

Міністерство культури та інформаційної політики України
Одеська національна музична академія ім. А.В. Нежданової
Одеська організація Національної спілки композиторів України



DOI: 10.59647/978-617-520-809-0/1

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНОГО УКРАЇНОЗНАВСТВА

CULTURAL ASPECTS OF MUSICAL UKRAINIAN STUDIES

Монографія
Monograph

До 110-річчя ОДЕСЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ.
To the 110th anniversary of the ODESA CONSERVATORY

Київ
Видавництво Ліра-К
2024

УДК 78.03+781
I29

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
(протокол № 7 від 27 грудня 2023 р.)*

Рецензенти:

Денисюк Ж.З., доктор мистецтвознавства, професор, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Київ)

Тарасенко О.А., доктор мистецтвознавства, професор, Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського (Одеса)

Гуменюк Т.К., доктор мистецтвознавства, професор, Київський національний університет культури і мистецтв (Київ)

I29 Культурологічні аспекти музичного українознавства : монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2024. 210 с.
ISBN 978-617-520-809-0

Монографія містить поточні й завершені наукові дослідження авторів Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, а також авторів, які співпрацюють за різними напрямками з одеським музичним вузом. У них представлено розгортання культурологічно-мистецтвознавчої тематики, спрямованої на усвідомлення ідеально-символічних початків культури і метафізичних проявів «кільцевих» змістовних повторів у плині фактажу і творчих подій. Меморіальна тематика органічна, позаяк становить невід'ємну частку смислових повторюваностей у лініях розвитку культурно-мистецької сфери.

The monograph covers current and completed scientific research by the authors of the Odesa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova, as well as authors collaborating in various areas with the Odesa Music Academy. The monograph is presented the unfolding of cultural and art studies topics aimed at understanding the ideal-symbolic foundations of culture and metaphysical manifestations of «circular» content repetitions throughout factual and creative events. The memorial theme is organic, as it is an integral part of semantic repetitions in the lines of development of the cultural and artistic sphere.

УДК 78.03+781

ISBN 978-617-520-809-0

© ОНМА імені А. В. Нежданової, 2024

© Видавництво Ліра-К, 2024

РЕДКОЛЕГІЯ

Олійник Олександр Леонідович, ректор Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, кандидат мистецтвознавства, професор, народний артист України;

Хіль Олена Михайлівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з інформаційної роботи ОНМА імені А.В. Нежданової,;

Чупріна Наталя Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент декан ОНМА імені А.В. Нежданової;

Маркова Олена Миколаївна, заслужений працівник культури України, доктор мистецтвознавства, професор, зав.кафедри ОНМА імені А.В. Нежданової;

Муравська Ольга Вікторівна – доктор мистецтвознавства, професор, ОНМА імені А.В. Нежданової;

Зосім Ольга Леонідівна – доктор мистецтвознавства, професор, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв;

Шевченко Лілія Михайлівна – доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтва України, ОНМА імені А.В. Нежданової;

Андросова Дарія Володимирівна – доктор мистецтвознавства, професор, ОНМА імені А.В. Нежданової;

Соколова Алла Вікторівна – доктор мистецтвознавства, професор, ОНМА імені А.В. Нежданової;

Мірошниченко Світлана Володимирівна – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор ОНМА імені А.В. Нежданової;

Левицька Тетяна Федорівна – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри ОНМА імені А.В. Нежданової.

ЗМІСТ

ВСТУПНЕ СЛОВО	8
---------------------	---

ЧАСТИНА I. ОСОБИСТІСТЬ В НАЦІОНАЛЬНИХ ТА НАДНАЦІОНАЛЬНИХ ВИМІРАХ

Розділ 1. О. КОЗАРЕНКО У ВЗАЄМОДІЇ ІЗ САЛОННОЮ ПАРАДИГМОЮ ПІАНІСТИКИ ОДЕСИ	11
Розділ 2. СИМВОЛІКА ЖАНРОВИХ ПОБУДОВ М. РОСЛАВЦЯ ЗА ЇХ ВИТОКОМ У КУЛЬТУРІ СИМВОЛІЗМУ. ПАМ'ЯТІ Ю.І. НЕКРАСОВА.....	18
Розділ 3. І.Б. ПЯСКОВСЬКИЙ – ЛЮДИНА, НАУКОВЕЦЬ, ПЕДАГОГ, КОМПОЗИТОР	27
Розділ 4. «Є В МУЗИЦІ РЕЧІ, ЯКІ МОЖНА ОПАНУВАТИ ЛИШЕ ЧЕРЕЗ ПОВСЯКДЕННИЙ, ТРИВАЛИЙ КОНТАКТ З НЕЮ...» – ПРО ІДЕЇ ТА ТВОРЧИСТЬ ВІТОЛЬДА РУДЗІНСЬКОГО (1913–2004).....	34
Розділ 5. ФРАНЦ ШМІДТ: ВАГНЕРІЗМ У ТВОРЧОСТІ АВТОРСЬКОГО СТИЛЬОВОГО ТРАДИЦІОНАЛІЗМУ	44
Розділ 6. МИСТЕЦЬКІ ВТІЛЕННЯ ІДЕЙ ЯГЕЛЛОНСТВА У ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА ТА ВІТОЛЬДА МАЛШЕВСЬКОГО.....	52
Розділ 7. Ю. МАЛИШЕВ – ЛЮДИНА СВІТУ.....	64
Розділ 8. ПРО ОКРЕМІ ЕЛЕМЕНТИ МУЗИЧНОЇ МОВИ ЗБІГНЄВА БАРГЕЛЬСЬКЕГО: ТОНАЛЬНИЙ ЛОГОС, ЛОГОС ФОРМИ.....	70
Розділ 9. РИММА РОЗЕНБЕРГ: МАГІЯ ОСОБИСТОСТІ (СПРОБА РЕКОНСТРУКЦІЇ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ).....	79

