яворівська професійно-технічна школа майстрів художньої різьби по дереву.

У 1950 році органи влади заснували сувенірну артіль ім. Т. Шевченка в Яворові, щоб контролювати традиційні ремесла, проте невдовзі через те, що більшість художників (які не мали особливого хисту, хоча й були дипломовані) почали нав'язувати свої, далекі від традиційного мистецтва, зразки народним майстрам, виник конфлікт, а в 1968 році училище з Яворова перевели до Янова (Івано-Франкове).

На превеликий жаль, навчання мистецтва народної забавки було замінене фахом столярства й художньої різьби. У 50–70-х роках ХХ ст. працювали майстри В. Прийма, С. Тиндик, С. Фірчук, С. Лопачак, С. Горох, В. Айхлер, С. Процик, І. Ліщин, О. Кокоруз та ін. У 1970–1980-х роках під час заборони й переслідування будь-якої приватної ініціативи яворівська іграшка зникла і з виробництва, і з ринку. Проте таємниці її виготов-

лення були збережені. У 1990–2000-х роках вона відродилася зусиллями майстрів Юлії Прийми й С. Лопачак, родини Ольги та Василя Логинів, Євгена Ференца, Остапа Сойки та Оксани Когут, Івана Бабійчука, А. Шопського, С. Бабійчук-Кузьменко та ін.

Авторка дослідження про яворівські забавки Наталія Косик влучно й довершено вклала значення цього феномену українського народного мистецтва в промовисті поетичні рядки:

Науку майстрів яворівських
Передає онуку сивий дід –
Як з дерева умілими руками
Створити іграшковий світ.
Із подивом онук спостерігає,
Як оживають дідусеві забавки,
Як пташки крилами тріпочуть,
І їдуть коні, сани і візки...
Гультяї в танці закружляли,
Завів свою мелодію деркач,
Сопілка ніжно зазвучала,
У руку скрипку взяв скрипач.
Колиска, стіл, кріселка, скриня –
Це справжні яворівські забавки.
Віками з ними дух гартують
Наші малі і любі діточки [2, с. 1468].

Не оминула цей яскравий образний іграшковий світ у своїй музичній творчості й видатна композиторка сучасності, уродженка Яворова Богдана-Марія Фільц.

Варто наголосити, що Богдана Фільц, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доктор філософії з мистецтва, лауреат Премії ім. М. Лисенка, Премії ім. В. Косенка і Мистецької премії «Київ» ім. А. Веделя, лауреат Всеукраїнського конкурсу композиторів «Духовні псалми», кавалер ордена Святої Великомучениці Варвари, член Національної спілки композиторів України, – особистість, яка плідно трудиться на ниві української музичної культури й музикології.

У Яворові на Львівщині минуло дитинство мисткині. Батько – Михайло Фільц – був адвокатом, відомим у Галичині юристом та громадським діячем. Мати – Ярослава (дівоче прізвище Рудницька) – закінчила філософський факультет Львівського університету, знала кілька мов (серед яких

СУЧАСНІСТЬ

грецька й латинська). Талановита піаністка вміло поєднувала виховання чотирьох дітей (трьох дочок і сина) з педагогічною працею в Учительській жіночій семінарії сестер Василянок та філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка в Яворові, діяльність якої була зніційована подружжям Фільців.

Як зазначила в монографії дослідниця творчості композиторки М. Загайкевич, «сім'я Фільців належала до тих типових представників галицької інтелігенції, що були тісно пов'язані з національно-демократичним рухом, брали активну участь в різних патріотичних заходах і починаннях. Михайло Фільц 15 років очолював місцеве відділення "Українського Педагогічного товариства "Рідна Школа" – громадської організації, яка відіграла чільну роль в поширенні освіти серед українського населення Галичини, багато років обирався головою "Просвіти". За ініціативою адвоката створено етнографічний музей "Яворівщина", засновано в місті Торговельну школу. З 1930 по 1939 він був головою Музичного товариства ім. М. Лисенка, а з 1933 по 1939 – відповідальним редактором яворівського часопису "Українське слово", займався ще рядом інших суспільно важливих справ. Відданою помічницею в праці на громадській ниві була його дружина Ярослава.

Формування особистості, тим більше творчої, завжди починається з рідного дому, з цієї "малої батьківщини", почуття до якої проектується і на ставлення до всього оточуючого світу. Дитячі роки Богдани Фільц протікали в особливо злагожденій і піднесеній духовній атмосфері інтелігентської сім'ї. Назавжди вкарбувалися в пам'ять гарний власний затишний будинок, розташований серед парку, розкішний квітник, родинні свята, веселі дитячі ігри» [3, с. 5–6].

Привітний дім адвоката завжди відвідували знамі гості: артисти мандрівної театральної трупи «Українська бесіда», композитори Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Антон Рудницький, Борис Кудрик, співаки Михайло Голинський, Андрій Поліщук, Михайло Дуда, Марія Сокіл, піаністки Галя Левицька, Іванна Шмериковська-Прийма та Володимира Божейко, скрипаль Євген Цегельський, артисти Володимир Блаваць-

кий, Леся Кривицька, Софія Стаднікова, і, звичайно, з Італії приїжджала близька родичка й всесвітньо відома співачка Соломія Крушельницька. Ці приємні миті творчої та патріотичної родинної атмосфери не забуваються й сьогодні. Однак початок сталінських репресій у 1939 році в щойно приєднаній Східній Галичині, переслідувань української інтелігенції, масових тюремних ув'язнень і висилок наклали трагічний відбиток на щасливу родину Фільців: батька було заарештовано органами НКВС наприкінці 1939 року, і він загинув десь у Бухарі; сім'ю «ворога народу» – трьох доньок і дружину – заслано в Казахстан. Три сестри повернулися до Львова в 1945 році без матері, життя якої обірвалося в лютому 1944 року на засланні. Проте сестри після тих тяжких поневірянь вистояли, отримали добру освіту, розвинули свої таланти й досягли мети в житті – працювати для рідного народу.

Ідею створення фортепіанного циклу для молоді «Яворівські іграшки» композиторка виношувала впродовж багатьох років. На початку 1990-х років з'явилися дві п'єси «Забута лялька» й «Мальована сопілочка», проте розмаїті плідні творчі задуми та звершення, концерти, гастролі, солідна наукова діяльність відвернули увагу мисткині від написання повного циклу. Згадані дві мініатюри були опубліковані в кількох виданнях, виконуються в концертних і конкурсних програмах юних піаністів, і тільки через понад два десятиліття, на початку 2017 року, авторський задум знайшов своє продовження й переріс у дивовижний за образністю, чудовою мелодикою, піаністичною довершеністю дитячий альбом.