ЧАСТИНА II. МИСЛИТЕЛЬНІ ТИПОЛОГІЇ В РЕГУЛЯЦІЇ ТВОРЧИХ, ОРГАНОЛОГІЧНИХ І НОВАЦІЙНО- ОСВІТНИХ ПОЗИЦІЙ

Розділ 10. МУЗИКА АВАНГАРДУ МИНУЛОГО СТОЛІТТЯ В АКАДЕМІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ СУЧАСНИХ КЛАРНЕТИСТІВ ..	87
Розділ 11. ВИХІДНИЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ПРОТОТИП УКРАЇНСЬКОЇ КОБЗИ ТА ЇЇ МІГРАЦІЙНІ ШЛЯХИ	94
Розділ 12. НАРИС ІСТОРІЇ ОРГАНОБУДІВНИЦТВА В ЄВРОПІ	101

Розділ 13. АКТУАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ СЬОГОДЕННЯ У ТРАНСФОРМАЦІЇ НАВЧАЛЬНИХ КУРСІВ ОНДР ТА МНД ДЛЯ ВИКОНАВСЬКИХ ФАКУЛЬТЕТІВ МУЗИЧНИХ ВИШІВ	110
--	-----

ЧАСТИНА ІІІ. ІДЕАЛЬНО-СИМВОЛІЧНІ ВИМІРИ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ТИПОЛОГІЙ

Розділ 14. ПІСЕННИЙ ЖАНР ТА ЙОГО ВОКАЛЬНІ ПАРАМЕТРИ	118
Розділ 15. ДУХОВНО-ЕТИЧНІ НАСТАНОВИ ЖАНРУ ХОРОВОЇ КАНТАТИ У ТВОРЧОСТІ Й. БРАМСА	124
Розділ 16. СТИЛЬОВІ ПРИНЦИПИ АНГЕЛОГЛАССЯ У ХОРОВОМУ СПІВІ СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ І В ХОРОВІЙ СПАДЩИНІ К. ПІГРОВА	131
Розділ 17. ДО ПИТАННЯ ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕРНЕТ- РЕСУРСІВ У СУЧАСНІЙ ВОКАЛЬНІЙ ПЕДАГОГІЦІ (НА ПРИКЛАДІ ЮТУБ-КАНАЛУ «THIS IS OPERA!»).....	138

ЧАСТИНА ІV. МЕТАФІЗИКА ІСТОРИЧНИХ ПАРАЛЕЛЕЙ І ЕПОХАЛЬНИХ БЛИЗЬКОДІЙ

Розділ 18. Романтизм та його аналоги	144
Розділ 19. НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕАТР ЕПОХИ КУЛЬТУРНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ І ЙОГО СУЧАСНІ ПАРАЛЕЛІ	149
Розділ 20. МЕТАФІЗИКА ЕПОХАЛЬНИХ І ПЕРСОНАЛЬНО- ТВОРЧИХ СИНХРОНІЗАЦІЙ	153
Розділ 21. ВІКТОРІАНСЬКА ЕПОХА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ФІЛОСОФІЇ ТА ЕСТЕТИКИ БІДЕРМАЄРА.....	170
Розділ 22. LA VALSE M. РАВЕЛЯ У ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКИХ АКЦЕНТУАЦІЯХ У ПОСТАВАНГАРДНІЙ СУЧАСНОСТІ.....	176
Розділ 23. САУНДТРЕКИ ГАНСА ЦІММЕРА У СУЧАСНІЙ КОНЦЕРТНІЙ ПРАКТИЦІ: ПРОЄКТИ ТА ПЕРСОНАЛІЇ	182
Розділ 24. МИСТЕЦТВО В РЕТРОСПЕКТИВІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ПІДХОДІВ	191
Розділ 25. ЕСТЕТИЧНІ КОНТЕКСТИ ТВІОРЧОСТІ ЗБІГНЄВА БАРГЄЛЬСЬКОГО	200
Відомості про авторів	207

CONTENTS

INTRODUCTION8

PART I. PERSONALITY IN NATIONAL AND SUPRA-NATIONAL DIMENSIONS

Chapter 1. O. KOZARENKO IN INTERACTION WITH
THE SALON PARADIGM OF ODESA PIANISM..... 11

Chapter 2. THE ORIGIN OF SYMBOLICS OF M. ROSLAVETS
GENRE STRUCTURES IN THE CULTURE OF SYMBOLISM.
IN MEMORY OF Y.I. NEKRASOV18

Chapter 3. I.B. PYASKOVSKY – PERSON, SCIENTIST, TEACHER,
EDUCATOR, COMPOSER.....27

Chapter 4. «THERE ARE THINGS IN MUSIC THAT CAN BE
MASTERED ONLY THROUGH DAILY, LONG-TERM CONTACT
WITH IT...» – ABOUT THE IDEAS AND CREATIVITY OF WITOLD
RUDZINSKY (1913-2004).....34

Chapter 5. FRANZ SCHMIDT: WAGNERISM IN THE PRODUCTION
OF THE AUTHOR’S STYLE TRADITIONALISM44

Chapter 6. ARTISTIC EMBODIMENT OF JAGIELLONIAN IDEAS
IN THE CREATIVE PERVER A OLEKSANDR KOZARENKO AND
WITOLD MALISHEVSKI.....52

Chapter 7. YU. MALYSHEV IS MAN OF THE WORLD64

Chapter 8. ABOUT SELECTED ELEMENTS OF MUSICAL
LANGUAGE BY ZBIGNIEV BARGIELSKI:
TONALNY LOGOS, LOGOS OF FORM70

Chapter 9. RIMMA ROSENBERG: PERSONALITY MAGIC
(ATTEMPT RECONSTRUCTION OF LIFE AND CREATIVITY)79

PART II. THINKING TYPOLOGIES IN THE REGULATION OF CREATIVE, ORGANIZATIONAL AND INNOVATION-EDUCATIONAL POSITIONS

Chapter 10. AVANT-GARDE MUSIC OF THE LAST CENTURY
IN THE ACADEMIC REPERTOIRE OF MODERN CLARINETISTS. ...87

Chapter 11. THE ORIGINAL INSTRUMENTAL PROTOTYPE
OF THE UKRAINIAN KOBZA AND ITS MIGRATION ROUTS94

Chapter 12. ESSAY ON THE HISTORY OF ORGAN BUILDING
IN EUROPE.....101

Chapter 13. TRANSFORMATION OF TRAINING COURSES OF ONDR AND MND FOR PERFORMING ARTS FACULTIES OF MUSIC UNIVERSITIES IN THE CONTEXT OF CURRENT CHALLENGES.	110
--	-----

**PART III. IDEAL-SYMBOLIC DIMENSIONS
OF GENRE-STYLE TYPOLOGIES**

Chapter 14. SONG GENRE AND ITS VOCAL PARAMETERS.....	118
Chapter 15. SPIRITUAL AND ETHICAL PRINCIPLES OF THE CHORAL CANTATA GENRE IN THE WORKS OF J. BRAHMS	124
Chapter 16. «ANGELOVOICE» AS THE BASIS OF CHORAL SINGING OF THE EASTERN EUROPEAN TRADITION AND THE CHORAL HERITAGE OF K. PIGROV	131
Chapter 17. ON THE ISSUE OF USING INTERNET RESOURCES IN MODERN VOCAL PEDAGOGY (BY THE EXAMPLE OF THE YOUTUBE CHANNEL «THIS IS OPERA!»)	138

**PART IV. METAPHYSICS OF HISTORICAL PARALLELS
AND EPOCHAL EVENTS**

Chapter 18. ROMANTICISM AND ITS ANALOGUES	144
Chapter 19. THE NATIONAL THEATER OF THE CULTURAL REVOLUTION AND ITS MODERN PARALLELS	149
Chapter 20. METAPHYSICS OF EPOCHAL AND PERSONAL CREATIVE SYNCHRONIZATIONS	153
Chapter 21. THE CULTURAL CODE OF VICTORIAN ENGLAND IN THE WORLDVIEW CONTEXT OF BIEDERMEIER.....	170
Chapter 22. LA VALSE BY M. RAVEL IN THE EMBODIMENT OF EXPRESSIONIST ACCENTUATIONS IN POST-AVANT-GARDE MODERNITY	176
Chapter 23. SOUNDTRACKS BY G. ZIMMER IN MODERN CONCERT PRACTICE: PROJECTS AND PERSONALIES	182
Chapter 24. ART IN RETROSPECT OF CULTURAL APPROACHES	191
Chapter 25. ‘A REALIBUS AD REALIORA’ AND ‘AD REALIA PER REALIORA’(ON INTERPRETATION OF THE BASIC PRINCIPLES OF SYMBOLISM).....	200
Information about the authors.....	207

ВСТУПНЕ СЛОВО

INTRODUCTION

Олійник О.Л., *ректор Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, кандидат мистецтвознавства, професор, народний артист України.*

Oliynyk O.L., *rector of the Odessa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova, Doctor of Philosophy in Art Studies, Professor, People's Artist of Ukraine*

110-річчя Одеської консерваторії, згодом Одеської державної консерваторії імені А.В. Нежданової, а від 100-річного ювілейного для закладу 2013 року Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, приємно тішить якісними показниками діяльності найстарішого музичного вишу України. Консерваторія народилася з утіленням чотирьох фундаментальних ознак реалізації музичної освіти на світовому рівні: наявність оперних класів, підготовка композиторської кваліфікації, читання історії музики, опанування філософських наук. Дві останні позиції комплексно представлені в курсі Енциклопедії, який увів перший ректор і сам читав той курс. Згодом філософсько-ідеологічна підготовка виділена в 1930-ті роки в самостійний творчо-організаційний інститут кафедри з відповідною спеціалізацією. На заміну курсу Енциклопедії було відкрито кафедру музикознавства, поділену на теоретичне та історичне музикознавство в 1960-ті роки – і самостійним відгалуженням від останньої постала кафедра музичної культурології, названа від 2012 року кафедрою теоретичної і прикладної культурології.

Одеська музична академія від 2000-х років заслужено посіла провідне місце серед творчих вишів України за результатами наукового розвитку, коли тут було відкрито аспірантуру, згодом докторантуру, запрацювала спеціалізована рада із захисту докторських дисертацій, що забезпечило їй одне із провідних місць серед вишів мистецтв. Приголомшливі цифри кількості захище-

них дисертацій – понад 200 за 2000-ні роки – спиралися і спираються на апробаційні щодо якості досліджень виступи на конференціях, на підготовки книг і монографій викладачами академії.

Кафедра теоретичної і прикладної культурології, що чітко від начал орієнтувалася на музичне українознавство, у 2023 році відзначає своє двадцятиріччя, на сьогодні як найбільш науково оснащена кафедра Академії – 4 доктори наук із 6 основних членів кафедри. Широко розгорнулася науково-методична підготовка: підготовлені унікальні для України і поза нею курси...

Від початків і до сьогодні зазначений науково-творчий форум налаштований на рівень міжнародного і всеукраїнського науково-творчого зібрання, завжди містила і містить певні концертні виступи на підтвердження тих ідей, що заявлені в основній теоретично-практичній частині конференційних виступів.

На сьогодні трансформацію музичної освіти спрямовано на культурологізацію її механізму, позаяк сучасні філармонічні програми згідно із запитами публіки пристосовуються до театралізації, візуалізації виступу, а також суттєвим є залучення духовних творів і, ширше, духовно-просвітницької тематики до саме концертних подань репертуару. Кафедра теоретичної і прикладної культурології, що від начал проходила шляхом музичної специфікації викладення культурологічних позицій, на базі якої склалася конференція «Трансформація...», є єдиною в Одесі кафедрою культурологічного напрямку, що спирається на аспірантуру та отримала вихід на спеціалізовані ради із захисту докторів філософії. Завдяки оснащеності кафедри науковцями вищого рангу цей кількісно скромний колектив спроможний здійснювати велику за обсягом роботу щодо підготовки науковців і творчо-практичних працівників мистецтвознавчого профілю, що вивело названу конференцію за науково-творчими контактами на одне з провідних місць в Україні.