Авторка цих рядків перебувала 27 березня 2017 року в гостинній домівці Богдани Фільц у Києві та прослухала у виконанні мисткині написану напередодні мініатюру «Чарівний смичок», завершену саме в цей день п'єсу «Візочок з кониками» та фрагмент розпочатої «Кольорової скрипки» й «насолоджувалася спілкуванням» (відважусь тут на цитату, адже за висловом Арістотеля, спілкування є «головною ознакою дружби») з композиторкою. Саме тоді в такій товариській розмові й виник задум публікації цього альбому.



Фортепіанний цикл «Яворівські іграшки» розпочинається ніжною, наспівною п'єсою «Забута лялька». Вона сприймається і як заспів до всього циклу, викликаючи узагальнюючі образні асоціації про призабутий вид народної творчості – яворівські іграшки, а також і як переживання дитини, яка загубила свою улюблену забавку. Саме так чується в першому розділі п'єси тужлива мелодія твору в прозорому плетиві супровідних розкладених співзвуч при доволі густій гармонічній педалізації. Наступний епізод з використанням низхідних секундових «схлипуючих» інтонацій утворює сумовитий настрій твору.

«Мальована сопілочка» – колоритна мініатюра, що передає дух українського фольклорного музикування. Композиторка вигадливо наслідує звучання сопілочки, яка виводить то жартівливий (*Allegretto*), то тужливий мотив (*Meno mosso*) з притаманною їй мелізматикою (форшлаги), синкопованим рухом. Усе це викликає асоціації з орнаментикою та ритмікою імпровізаційних сопілок-

вих награвань на тлі гудіння басових порожніх квінт, що нагадують звучання басолі.

Цікава мелодика, ладогармонічні, ритмічні та фактурні знахідки передають характерні особливості одного з багатьох улюблених дітьми музичних народних інструментів – сопілочки, що теж належить до переліку яскравих і самобутніх яворівських іграшок.

Окрім сопілок, майстри виготовляли також скрипочки й смички. Р. Чугай стверджувала: «Інші типи іграшок – сопілки, скрипки, дзиги тощо – виготовляли згідно з традиційною технологією і декоруванням. Хоч сотні майстрів повторювали принципи моделювання і розпису; кожна окрема іграшка має свою неповторність в деталях» [6, с. 101]. Своє музичне втілення ці музичні інструменти-іграшки знайшли у фортепіанних мініатюрах Б. Фільці – уже згадана «Мальована сопілочка» й споріднені «Чарівний смичок» і «Кольорова скрипочка».

Торкнувши струну пальцем, відчуваємо, як швидко згасає звук. А смичок, якщо його

СУЧАСНІСТЬ

вести по струні безперервно, буде добувати звук тягучий і наспівний, начакловуючи різні динамічні й темброві нюанси. Так і в мініатюрі про «Чарівний смичок» (*Moderato cantabile*). Його магічні властивості композиторка передає в чудовій кантіленній мелодії твору, майстерному плетиві чотириголосої фактури, де плавна мелодія у верхньому голосі в партії правої руки ведеться неначе «на одному диханні», й одразу в уяві постає звуковий ефект «співаючої скрипки».

Хоча всі твори циклу «Яворівські іграшки» – самостійні п'єси, зіставлені за драматургічним принципом контрастності, проте вони об'єднані спільним художнім задумом. Наступна п'єса «Кольорова скрипочка», власне, переплітається з попередньою, адже не існує смичка без скрипки, як і скрипки без смичка. Здавна цей інструмент був одним з найулюбленіших для українського народу. У складі різноманітних народних інструментальних ансамблів скрипка звучала і звучить під час народних свят, фестин, весіль, фестивалів.

Неповторний звук цього інструмента передає згадана п'єса Б. Фільц, жартівлива за своїм характером (*Allegretto*), що підсилюється використанням штриха *staccato* на окремих звуках у лінії супроводу (на четвертих долях такту в першій і третій частинах твору). Однак партія правої руки виводить прекрасну наспівну мелодію, що звучить то одноголосно в першій частині, то у викладі терціями на початку другої, яка є ще й кульмінаційною. Тут з'являється коротенька танцювальна тема, яка у своєму розвитку приводить до насиченого акордового гучноголосся на *ff*, а висхідний рух квінтами через усю клавіатуру фортепіано підводить репризу. Для підсилення характеру композиторка на початку репризи використовує в супроводі відривисті інтервали м. 2. Коротенька кода (*meno mosso*), в основі якої лежить наспівний основний мотив твору, завершує композицію.

«Веселий коник» – цікава тричастинна п'єса з елементами звукообразності. Тут авторка майстерно передає яскравий характер і колоритний зовнішній вигляд дитячої іграшки, яку так досконало описала

дослідниця Р. Чугай: «Коник яскраво розмальований гілочками з червоно-синім листям, що стелеться від корпусу на шию до голови. Такі відомі в щоденному побуті коні раптом втрачали реальність, набували казкової форми» [6, с. 100]. Важливу роль у творі Б. Фільц відіграє чіткий чотиридольний ритм та майстерно продумана артикуляція, у компоненті якої переважають гострі звучання на *staccato* та короткі ліги. Енергійність і бравурність підкреслюється незмінним пульсованим рухом супровідної лінії лівої руки на *staccato*, окремими відривистими мотивами в партії правої руки на чергуванні двох інтервалів – в. 2 і в. 3, – ці засоби ніби імітують біг коника. Швидкий темп, легкість звучання, викладення тематичного зерна твору в інтервально-акордовому обрамленні вимагають від юного виконавця оволодіння цілою низкою певних піаністичних навиків і вмій.

Майстри яворівських дитячих іграшок виготовляли також «колиски для ляльок». Такі забавки «мали профільовані і розмальовані бічні сторони – “бочки” – і ніжки для гоїдання – “ходила”. Принцип розпису подібний до розпису коників. На стінках малювали “вербівки”, цяточки і концентричні кола – “сонечка”. Основну роль відігравав світлий природний колір деревини, на якому чітко виділявся традиційний червоний і темнозелений орнамент» [6, с. 101].

Мініатюра «Колиска для ляльки» глибоко передає ознаки особливого ліричного жанру народної творчості – коліскової. Мелодична лінія п'єси розвивається ніби по колу, підсилюючи заколисуючий вплив цих фольклорних перлин на дитину. Використання традиційної терцієвої поспівки тут поєднується з квартовими й секстовими ходами. Плавний рух рівномірними вісімками в партії лівої руки підтримує наспівний характер коліскової, а цікаві гармонічні переливи додають емоційності та яскравості в зображенні колоритної іграшки.