Конференція згаданого профілю 2023 року приймає спеціалістів із 11-ти міст України, у якій взяли участь спеціалісти з Польщі, Китаю, В'єтнаму, Німеччини, Латинської Америки, Великої Британії, що забезпечує достойний обсяг міжнародного представництва. Конференція останні десять років мала незмінну участь унікального музиканта і вченого, професора О.В. Козаренка, що демонстрував свій універсальний дар науковця і компо-

зителя, піаніста-виконавця, надихаючи творчим максималізмом усіх учасників творчого зібрання. І його пам'яті присвячено виступи за програмою конференції. Ювілейна тематика зобов'язує до виділення меморіального комплексу загалом, куди входять маститі постаті музичного і гуманітарного світу.

Змінність сьогоденного буття передбачає особливу турботу щодо ознак стабільності, обумовленості, передбачуваності дій і рішень. Ця конференція, що витримала випробування часом 25-річного творчого континууму, заслуговує на ентузіазм і підтримку, з яким відкривається це коло інтелектуально-творчої обраності, достойне демонстрації своїх досягнень і внесків у буття нашої чудової Вітчизни.

ЧАСТИНА І. ОСОБИСТІТЬ В НАЦІОНАЛЬНИХ ТА НАДНАЦІОНАЛЬНИХ ВИМІРАХ

PART I. PERSONALITY IN NATIONAL AND SUPRA-NATIONAL DIMENSIONS

DOI: 10.59647/978-617-520-809-0/2

Розділ 1. О. КОЗАРЕНКО У ВЗАЄМОДІЇ ІЗ САЛОННОЮ ПАРАДИГМОЮ ПІАНІСТИКИ ОДЕСИ

Шевченко Л., доктор мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтва України, професор, ОНМА імені А.В. Нежданової (Одеса, Україна)

Chapter 1. O. KOZARENKO IN INTERACTION WITH THE SALON PARADIGM OF ODESA PIANISM

L. Shevchenko, Doctor of Art History, Honored Worker of Arts of Ukraine, Professor of ONMA named after A.V. Nezhdanova (Odesa, Ukraine)

О.В. Козаренко – універсальна творча особистість, і в синтезі чи, можливо, в суто авторському синкретизмі його досягнень і умінь, приголомшувала і приголомшує завжди його постійна артистична виконавська готовність – вийти на публіку і з неприхованою радістю самого факту виступу зіграти, показати нове в репертуарі чи то власні напрацювання, чи гра нещодавно відкритих для виконавського опанування творів М. Лисенка, Б. Лятошинського, А. Кос-Анатольського і багатьох інших творців. Проте перелічені саме ці імена, бо стилістика їх творів якимось органічно імпонувала його творчому генію, особливо стосовно представлення композицій Б. Лятошинського. Офіційне визнання скрябінізму Лятошинського у виконавській творчості якимось щиро ігнорується,

на перший план виходить «важкий» піанізм симфонічно-провагнерівського плану.

У цій роботі виділено виконавське високе вміння О. Козаренка стилістично «перевтілити» фортепіанний стереотип подання творів Б. Лятошинського (у порівнянні останнього з «одеситом» К. Шимановським), а також зазначити скрябінізм, який органічно увійшов у модель піанізму Лятошинського, за його салонною обґрунтованістю, що була в основі стильових пріоритетів Одеси, як це щиро відчував і визнавав О.В. Козаренко.

1.1. Склалося переконання щодо «неможливої» для виконання складності фактури цього композитора-інтелектуала. І об'єктивно тут ріс не в технічних показниках, а в ідеї їх виявлення, в образно-мислительних конструкціях цього величного Майстра – вишуканість мислення і культура почуттів, чужих побутовій душевності і орієнтованих на містичні засади людського світовідчуття. І саме такі психологічно-мислительні побудови становили дещо пересічне з авторським-козаренківським мисленням: базисність духовних творів у його композиторській спадщині і настирливий пошук духовної опори у Вірі в буттєвих стосунках були для нього природними. І їх же він відчував та усвідомлював у творчій позиції автора «Золотого обруча». А взагалі вагнерізм і скрябінізм Лятошинського був внутрішньо притаманний творчим побудовам Олександра Володимировича: це одухотворений салонний інтелектуалізм, що моделює надшвидкісні подання пасажів – як знаків духовної обраності вираження. І ця віросповідальна глибина і щирість її втілення в музику є квінтесенцією особистостей, які стали постійним живильним ґрунтом творчих надбань безцінного митця-інтелектуала Олександра Козаренка.

Щира відданість творчості Б. Лятошинського у виконавській діяльності йшла в органічній паралелі до його контактності з Одесою, зі всім дещо богемним і відданим мистецьким традиціям культурним ядром життя міста. В Одесі склався аналог Б. Лятошинському, теж вагнеріст, дебюссіст і скрябініст – К. Шимановський. Вельми приємно, що світова громадськість 2006 року визнала на рівні інформативних документів ЮНЕСКО світовий рівень дару композитора, визнаного в його польській іпостасі. Однак справедливість потребує визнання укоріненості його твор-

чості в Україні та в Одесі особливо, де були написані такі його вирішальні для його творчої особистості твори, як Третя симфонія «Піснь про ніч», фортепіанний цикл «Маски», головне – опера «Король Рогер», найоригінальніша композиція ХХ ст. і одночасно та, чия композиція явно нав'язана образами творів Сходу Європи. І це в Одесі відбулося на рівні 1911 року визнання генія К. Шимановського, співвідносного із внеском Ф. Шопена та О. Скребіна.