«Зозулька» – фортепіанна мініатюра, що покликана розвивати сприйняття навколишнього світу, дійове й образне мислення дитини. За народними віруваннями, зозуля – символ людської долі, весни (кує від свята Благовіщення до Івана Купала). Здавна люди звикли задавати зозулі різно-

манітні запитання, а після того, скільки разів вона накує, доходили висновків про тривалість чи кількість того, про що запитували. Відомі також «зозульки» (окарини) як один з найдавніших духових інструментів, який належить до різновиду свистунів. Грою на цих інструментах імітують звуки диких тварин, птахів а особливо – кування зозулі. Мабуть, тому в Україні окарину називають «зозулькою». Знайшла своє втілення «зозулька» і в творчості яворівських майстрів іграшок. Такі забавки використовували також як ялинкові прикраси, підвішуючи на ниточках до гілок різдвяного дерева.

Імітація кування зозулі власне й розпочинає цю п'єсу. Чотиритактовий вступ із низхідними терцієвими двозвучними мотивами на *staccato* дуже чітко вимальовує характерні для цієї пташки звуки «ку-ку». Основна мелодична лінія сприймається наче пісенька, яку співають, гуляючи, діти, а на неї ще накладається мотив кування зозулі. Гомофонно-гармонічна фактура твору, чітке виокремлення плавної супровідної лінії в партії лівої руки і проведення мелодично-образної лінії в правій, яскрава динаміка, агогічні нюанси приводять розвиток до кульмінаційного сплеску *ff* (імітації кування), немов би діти заслухалися цим «співом» пташки. Невеличка кода, подібна до вступу, завершує композицію.

Наступна іграшка – візочок з кониками. У своїй монографії Р. Чугай зазначила: «В яворівських іграшках XIX ст. особливо цікаві іграшки з кониками – дуже популярні, опоетизовані майстрами мовою пластики, орнаменту і колориту» [6, с. 100]. Головними конструкціями таких іграшок були підставка у вигляді прямокутної горизонтальної дощечки – основи, дві осі, чотири колеса і коники – один чи два. «При складанні іграшок круглі дощані колеса з центральним отвором намочують у гарячій воді, а через добу натягують на осі з зубчастим закінченням. Колеса охолоджуються, звужуються і не злітають з осей. Основну увагу звертали майстри на опрацювання коників – спеціальним ножом кількома точними рухами, зберігаючи при цьому дещо круті зрізи, часом навіть прямокутні або й трикутні. Голова коника з виступаючим лобом у вигляді

трикутника, спина без вигинів, корпус незаокруглений, ноги прямі, чотириохгранні. Коники вільно розміщені в просторі. Плоскісне умовне їх рішення не має навіть натяків на деталізацію. Це зображення дещо фантастичне, зрозуміле дітям, пов'язане із задумом дитячої гри, видумки, казковості» [6, с. 100].

Композиція Б. Фільц «Візочок з кониками» (*A-dur*) колоритно змальовує цю іграшку. У двочастинній композиції, кожна з яких розпочинається двотактовим вступом, уже в першому такті авторка проставляє ремарку *sempre staccato* для партії лівої руки, що асоціюється з активним рухом коника, а поодинокі акцентовані звуки з форшлагами звучать наче дзвіночки на вуздечці коника. Початок теми твору: гамоподібний висхідний і низхідний рух шістнадцятками в межах нижнього тетраорду сприймається як початок бігу коника з наростанням швидкості, неначе розбігається. Стрибки коника авторка передає акордовою фактурою з акцентами, а біг галопом – мартелятним викладом. Кода твору розгорнена і вся побудована на мартелятному акордовому звучанні з використанням акцентованих (*sf*) співзвуч на слабких долях такту, що і становить ефектне повнозвучне (*ff*) завершення композиції.

П'єса розвиває фантазію й образне мислення малечі, завдяки стійкій ритміці відбувається розвиток вольової та емоційної сфер дитини, а віртуозна фортепіанна фактура зумовлює розвиток різних видів техніки. Б. Фільц використовує різноманітні засоби, що імітують біг коника: маршовий ритм, гамоподібні пасажі, штрих *staccato*, *martellato*, акценти, творячи в дитячій уяві образ яскравої яворівської забавки.

Символічним штрихом у циклі «Яворівські іграшки» проходить мініатюра «Яворова скриня спогадів». Своїми думками композиторка перенеслася в дитинство, проведене в любові й порозумінні, теплоті та приязні, забавах і роботі над собою, проте затьмарене втратами рідних і близьких серцю людей, рідної домівки та Батьківщини.

Композиторка ніби наповнила скриню спогадами ніжними й душевними (епізод *Andante cantabile, rubato con anima*), смут-

СУЧАСНІСТЬ

ними і трагедійними (*veloce drammatico, meno mosso*), солодкими та яскравими (*Animato*), які втілюються в чудовій темі середньої частини з використанням мелодичного *f-moll*. Реприза твору знову повертає до початкового тематичного мотиву, що звучить тут у гучній динамічній гамі й додає драматизму. Проте невеличка тритактова кода (*meno mosso*) приводить до утвердження оптимістичного настроєвого звучання останніх співзвуч в однойменному мажорі (*F-dur*), до сповнення світлих мрій і щасливого майбуття.

«Пташка крильцями лопотить» – єдина п'єса циклу, в основу якої композиторка вводить фольклорний зразок – відому гаївку «Ми голубку уловили», адже написана вона була 14 квітня 2017 року, напередодні святкування Великодня, який цього року припав на 16 квітня. Детальний опис яворівської іграшки «пташка», свої радісні дитячі спогади та ігрові моменти Богдана Фільц мальовничо описала у вступній статті до цього збірника під назвою «Яворівські іграшки».

Звичайно, рухомі іграшки цікавіші, їх легше вводити в гру, вони повніше відтворюють ігровий задум дитини й завдяки особливій конструкції мають здатність оживляти звуки, які утворюються під час гри. Яскраво вирізняються пташки-«качечки» – особливо популярні серед яворівських забавок.

Тричастинна фінальна п'єса циклу «Пташка крильцями лопотить» розпочинається розгорненим вступом (*Allegretto con brio, rubato; Moderato cantabile*), де завдяки легкості виконання фактури, частому використанню форшлагів, відривистого звучання й агогічних перепадів (*poco stringendo* і *rallentando*) авторка вдало імітує щебетання пташок. Перша частина твору (*Allegro*) розгортає виклад теми гаївки, оздобленої форшлагами та в супроводі секундних співзвуч і хроматизованих ходів у лівій руці, що додає жартівливого характеру. Частина *Moderato risoluto* теж ґрунтується на мелодії гаївки, проте тут авторка змальовує вже образ не живої пташки, а іграшкової, яка при прискоренні руху тарахкотить та імітує лопотіння крилець. У музичній тканині це передається введенням низхідних

glissando, кластерів і мартелютного викладу фактури. У репрізі після проведення теми твору з'являється чотиритактова кластерна токатна побудова для завершення композиції. Вона сприймається як швидке й голосне лопотіння крилець «пташки», що раптово обривається паузами на великій гучності. Після такої цезури контрастно звучить невелика кода (*meno mosso, dolce*) – ніжна, наспівна видозмінена гаївкова тема. Тут для підкреслення зміни штриха (*legato*) і зв'язності звучання композиторка використовує важливий дидактичний момент – підписує аплікатуру в партії лівої руки (як і в 5–6 тактах вступу). П'єса «Пташка крильцями лопотить» – блискучий віртуозний фінал фортепіанного циклу «Яворівські іграшки» Б. Фільц.

Творчість відомої сучасної композиторки Богдани Фільц, зокрема фортепіанна, – оригінальна, наскрізь пронизана українськими народними елементами. У її творчому доробку чимало фортепіанних композицій для дітей та молоді, що вирізняються образним розмаїттям, зображальністю, застосуванням фольклорних джерел, своєрідним трактуванням традиційних форм і жанрів, особливою пластичністю, піаністичною зручністю та доцільністю фортепіанної фактури. Згадаймо твори: «Карпатський етюд», «Давня казка», «Пісня для бабусі», «Гра в м'ячик», «На дитячій залізниці», «Полька» чи «Поетичний настрій», – усі вони часто використовуються в навчальному репертуарі, концертних і конкурсних програмах не тільки в Україні, але й за кордоном. На педагогічну значущість цих творів указують численні їх видання у США, Канаді, Україні, а 2016 року композиція «Давня казка» була опублікована в репертуарному збірнику університету Південної Африки [7].

Фортепіанний цикл для молоді «Яворівські іграшки» Б. Фільц характеризується реалістичним підкресленням сюжетної програмності, що втілюється у звукозображальній природі фактурної організації циклу. Він збагатив світову й українську музику високохудожніми творами, які звучатимуть і слугуватимуть вихованню нових поколінь талановитих музикантів.

Джерела та література

1. Герус Л. Яворівська народна іграшка: історія розвитку та сучасні проблеми промислу / Людмила Герус // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. – Львів, 1995. – Т. ССХХХ : Праці Секції етнографії та фольклористики. – С. 176–189.
2. Жеплинський Б., Ковальчук Д., Ковальчук М. Відродимо яворівську забавку! / Богдан Жеплинський, Дарія Ковальчук, Мирослав Ковальчук // Народознавчі зошити. – Львів, 2016. – № 6 (132). – С. 1464–1468.
3. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет / Марія Загайкевич. – Київ ; Тернопіль : Астон, 2003.
4. Косик Н., Більська Л. Яворівська забавка / Наталія Косик, Леся Більська. – Львів : Український інститут «Євросоціум», 2014. – 56 с.
5. Партицький О. Листи о вихованню домашном / Омелян Партицький // Газета Школьна. – 1879. – Ч. 1. – С. 1–2; Ч. 3. – С. 17–18.
6. Чугай Р. Народне декоративне мистецтво Яворівщини / Раїса Чугай. – Київ : Наукова думка, 1979. – 142 с.
7. Unisa: Piano Examination Album. – Grade 4. – University of South Africa, 2016.

SUMMARY

The preservation of cultural memory, artistic and spiritual acquirments of Ukrainian nation in the alarming times of the present day in Ukraine has become one of the priority tasks for various areas of art and musicology. Hence, it is not a coincidence that new piano works created by a well-known composer Bohdana Filts have appeared in 2017. They are devoted to Yavoriv toys as one of the phenomena of the Ukrainian culture, designed for children entertainment. The craft of these children toys production has emerged approximately in the XVII century in Yavoriv near Lviv. The wood of linden and asp has been mainly used as a raw materials. They are painted only with the vegetative dyes.

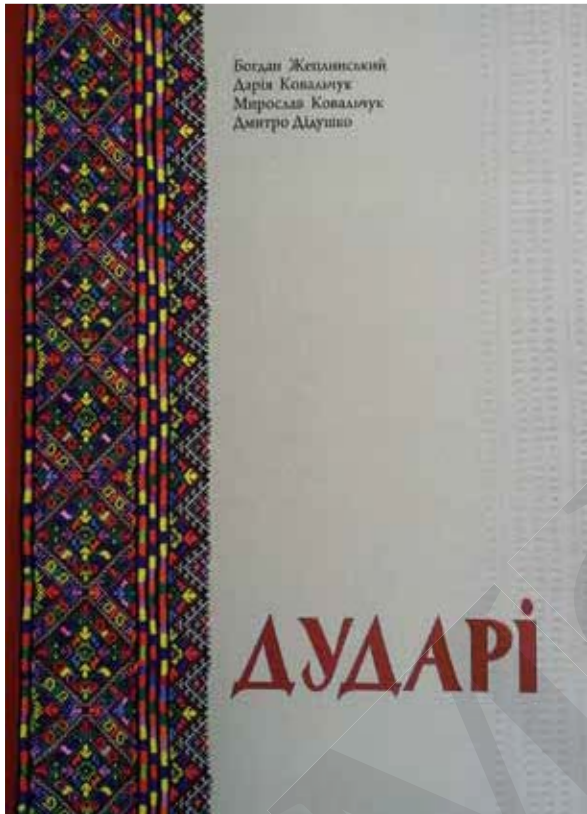
The Yavoriv Toy is a unique sample of folk works. It is studied by prominent Ukrainian scientists. The main of them include the work of Zoriana Baltarovych in the edition *State Museum of Ethnography and Folk Craft of the Academy of Sciences of the Ukrainian Soviet Socialist Republic* (Kyiv, Mystetstvo, 1976); a monograph by Raisa Chuha *Folk Applied Arts of Yavorivshchyna* (Kyiv, 1979) and works by N. Kosyk and L. Bilka; published works by Liudmyla Herus, Bohdan Zheplynskyi, Dariia and Myroslav Kovalchuk. Descriptions of the toys assortment affirm the popularity of little horses, carts with one or two little horses, birds, rattles, children cradles and furniture for dolls, plates and dishes, musical instruments, including pipes, violins, bird-calls, etc. A famous composer Bohdana Filts has not defied this amazing world of toy images in her musical works. She is a native of Yavoriv who has spent her childhood there in love and mutual harmony. However, it is covered with the loss of own and close people, her own home and Motherland. The idea to create a cycle of piano works for young people entitled *The Yavoriv Toys* has been weighed by the composer for many years. Initially two dramatic pieces *The Forgotten Doll* and *The Painted Little Pipe* have appeared in the early 1990s. Only in two decades, in the early 2017, they have found their continuation, developing into a magic children album with an amazing system of images, marvellous melodics and the pianistic excellency. *The Yavoriv Toys* includes ten compositions by Bohdana Filts: *The Forgotten Doll*, *The Painted Little Pipe*, *The Magic Fiddlestick*, *The Coloured Little Violin*, *The Jolly Little Horse*, *The Cradle for a Doll*, *The Cuckoo*, *The Cart with Little Horses*, *The Yavoriv Chest of Reminiscences*, *The Bird is Flapping with its Little Feathers*.