К. Шимановський не збирався кидати Одеси й України. Він, зі своїм королівським прізвиськом Корвін-Шимановський, прийняв революцію – тільки вона його відкинула, і він змушений 1919 року виїхати до Польщі, де прожив останні 18 років життя і втілює постановку опери, написаної «під шум Чорного моря» [6, с. 91–93], дописав Четверту з фортепіано симфонію, балет «Харнасі» – і тільки «селянський реквієм» у вигляді «Stabat mater», складений за матеріалами татрських гуралів, що до сьогодні відвідують православні храми, співвідносячись зі староруським Православ'ям, що береглося і зберігається донині давньокатолицькою традицією Слобожанщини на честь Нерозділеної церкви раннього Християнства, становить найвищий здобуток саме польського (1919–1937) періоду життя Шимановського. Проте 37 років життя (мінус 5 сумарно років навчання у Варшавській консерваторії і деякі виїзди туди) – то була Україна і за містом постійного перебування – Одеса.

К. Шимановський, як і Б. Лятошинський, втілює аристократичний тонус буття «українських поляків», з яких один у півтора десятка років виріс до лідера слов'янського мистецького світу, а другий ствердився в українському оточенні і надихаючись ним, проніс «родову пам'ять» свого етнічного кореня і продемонстрував це у творах 1950-х років, наповнених польськими мелодіями. Водночас фольклоризм Лятошинського – то особистісна транскрипція вагнерівських і скрябінівських моделей: головне – зосередження на монолозі надособистісного ліризму пошуку гармонійних відносин, натхнених містикою Космосу і віросповідальної ширості.

Піаністичні надбання Одеси згідно з історичними відомостями щодо генези й еволюції найважливіших організаційних і творчо-індивідуально здійснених артистичних заявок визначилися в річищі надбань двох основних позицій фортепіанного мистецтва: моцартіанської клавірності й бетховенської фортепіанної оркестральності.

Фортепіанна оркестральність ствердилася самим спадкоємством вихованців класу Т. Лешетицького, творчого «онука» Бетховена, для визнаних виконавців і педагогів в особах М. Рибицької, М. Старкової, що становлять основу професорського складу фортепіанної кафедри в Одеській консерваторії, що мала у 1920-ті роки статус Музично-драматичного інституту імені Л. Бетховена. Цю лінію фортепіанного виконавства усвідомлювали як «демократичну-про революційну» стильову концепцію, але категорично ігноруючи історичні дані щодо *моцартіанства* виконавської позиції віденського Майстра (про це детально в роботі Лінь Цзюньда [1]).

Однак багатство аристократичної культури Одеси і визнаність її артистичних салонів становили ґрунт піаністичного модерна, який зумовив визнання, що випереджало європейський і світовий успіх, таких митців як О. Скрябін, композитор і піаніст. Це ж світобачення зумовило становище в Одеській консерваторії як професора спеціального класу фортепіано учениці Скрябіна – Надії Чегодаєвої, нічого подібного в інших консерваторіях України та Сходу Європи не було. Салонний тип фортепіанного мислення в Одеській консерваторії сповідувала, і вельми свідомо, М. Рибицька, наступниця через навчання в А. Єсипової школи Т. Лешетицького. В описах занять із нею професор В. Кузикова у студентську пору навчання відзначає багато ознак піаністичного мислення, органічних саме для салонної манери гри. Це і особлива турбота про «виховання кінчиків пальців», якими навчала «притягувати» клавіші (а не «вистукувати»), вироблення кистьових рухів – заради оволодіння технікою «перле» [3, с. 160]. Це і настанова на стриману динаміку: «Професору Рибицькій не були близькими великі контрасти, драматизм, перебільшена емоційність вираження» [3, с. 160].

У цих рисах творчої позиції професора Рибицької зовсім упізнаваними стають заповіді *салонного* «легкого» піанізму Ф. Шопена. Твори Ф. Ф. Шопена явно домінували в репертуарі вихованців професора, як згадувала колишня її асистентка, згодом доцент консерваторії Л. Залевська, «...особливу любов професор Рибицька мала до творчості Шопена» [3, с. 164]. А польський класик, і це відомо, не виносив «надлишково гучного звучання фортепіано, називав його тьякканням пса» [5, с. 413]. «Шопенівський почерк», ширше, салонний тип звуковедення впізнається

і в тому, як заповідала Рибицька користуватися *tempo rubato*: відхилення від прийнятої темпової пульсації з подальшим «компенсвальним» поверненням у початковий темпоритм [3, с. 161].

І всі ці елементи фортепіанної виразності на початку ХХ ст. увібрав музичний символізм, що живив модерн та авангард упродовж усього ХХ ст., залишаючись «у тіні герметизму» і буйно відроджуючись у «неосимволізмі» [за О. Марковою, 2, с. 99–134] постмодерну-поставангарду кінця ХХ – початку ХХІ ст. А якраз представники символістської лінії фортепіанізму контактували із професором М. Рибицькою – в особах Б. Яворського, О. Гречанинова, Л. Ревуцького, В. Косенка [3, с. 163–164]. Цю просимволістську (З. Лісса наполягала на «протосимволізмі» Ф. Шопена [7, с. 342–348]) позицію школи Рибицької чудово ілюстрував К. Данькевич-піаніст: могутня «богатирська» статура цього множинно обдарованого композитора-піаніста-вокаліста-організатора / керівника поєднувалася з найніжнішим піаністичним туше, Данькевич, за згадками педагогів консерваторії, що чули наживо гру цього відомого музиканта, ніколи не розгорталася до «удару по клавішах» від плеча, хоча фізично це йому дуже доступно.

Найбільш послідовно М. Рибицька творчо контактувала із Л. Ревуцьким, якому були зрозумілі і прийнятні позиції символістського салонного піанізму, сформованого О. Скрябіним. Адже це була лінія фортепіанного модерну, що культивувалася і композитором К. Шимановським, об'єктивно живилася шопеністсько-моцартіанським витокком, складаючи стильово-світоглядну альтернативу академічному мистецтву спадкоємців фортепіанного бетховеніанства. Зрозуміло, що твори Л. Бетховена фігурували часто-густо у грі вихованців Рибицької, однак у душі стриманості драматичних проявів, органічної для цієї творчої школи. Тим паче, що бетховеніанство «рояльного-атлетичного» піанізму у світовому обсязі ствердилося у функції академічного стильового нормативу, що стало складовою авторської стилістики другої могутньої фігури піаністичних здобутків Одеси – у грі С. Ріхтера.