Peculiar melodics of the composer works, tune and harmonic, rhythmic, and texture techniques, felicitous elements of sound depiction (imitation of the sounds of folk musical instruments, voices of birds, a little horse in active motion) are intended to the development of the recipient imagination and image thinking of young people, the volitional and emotional realms of a child, the improvement of various types of piano techniques. The works of Bohdana Filts attract with the expressiveness of the musical language which is often established on Ukrainian folk songs intonations.

The piano cycle for young people *The Yavoriv Toys* by Bohdana Filts has enriched the Ukrainian and world music with highly artistic works that will sound and serve to the benefit of the upbringing of the new generations of talented musicians.

Keywords: Bohdana Filts, Yavoriv toys, piano cycle, folk musical instruments, piano technique.

Рецензії Reviews



Жеплинський Б., Ковальчук Д., Ковальчук М., Дідушко Д. Дударі. – Львів : РАСТР-7, 2017. – 110 с., іл.

«Дударі» – таку назву має нова книга зазначених вище авторів. Один з них – львівський краєзнавець Богдан Жеплинський, збираючи матеріали до енциклопедії про українських бандуристів і лірників, наприкінці 1960-х років зацікавився народним духовим інструментом з повітряним резервуаром і трьома цівками. Цей інструмент є різновидом волинки і розповсюджений у багатьох країнах світу з відповідними місцевими назвами, а на Гуцульщині й Буковині званий *дуткою*, *дудою*, *дудочкою*, *козою*. Ще одним автором книги є краєзнавець Дмитро Дідушко із с. Красноїлля Верховинського району Івано-Франківської області, з яким Б. Жеплинський познайомився

у фольклористичній експедиції 1968 року, організованій з метою «пошуків дударів».

Дмитро Дідушко впродовж тривалого часу листувався з Б. Жеплинським, поповнюючи його картотеку новими відомостями про дуду й верховинських дударів, а пізніше у співавторстві з ним опублікував про них статтю. Ще два співавтори книги – Дарія Ковальчук (донька Б. Жеплинського) та її син Мирослав Ковальчук, – підтримуючи творчі контакти з Д. Дідушком і сучасними музикантами з Києва та Івано-Франківська, також накопичували матеріали щодо дуди й виконавців на ній та сприяли створенню книги зі стислою назвою «Дударі». Її презентація відбулася 14 травня 2017 року в актовій залі Львівського національного університету імені Івана Франка на урочистому вечорі, присвяченому Дню Матері. Головним учасником імпрези була Львівська державна академічна чоловіча хорова капела «Дударик» імені Миколи Кацала – лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка (художній керівник Дмитро Кацал). У її виконанні прозвучали твори, що відповідали назві концерту-посвяті «Мамине серце», зокрема хор Миколи Леонтовича «Дударик».

Невелике за обсягом, розраховане на оглядовий науково-популярний виклад інформації, презентоване видання структуровано за вісьмома короткими розділами. Перший – «Українська дуда» – містить виклад неточностей щодо наукового визначення інструмента, адже, згідно з інформацією з ґрунтовної монографії Ігоря Мацієвського «Музичні інструменти гуцулів», *дутка* як гуцульський різновид волинки є триголосим монолінгвальним аерофоном з повітряним резервуаром [2, с. 102]. Крім того, не можна вважати її інструментом, якому музикознавці нібито «не приділяють увагу <...> посилаючись на примітивність і недосконалість, вважають його неперспективним». У 1930-х роках танцювальні на-

гравання на *дутці* записував Ст. Мерчинський. У його праці «Музыка Нисулсчсчзчзпу», опублікованій у Варшаві 1965 року, є нотні транскрипції *гуцулок*, записаних від дударів [2, с. 277–280]. У ті самі роки танцювальні награвання на *дутці* фіксував Р. Герасимчук [2, с. 281], а пізніше – ціла низка етномузикологів, зокрема Б. Яремко, М. Хай, Л. Сабан та ін. А метр сучасної етноорганології І. Мацієвський у розділі «Органографія» першої частини згаданої монографії, описуючи 93 музичні інструменти, що побутують на Гуцульщині, у нарисі № 82 «Дутка» [2, с. 102–106] подає повну інформацію про цей музичний інструмент, описує конструкцію *дутки*, методику звуковидобування, окреслює основний репертуар до слухання на вечорницях, весіллях, гуляннях на свята і в неділю (*музика до танцю*), під час поховального обряду та на Коляду. Йдеться в нарисі й про ставлення гуцулів до *дутки* й *дуткарів*, про занепад дуткового виконавства після Першої світової війни і початок його відродження в 1960-х роках. Наведено в монографії І. Мацієвського і його дві дуткові транскрипції – *поховальна* [2, с. 181–182] та *гуцулка* [2, с. 275–276].

Повертаючись до рецензованої книги «Дударі», зазначимо, що другий і третій розділи, які містять опис літньої експедиції до с. Жаб'є (нині – с. Верховина) у пошуках дударів, а також конструкції дуди (автори – М. Грицик, М. Хай, Д. Дідушко), читаються з інтересом, тим паче, що вони ілюстровані світлинами, зробленими того далекого 1968 року.

Найбільший – ключовий – розділ (четвертий) присвячений опису (за абеткою) біографічних відомостей про 54 верховинських та інших дударів [1, с. 23–54]. І хоча зібрані Б. Жеплинським і Д. Дідушком відомості про кожного дударя є неповними і лише 15 дударів зображено на світлинах, саме в цьому розділі найповніше розкрито зміст книги про виконавців на давньому музичному інструменті.