1.2. Обидві лінії піаністичного самоствердження Одеси виходять із довіри до «вітру змін», які проявлялися театральньо-академічно в дотриманні академічного рівняння на Бетховена і в проявах захоплення антиакадемічним мистецтвом спадкоємців салонного стилю

Скрябіна. Відповідні педагогічні та виконавські вибори композицій названих величних представників новаційного мислення у ХІХ і ХХ ст., Бетховена і Скрябіна, продиктували сторінки аналізів творів згаданих авторів, наявність композицій яких в піаністичному репертуарі мала ознаку належності до високих традицій мистецтва Південної Пальміри. В аналізі творів Бетховена сконцентрований розгляд сонат під кутом зору довіри до раннього періоду творчості композитора, який недооцінений в оригінальності виявлення реакції на сучасників і попередників, спільної з іншими віденськими класиками і водночас відмінної складовими тієї «німецької еkleктики», яку представляв жозефінівський класицизм, що живив синтезом різнонаціональних елементів народжуваний і стверджуваний німецький віденський театральньо-симфонічний стиль. У роботі звернено увагу на значущість «коротких» – двочастинних – сонат Бетховена, безконфліктних композицій ор. 14, що були, утім, носіями кантіанських «двох принципів» і які стали устоями репертуарних виборів піаністів ХХ ст. рівня С. Ріхтера і Ж. Дебарга [детальніше 4, с. 306–318].

В аналізі творів О. Скрябіна також зроблено акцент на ранніх композиціях, з яких фортепіанний концерт увійшов у знаменну сторінку музичного життя Одеси, відзначивши поріг скрябінівської початкової оригінальності, що парадоксально відродилася у «постпрометєвському» здобутку трьох останніх сонат – восьмої, Дев'ятої, Десятої. Їх музичний матеріал живив створювану Містерію, а відмітні інтервально-фактурні ознаки вказували на відродження рудиментів раннього творчого періоду, тим самим стверджуючи відкритість до величного попереднього дійства. Клавірна салонна сутність піаністичних відкриттів Скрябіна, виконавця і композитора, справила значний вплив на мистецтво України, на творчі пошуки педагогів і митців Одеси, а також ствердила «перлинну» віртуозність Е. Гігельса, яскравий старт якого в Одесі з виходом на світовий рівень відбувся у 1933–1935 роках.

Глибинність новаційного світобачення Одеси, яку заклали фундатори міста й усвідомили величні митці, представники фортепіанного лідерства в особах О. Скрябіна, С. Ріхтера, Е. Гігельса, засвідчена усією сукупністю мистецьких заходів, що ствердилися в Південній Пальмірі на рівні фестивалів, конкурсів, науково-художніх зібрань. Інтелектуальна спрямованість зазначених творчих

настанов підсумовує історичний досвід буття Одеси і стає запорукою педагогічної спрямованості піаністично-прикладного й просвітительського та артистичного виявлення. Останнє – органіка діяльності і творчості львів'янина О. Козаренка, який вже на початку ХХІ ст. усвідомив дотичність свого поставангардного стильового світовідчуття до тих витоків салонності, які створили в минулому столітті неповторний культурний колорит Одеси з його високим артистичним й одухотвореним прийняттям мистецтва, спрямованого до вишуканих тяжінь надбуттєвої напруги світового Етосу.

Література

1. Лінь Цзюньда. Сонати Л. Бетховена в контексті мистецтва XVIII–XIX століть. Канд. дис. 17.00.03. ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 173 с.

Ling Ciung Da (2021) Sonatas of Ludvig van Beethoven in context of art to XVIII–XIX centuries [in Ukrainian].

2. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса, Астропринт, 2012. 164 с.

Markova E. (2012) The problem of music culturology. Odessa, Astroprint, [in Ukrainian]

3. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы. Гл. ред. и автор вступ. статьи Н. Огренич, ред.-составитель Е. Маркова. Одесса: ОКФА, 1994. 248 с.

Odessa conservatoire: vorget namens, new page. (1994) Editor-in-chief and author of introductory article N.Ogrenich, editor-compiler E. Markova. Editor-in-chief and author of introductory article N.Ogrenich, editor of composition E. Markova. Odessa: OKFA [in Ukrainian].

4. Шевченко Л.М. Сильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.

Shevchenko L. (2019) Stile characters of Ukrainian piano culture in XX century: monograph. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].

5. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. 587 s.

6. Karol Szymanowski. Opracowała Teresa Bronowicz-Chylińska. Kraków: PWM, 1967. 228 s.

Karol Szymanowski. (1967) Prepared by Teresa Bronowicz-Chylińska. Kraków: PWM [in Polska].

7. Lissa Z. Studia nad twórczością Fryderyka Chopina. Kraków: PWM, 1970. 510 s.

Lissa Z. (1970). Studies on the works of Fryderyk Chopin. Kraków: PWM [in Polska].

Розділ 2. СИМВОЛІКА ЖАНРОВИХ ПОБУДОВ М. РОСЛАВЦЯ ЗА ЇХ ВИТОКОМ У КУЛЬТУРІ СИМВОЛІЗМУ. ПАМ'ЯТІ Ю.І. НЕКРАСОВА.