Розглянемо творчу діяльність найкращих музикантів, про яких згадано в розділі, відповідно до поділу їх на виконавців, які отримали музичну освіту, проте знають традицію, будучи вихідцями з неї, та на су-

то традиційних, не пов'язаних з офіційною музичною освітою. Зауважимо, що музикантів з офіційною освітою можна назвати мультиінструменталістами, адже для них дуда – один з багатьох інструментів, якими вони володіють. До таких, згідно зі змістом розділу, належать: Дмитро Попічук (1939–2005) – народний артист України, цимбаліст, майстер з виготовлення дуди, соліст Державного заслуженого народного хору ім. Г. Верьовки (1959–1992), Державної капели бандуристів України ім. Г. Майбороди (1992–2005); Василь Попадюк (1940–1991) – народний артист України, сопілкар-віртуоз Державного гуцульського ансамблю пісні і танцю УРСР (1955–1959), соліст Львівської філармонії (1963–1965), Державного заслуженого народного хору ім. Г. Верьовки (1970–1982), фольклорно-етнографічного ансамблю (1982–1990) та фольклорного ансамблю «Троїсті музики», з якими об'їздив безліч країн; Любомир Кушлик (1946 р. н.) – львівський етноорганолог, доцент кількох вишів, засновник унікальної приватної колекції автентичних музичних інструментів (понад 700), яку демонструє перед фахівцями й громадськістю; Роман Кумлик (1948–2014) – віртуоз-виконавець на 35 музичних інструментах, засновник Верховинського музею гуцульського побуту, етнографії та музичних інструментів; Мирон Блощичак (1962 р. н.) – заслужений артист України, лауреат міжнародних конкурсів, виконавець на 20 інструментах (серед яких за освітою головний – кларнет), збирач і майстер традиційних музичних інструментів, який працював у Львівській філармонії, Києві, на сценах фольклорних і джазових фестивалів в Україні й світі, за що був визнаний найкращим музикантом 1999 року м. Львова; Юрій Гвоздь (1970 р. н.) – заслужений артист України, соліст (зокрема на дуді) Національної заслуженої капели бандуристів України ім. Г. Майбороди.

У довідниковому розділі неабиякий інтерес викликають ще дві універсальні постаті, одна з яких – Остап Костюк (1979 р. н.). Будучи за фахом професійним кінорежисером і актором, він полинув не

РЕЦЕНЗІЇ

лише в діяльність актора Львівського театру ім. Леся Курбаса, а й у дослідження гуцульської музичної традиції, ставши автором і керівником різних мистецьких проєктів, учасником міжнародних музичних і театральних фестивалів, на яких виступає і як виконавець на дуді. Другий митець – Віктор Левицький (1987 р. н.), івано-франківський професійний програміст. З 2011 року він почав активно займатися фольклорною діяльністю, навчившись у М. Тафійчука не тільки грати на дуді, флюярі, фрільці, гуцульській лірі, а й майструвати їх, виступати на наукових конференціях з доповідями про українські дударські традиції. Він також став засновником спільноти «Дударство в Україні».

Список традиційних музикантів у біографічному розділі значно ширший, що свідчить про функціонування дуди як найрозповсюдженішого музичного інструмента серед носіїв переважно верховинської традиції. Більшість персоналій належить до мультиінструменталістів, що свідчить про виконавську багатогранність карпатських музик. Найяскравішим представником традиційних музик, багаторічна діяльність яких пов'язана з відродженням дуди, є коваль із с. Буковець Михайло Тафійчук (1939 р. н.) – талановитий майстер з виготовлення народних музичних інструментів, зокрема дуди, яку вдосконалив, змайструвавши пристрій для її перестроювання. Він також блискучий виконавець на всіх інструментах та вчитель гри на кількох із них, зокрема на дуді, своїх синів, а на цимбалах – доньки Василини, керівник і учасник сімейного ансамблю Тафійчуків. Один з тих, хто в 1960-х роках свідомо захопився дутковим виконавством, – учитель із с. Білоберізка Василь Івасюк (1939–1982), який навчився гри на дуді у свого батька, лісоруба Микити Івасюка (1914–1970), і допоміг стати відомими дударями трьом своїм молодшим братам – Миколі (1954 р. н.), Петру (1954 р. н.) та Степану (1957 р. н.) із с. Устеріки.

Легендарний гуцульський мультиінструменталіст Василь Могур (Грималюк) (1923–1995) прославився на всю Гуцульщину як неперевершений скрипаль і вихователь цілої плеяди народних виконавців на скрипці, со-

пілці, цимбалах, дуді, трубі, тромбоні та саксофоні. На жаль, автори надали надто скупі відомості про цього великого митця, навіть не поповнивши їх світлиною і не вказавши роки життя. Хоча варто було б уважно переглянути вказану монографію І. Мацієвського, де вміщено чотири світлини музиканта [2, с. 90–91], та звернутися до професора Б. Яремка, ознайомитися з його публікацією щодо концепції відкритої ним у 2000 році у с. Космач зимово-літньої школи традиційного народного мистецтва ім. Василя Могура і дізнатися про роки життя виконавця.

Зазначені в рецензованій книзі гуцульські дударі зазвичай були весільними музикантами – скрипалями, цимбалістами, сопілкарями – і під час весілля рідко брали до рук дуду. Хоча були й ті, які прекрасно володіли технікою гри на дуді і котрих залюбки слухали як виконавців тужних чи веселих мелодій на цьому давньому інструменті. З-поміж персоналій, які досягли майстерності й популярності, можна навести такі імена: Максим Додяк (1860–1942); його учні Іван Мартищук (1914–1976); один з кращих дударів свого часу Юрій Петрук (1884–1938); Іван Савчук (1904–?) та Юрій Кречуняк (1921–?) (у нього навчилися грати на дуді Михайло Тафійчук, Онисим Полек (1881–1970) та ін.); Дмитро Жикаляк (1910–?); Кузьма Михайлюк (XIX – початок XX ст.) та його син Іван Михайлюк (1894–1971); Микола Савчук (1955 р. н.); учні В. Могура Андрій Шекеряк (1898–1985) та Іван Понеполек (1916–?), який славився виконанням на дуді поховальних мелодій.

Окремо згрупуємо дударів, які були і добрими виконавцями, і майстрами з виготовлення дуди. Це коваль і токар по дереву, мосяжник Олекса Зеленчук (роки життя не вказано), Дмитро Попічук, Дмитро Рокіщук (1882–1940), Іван Мартищук, Іван Михайлюк, Михайло Тафійчук, Микола Шкрібляк (1873–1945), Іван Понеполек.

Після поданої у п'ятому розділі хорової партитури твору Миколи Леонтовича «Дударик» читачів зацікавить наступний розділ під назвою «Дударі розказують», що складається з двох нарисів. Перший з них, «Найкращий гуцул – Михайло Тафійчук», – це розповідь видатного народного

НАДІЯ СУПРУН-ЯРЕМКО. РЕЦ.: ЖЕПЛИНСЬКИЙ Б., КОВАЛЬЧУК Д.,
КОВАЛЬЧУК М., ДІДУШКО Д. ДУДАРИ

музики про те, як він з раннього дитинства формувався майстром і виконавцем на різних інструментах, що звучали довкола. «Я граю на всіх інструментах, що вмю робити. Телинка, сопілка, денцівка, сопілка “музикальна” на шість дирок, роги, трембіти, цимбали, ліри», – упевнено наголошує музикант і далі відповідає на запитання, пов’язані з виготовленням трембіти, скрипки, рога й дуди, також про свою численну сім’ю та виступи на багатьох фестивалях. Другий нарис – «Не дати вмерти гуцульській дуді» – присвячений молодому й перспективному програмісту і музиканту-аматору Віктору Левицькому. Про нього спочатку йдеться як про виконавця на архаїчних гуцульських лірі та дуді, флюярі й фрільці, про його пошуки виконавської автентики, якій він вчиться в Михайла Тафійчука і сучасних дударів, а також про перші спроби виготовлення гуцульських інструментів у власній майстерні.

Чудовим доповненням до текстових розділів книги є підібрані 32 старі й сучасні чорно-білі та кольорові світлини із зображенням і безіменних, і відомих дударів, зокрема у складі гуцульських ансамблів, а також записані Д. Дідушком автентичні тексти гуцульських коляд: «Коледа про Рождество Христове», «Коляда – дякування столови», «Коляда дівці», «Коледа видорші», «Коледа за страсти Христові», опис гуцульського весілля із сімома світлинами та співанка про життя верховинців у XIX–XX ст.

Щодо поліграфічного виконання книга «Дударі» викликає приємне враження, зокрема це стосується оформлення обкладинки, де використано орнамент гуцульської жіночої сорочки, переданої родині Б. Жеплинського дударем Д. Дідушком, а також візуального наповнення зі світлин, що мають передусім науково-історичну цінність. Адресоване фольклористам, викладачам і студентам мистецьких навчальних закладів, учасникам творчих колективів та прихильникам народної творчості, задумане як науково-популярне дослідження, видання, на жаль, містить вади, пов’язані з відсутністю єдиної методики для створення творчих біографій дударів, як того вимагає енциклопедичний формат. Відсутні також посилання на наукові праці авторитетних фольклористів та етноорганологів. Наявність різномірних помилок у тексті викликає претензії як до самих авторів, так і до літературного редактора.

Джерела та література

1. Дударі / Б. М. Жеплинський, Д. Б. Ковальчук, М. М. Ковальчук, Д. Дідушко. – Львів : РАСТР-7, 2017. – 110 с., іл.
2. Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів / І. Мацієвський. – Вінниця : Нова книга, 2012. – 464 с.

Надія Супрун-Яремко



Кавунник О. Музичне середовище Ніжина в контексті національних культуротворчих процесів ХІХ – початку ХХІ століть : монографія / Олена Кавунник. – Київ : НАН України, 2016. – 328 с.

Праця Олени Кавунник «Музичне середовище Ніжина в контексті національних культуротворчих процесів ХІХ – початку ХХІ століть» написана в річці одного з пріоритетних напрямів сучасного музикознавства – музичне мистецтво в регіональному аспекті, що є актуальним завданням відродження національної культури. Монографія продовжує дослідження авторів 1990–2000-х років, присвячені українським регіонам – Буковині, Волині, Донеччині, Закарпаттю, Коломиї, Північному Приазов'ю, Полтавщині, Стрийщині, Сумщині, Східній Галичині, Чернігівщині, а також містам – Києву, Харкову, Одесі, Катеринославу (тепер – Дніпро), Івано-Франківську.

Однією з маловивчених донині була музична культура міста Ніжина Чернігівської області. У пропонованій праці розглянуто музичне середовище Ніжина ХІХ–ХХІ ст. Ураховуючи 1000-літній вік міста та фокусування в його історії фундаментальних за-

гальнонаціональних тенденцій, ця книжка здійснює внесок у створення сучасних узагальнюючих праць з історії української музики й української культури загалом, а також уточнює неповні або помилкові факти, наведені в ряді попередніх публікацій. Музичну історію Ніжина висвітлено в контексті проблем мистецького середовища, які у свою чергу розглянуто як сукупність музичних явищ, процесів, тенденцій (композиторська творчість аматорів і професіоналів, виконавське мистецтво, традиції музичної освіти й виховання, мистецькі контакти тощо). Вагомим чинником є те, що сама авторка живе в цьому місті, працює в Ніжинському університеті імені В. Гоголя на музично-педагогічному факультеті. До того ж займається активною мистецько-просвітницькою діяльністю, проводить артистичні програми, підготовлені студентами й місцевими артистами, часто публікується в місцевій пресі.

Монографія складається зі вступу, п'яти розділів, висновків та кількох додаткових технічних розділів. Варто зазначити, що базовим матеріалом для монографії став текст кандидатської дисертації О. Кавунник, успішно захищеної в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

У першому розділі «Етнорегіональні виміри вітчизняного музикознавства» розглянуто регіональну проблематику в контексті сучасного українського музикознавства та музичне середовище як об'єкт музичного краєзнавства. У другому розділі «Поліетнічні аспекти мистецького Ніжина» представлено етапи формування музичного середовища Ніжина й музичну культуру етнічних меншин Ніжина в контексті їх міжетнічного культурного діалогу. Третій розділ «Музично-освітні традиції Ніжина в ХІХ ст.» присвячений формам музичного виховання в закладах освіти на початку ХІХ ст. і тенденціям розвитку музичного життя Ніжина в другій половині ХІХ ст. У наступному розділі «Музичне середовище Ніжина ХХ ст. у контексті національного музичного процесу» описано чинники музичного життя Ніжина першої половини ХХ ст., творчість видатних митців Ніжина першої половини ХХ ст. та розвиток музично-освітніх традицій Ніжина в другій половині ХХ ст. У п'ятому

АНТОНІНА АЗАРОВА. РЕЦ.: КАВУННИК О. «МУЗИЧНЕ СЕРЕДОВИЩЕ НІЖИНА В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ...»

розділі «Інноваційні процеси в музичному середовищі Ніжина на межі ХХ–ХХІ ст.» висвітлено виконавську діяльність професійних музикантів, вектори музичної творчості аматорських колективів та аспекти творчості ніжинських композиторів.

У висновках монографії затверджено поняття музичного середовища; виокремлено основні історичні етапи його становлення в Ніжині; одним з найважливіших чинників його неповторності визнано співіснування музичних традицій різних етнічних меншин; наголошено, що потужним імпульсом для формування в місті специфічного музичного середовища стала діяльність навчальних закладів Ніжина; визначено, що становлення музичного середовища Ніжина в другій половині ХІХ ст. рельєфно сфокусувало в собі низку провідних тогочасних тенденцій загальнонаціонального музичного процесу (розвиток домашнього музикування, активна діяльність музично-драматичного товариства тощо); зауважено, що аналіз творчості ніжинських композиторів і водночас багатогранного виконавського мистецтва міста дозволяє стверджувати, що важливою складовою репертуару митців-виконавців Ніжина був різножанровий доробок місцевих авторів; підсумовано, що тривалий розвиток аматорських традицій виконавського мистецтва Ніжина створив необхідні історичні передумови для становлення фахових засад цієї галузі музичної культури міста впродовж ХХ ст.