*Андросова Д., доктор мистецтвознавства, професор, ОНМА імені
А.В. Нежданової (Одеса, Україна)*

Chapter 2. THE ORIGIN OF SYMBOLICS OF M. ROSLAVETS GENRE STRUCTURES IN THE CULTURE OF SYMBOLISM. IN MEMORY OF Y.I. NEKRASOV

*D. Androsova, Doctor of Study of Art, professor, ONMA named after
A.V. Nezhdanova (Odesa, Ukraine)*

2.1. Жанрові накопичення М. Рославця визначаються його скрябінізмом, наслідуванням *символістських* надбань геніального представника цього культурно-мистецького напрямку. У сучасній літературі недооціненою є та загальнокультурна складова символізму, яка виводила його за грані мистецької діяльності заради створення «другої», штучної реальності, спрямованої до наслідування реалій життя, до життєподоби у творчості, тобто у сфері позавиробничо-споживальної діяльності, що є ядром саме культурно-штучних цінностей. Символізм відроджує той діяльнісно-мислительний синкретизм, який представлений у релігійній сфері – звідки й походить назва *символізму*. Здорова інерція мислительної роботи, сформована трьома століттями (одиниця часового виміру в соціальній історії) Нового часу, досягненням якої став розумово-логічний поділ на види, типології, форми в їх змістовно окресленій визначеності, і це залишається основою наукових розробок до сьогодення, – переводила діяльність митців у виміри класичного європейського мислення, категорично відсікаючи в оцінках ускладнювально-«перешкоджальні» складові творчого продукту, який явно не уміщався в межі мистецького акту.

Наше неприйняття до сьогодення символічних вимірів спадку К. Дебюссі починається з виділенням його Прелюдій за програмними назвами, які композитор показував у доданні корекції після прослуховування п'єс, закінчуючи ігноруванням містеріальної сутності його творів загалом і виходом на художній жанр містерії, уперше у практиці Нового часу, у композиції «Мучеництво св. Себастьяна». Бо якщо свідомо Дебюссі означав свою позицію наслідуванням Ф. Шопена, то не можна ігнорувати той містичний флер спадщини останнього, який І. Белза небезпідставно зазначив по-українськи як *думність* Шопена.

Цю саму символічну охопленість творчості Шопена виокремлювала З. Лісса, наполягаючи на «прометеїзмі» стрижневого утворення гармонії Шопена як «проскрябінівської» [7, с. 342–348], а Р. Шуман свого часу обстоював «ноктюрновість» виразного вигляду музики Шопена (див. «Карнавал» із «портретом» Шопена у вигляді арфоподібних розспівів із міксолідійською мінорною домінантою), наголошуючи, фактично, на старовинно-християнському витoku шопенівських засобів виразності. А останні формувалися в «кельтській» хвилі шанування західного Православ'я IV–XIII ст. і їх збереження в релігійних надбаннях європейського Сходу. А це зросталося із польським сарматизмом безпосереднього оточення митця (про це – у дисертації І. Подобас [4]). Дослідники спадщини композитора, особливо польські, неодноразово наголошували на церковних (і староцерковних особливо) основах шопенівських побудов, аж до узагальнення Й. Венцовського щодо втілення у відомих темах творів Майстра популярних релігійних пісень Польщі [8, с. 513–534].

У роботах О. Маркової неодноразово зазначалося щодо «просарматистської» уподібненості творчої позиції Ф. Шопена, що надавала релігійної натхненності багатству лірики *надособистісного* типу його творів всупереч романтичному культу індивідуалізованого самовираження (див. *ноктюрневисть* у «портреті» в «Карнавалі» Р. Шумана при очевидності авторства фортепіанного втілення ноктюрна – Заутрені церковної православної служби – Дж. Фільдом). І в цьому – недооціненність Балад композитора, особливо Першої і Четвертої як втілення епіко-героїчної лірики, співвідносної із *думністю* українського літературно-героїчного

висловлення. Адже, за справедливим спостереженням Чжу Цзіі [6], маємо відвертий *агіографічний* нахил у змістовності Першої балади, асоційованої із «Конрадом Валенродом» А. Міцкевича, у сюжетитці якого маємо відверте уподібнення біблійним поста-тям Його і Богоматері.

2.2. Цей «релігійний символізм» Ф. Шопена, що становить дійсну паралель до просимволістського ліризму Т. Шевченка (див. у О. Маркової [3]), знаходить закономірну продовженість у К. Дебюссі, біографія якого відзначена відвідуванням закладів, де він міг наблизитися до *григоріаніки*, як основи західної Галліканської літургії, прийнята Католицтвом і Протестантизмом й та, що має паралелі до вітчизняного знаменного співу, вибудовуючи методом секвенціювання мелодику із *калофонічного* фігуративного гімноспіву Візантії. Відоме шанування Дебюссі здобутків рококо не мало суцільного охоплення того культурно-мистецького розуміння, яке містить духовну наповненість салонного спілкування, яке в музиці органічно виводило на духовне призначення клавірної «фіоритури», що звучала там, як інструментальної мелізматики, що відображала фігуративність візантійського гімноспіву. Тому містеріальна призначеність сценічних творів Дебюссі органічно пов'язана із салонністю його фортепіанного надбання та інструментальною творчістю загалом.

Салонність і у Франції епохи рококо, і в творчості Дебюссі, у символістському його оточенні безпосередньо пов'язана з естетикою раю-саду на землі, штучність якого релігійно освячена віддаленістю від буттєвої прози. А вселенсько-релігійна налаштованість мислення виражена у прихованому фольклоризмі Дебюссі, принципово несхожого із фольклорними торканнями композиторів Франції епохи романтизму, що спиралися на міський, зокрема як у протестантів (від революції 1789 року усвідомлена «германізація-протестантизація» Франції, яка уведена примусово в Католицтво 1804 року після вбивства Галліканської церкви). Дебюссі першим у ХХ ст. звертається до селянського, доволі численного на Заході фольклору Франції, релігійно налаштованого, що свого часу відрізняло твори композиторів рококо. І та прихована символіка сакрального (як символіка імені героїні опери Дебюссі за п'єсою Метерлінка, що йде з глибин міфологічної сві-

домості галлів-кельтів Франції і Бельгії) надає кожному із творів французького Майстра неповторного колориту *демаєарілізованої* «зашифрованості» вираження.