Особливо варто виокремити підрозділ «Творчість видатних митців Ніжина першої половини ХХ ст.», де авторка пише про людей, які значною мірою сприяли становленню локально-регіонального музичного середовища міста, – першу народну артистку України М. Заньковецьку та хормейстера-педагога, музично-громадського діяча, співака Ф. Проценка. Якщо творчості М. Заньковецької присвячено чимало наукових досліджень і публікацій, то цінність матеріалу цієї монографії – у тому, що тут розглянуто малові-

дому для сучасників постать справжнього подвижника культурного життя тогочасного Ніжина Ф. Проценка. Традиції творчості цих митців, що були продовжені в другій половині ХХ ст., висвітлено в наступному підрозділі книги, де в центрі уваги перебувають освітні заклади міста й діяльність їхніх музичних колективів. Авторка описує навчально-освітнянський потенціал міста, репрезентований когортою музикантів-педагогів нинішніх освітніх закладів Ніжина, виокремлюючи серед них старшу (1950–1960-ті рр.), середню (1970-ті рр.) і молоду (1980-ті рр.) генерації. Тут розглянуто історію створення й розвитку основних освітніх музичних закладів міста, таких як музично-педагогічний факультет Ніжинського державного педагогічного інституту ім. М. Гоголя, Училище культури і мистецтв ім. М. Заньковецької та відкрита при ньому школа мистецтв, хореографічна й дитяча музична школа, що вважається першою серед шкіл музично-естетичного виховання в області. Виокремлено постать заслуженого працівника культури України С. Голуба, який очолює школу з 1982 року та є диригентом зразкового хору «Сяйво», лауреата Міжнародних та Всеукраїнських дитячих хорових конкурсів.

Основний масив монографії доповнений кількома технічними розділами (список використаних джерел, додатки, іменний покажчик та умовні скорочення). У додатках розміщено цікаві фотографії з різних часів культурного життя Ніжина. Слід зауважити, що за рядками сторінок монографії відчувається закоханість авторки у своє місто, його історію й сучасне життя, вражає жвавість творчої думки та власний погляд на еволюцію місцевих культурних процесів. Залишається тільки привітати О. Кавунник з виданням такої цікавої і потрібної книжки, що достеменно буде підґрунтям для профільних розвідок сучасного українського музикознавства й майбутніх досліджень Ніжинщини.

Антоніна Азарова

Про авторів *Information About Authors*

АЗАРОВА Антоніна – науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

БЕРЕЗУЦЬКА Марина – викладач кафедри народних інструментів Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки.

ГРАБ Уляна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.

ДЕМ'ЯНЕНКО Сергій – аспірант Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, артист Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка.

КОВАЛЕНКО Єва – молодший науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Всесвітньої ради танцю ЮНЕСКО (CID).

КУЗИК Валентина – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, лауреат премії імені М. В. Лисенка, член Національної спілки композиторів України.

КУЗЬМІНСЬКИЙ Іван – кандидат мистецтвознавства, докторант Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

НІКІТЮК Оксана – заслужена артистка України, солістка Національної заслуженої академічної капели України «Думка», пошукувач відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

НІМИЛОВИЧ Олександра – доцент Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, член Національної спілки композиторів України.

САХАРЧУК Раїса – аспірантка зі спеціальності «Музичне мистецтво» Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

СУПРУН-ЯРЕМКО Надія – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.

ТОВКАЙЛО Ярина – аспірантка зі спеціальності «Музичне мистецтво» Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

ТУЛЯНЦЕВ Андрій – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії та теорії музики Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки.

ФІЛЬЦ Богдана – кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, лауреат премії імені М. В. Лисенка, лауреат премії імені В. С. Косенка, лауреат мистецької премії «Київ» імені Артемія Веделя, член Національної спілки композиторів України.

ЯКОВЧУК Надія – старший викладач кафедри камерного ансамблю Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, пошукувач відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

ІНФОРМЕ

Вимоги до наукових статей*, що подаються в журнал «Студії мистецтвознавчі»

Оформлення

Стаття подається в електронному вигляді в редакторі Word for Windows 6.0 і вище, а також роздруковується на папері формату А 4 шрифтом Times New Roman, кеглем 14 (малюнки, таблиці також кеглем 14) з інтервалом 1,5 без переносів. Сторінки обов'язково мають бути пронумеровані (унизу сторінки, праворуч).

Розміри полів:

- ліве – 30 мм;
- праве – 15 мм;
- верхнє – 20 мм;
- нижнє – 20 мм.

До статті обов'язково додаються:

- розгорнуте резюме обсягом 2 сторінки (українською та англійською мовами);
- коротка анотація (українською, російською та англійською мовами);
- ключові слова (українською, російською та англійською мовами);
- інформація про автора: прізвище, ім'я та по батькові (повністю), вчене звання (якщо є), посада (де і ким працює), телефон (моб.), електронна адреса, коло наукових зацікавлень;
- література, оформлена згідно з вимогами ВАКу (див.: Введення в дію нового стандарту з бібліографічного опису. ДСТУ ГОСТ 7.1:2006. Основні відмінності від ГОСТ 7.1.–84. Нові правила бібліографічного опису. http://www.ukrbook.net/DSTU_pabl.htm).
- рецензія з підписом рецензента.

Стаття має відповідати вимогам наукового стилю викладу та правилам чинного правопису. За достовірність поданої в статті інформації, зміст, правильність написання власних назв (прізвища, імена, географічні назви, назви закладів тощо) та висновки повну відповідальність несе автор (автори).

Докладніше див.: <http://www.etnolog.org.ua>

* Обсяг статті в межах 0,5–1 друкованого аркуша.

Наукове видання

Студії мистецтвознавчі

Театр. Музика. Кіно

Число 3 (59)

Упорядкування і наукове редагування:	<i>Валентина Кузик Олена Щербак</i>
Обкладинка:	<i>Ростислав Забашта</i>
Редактор-координатор:	<i>Олена Щербак</i>
Комп'ютерна верстка та обробка ілюстрацій:	<i>Марина Голень</i>
Літературне редагування і коректура:	<i>Наталя Джумаєва Людмила Тарасенко Олена Яринчина</i>
Редактори англomовних текстів	<i>Олена Калач Павло Рафальський Ігор Юдкін</i>

Підписано до друку 12.09.2017. Формат 60 x 84.
Обл. вид. арк. 12,14. Умов. друк. арк. 11,29.
Наклад 100 прим.

На обкладинці:

Микола Дилецький. Граматика музикальна. 1723 рік (титул, арк. 31)
(за: *Дилецький М.* Граматика музикальна. Фотокопія рукопису 1723 року. – Київ :
Музична Україна, 1970).

Адреса редакції

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
(редакція журналу «Студії мистецтвознавчі»)
вул. Грушевського, 4, м. Київ – 01001

Тел. 279-45-22

<http://sm.etnolog.org.ua>

e-mail: etnolog@etnolog.org.ua