Спірання на цілотонність як ладовий стереотип мислення композитора, а також органіка пентатоніки і, ширше, ангемітоніки, у мелодичних побудовах, підкреслюваної суто європейським образним стимулом (див. пентатоніку у Прелюдії VIII, відомої за її «постзаголовком» – «Дівчина з волоссям кольору льону», ангемітоніку Мелізанди, красуні з «величезними місячними волоссями», ін.). Цілотонні звороти в мелодиці нероздільні з аналогами старохристиянських наспівів, на яких наголошували і коментатори творчості Ф. Шопена і які відповідають архаїці «ірано-скіфського обиходу», відкритого Л. Роговським (див. про це в М. Демської [2]).

Достатньо взяти Етюд № 1, що відкриває знаменитий цикл і відомий за «технічною» назвою «Етюд для п'яти пальців», щоб усвідомити не лише зв'язок із першим з Етюдів К. Черні ор. 740, а й алюзію до пентахордності старовинних фольклорних мелодичних побудов Франції, і співвіднесеність із квінтовым устоем старовинних церковних наспівів. До речі, Етюдів Черні, моделі яких знаходимо майже в усіх авторів, що писали в цьому жанрі, мають безумовну символічну й риторичну завантаженість, про яку не завжди повідомляють своїм учням учителі фортепіанної гри. Зрозуміло, що в цьому творі маємо також асоціацію до Прелюдії 1 з I тому ДТК Й.С. Баха і до Прелюдій Ф. Куперена, який вибудував «французький ДТК» обсягом тільки 8 зразків, але таких, що вселенськи охоплюють засоби виразності у клавірній грі.

Культурно-організувальна діяльність К. Дебюссі виразилася у його ігноруванні професійного музикантсько-композиторського оточення, але зі стабільною «пропискою» в літературному салоні С. Малларме, тим демонструючи «вихід» своєї творчої продукції за межі музики в її художньому вжитку і значущість у *культурному* тонусі відносин. Показовим є підкреслення К. Дебюссі свого саме *символістського налагодження* у вокальних творах, у яких текст посідав доволі автономне місце відносно інструментального тла (останнє він поєднував з «імпресіонізмом»).

І саме соціальний смисл мала демонстрація постановки містерії «Мучеництво св. Себастьяна» за твором *атеїста-ніцшеанця* Г. д'Аннунціо з представленням у головній ролі І. Рубінштейн, яка з усіх показників професійної і віросповідальної діяльності мала протилежність персонажу, якого втілювала на сцені. Закономірною була реакція католицького духовенства щодо заборони тієї вистави – і це ніяк не бентежило ані автора, ані постановників. Це була *заява Містерії*, яка в художньому втіленні – за кроками її подання в театрі – була просто неможливою, як це і продемонстрував автор й солідаризовані з ним «дягілевці». Водночас Дебюссі, зважаючи на наслідуваність «в оберненні» ідеям Р. Вагнера з його оперою-містерією «Парсифаль», де художня основа по-серйозному поєднана із проповідництвом Віросповідання, продемонстрував неприйняття ХХ ст. «гри у проповідництво» із заявою – через штучність *театральної* вистави! – Істини.

Твір Дебюссі, судячи з усього, це заява актуальності Містерії як такої, театралізованого дійства, але не театру в «наслідуванні життя», спрямованого через певний ритуал і з життєво необхідною Вірою на Преображення життя. І це вже принципово новий підхід, при всій схожості його із романтичними «Богошуканнями»: це відмова від театральної «життєподоби» заради змін-форм самого життя.

Недарма символізм, охоплюючи витонченість інтелектуалізму мистецьких надбань салону, «вбирає» досвід «примітивного» мистецтва позашкільного типу (феномен А. Руссо, О. Бенуа, М. Чюрльоніса), містить малюнок реклами (А. Тулуз-Лотрек, З. Серебрякова), заявляє про подобу свого методу творення «сугестії» релігійного акту тощо. Суттєвість виходу К. Дебюссі у преображенні мистецтва в ритуалізоване дійство життєво запитаної цілеспрямованості (1913) апробована «паралельністю відкриттів» – Містерії О. Скрябіна і Симфонії Ч. Айвза, підготовлених у 1913–1915 роках. Утопічний характер двох останніх за їх здійсненням не збігається із «прогнозованим вигнанням» із соціально-релігійної легітимності, тобто на оцінку за позахудожніми критеріями, адже суто по-символістськи вирішений жанр «театралізації не-театрального акту».

А от Містерія Скрябіна і Симфонія (явно термін взято в церковному тлумаченні його змісту – акція Згладжування антитез

буття) від вихідного положення осмислювалися як надхудожні акції, здатні Преобразити людські відносини. Нездійсненість цього не лише в роки Першої світової війни, а й надалі наклали заборону і на художнє просування цих творів, – їх втілення не складається через різні причини, але підсумок один: художня та позахудожня складові закладають принципову «недомовленість» їх значення у видовому поданні.

Символізм спирався на церковне тлумачення змістовних антиномій, тобто не взаємного заперечення, за логікою, їх значення, але їх співіснування як різних і ніяк не пов'язаних даностей. Соціальне оточення ставало несуттєвим у співвідношенні із художніми намірами автора-символіста. Тому вибір форми-жанру у творчості символіста не відрізнявся від зробленого раніше, провідним ставав *ракурс* його подання. Це нагадувало певну байдужість архітектурних чи музичних складових щодо функціонування християнського храму в класичну епоху Середньовіччя (до XI–XII ст.): приймався план язичького храму, але наповнюваного християнською символікою, залучалися мелодії з аполлонійського служіння, але з іншим текстом і вокальним способом звуковидобуття. Тим самим демонструвалося провідне значення символічно-духовного над плотсько-речовим.

Жанрова палітра символістської спадщини К. Дебюссі і О. Скребіна має відмінності (перший ніколи не писав сонат і уникав сонатних побудов загалом, Скребін уславився, зокрема, своїми Сонатами), але обидва тяжіли до інструменталізму, для обох Прелюдії, Етюди були органічними, причому етюдність-прелюдійність фактури накладає свій відбиток на всі жанрові утворення, навіть оркестральні і навіть вокальні (останні численні в Дебюссі, одиничні у Скребіна). Загальний обсяг зазначених та інших жанрів не відрізняється від романтичних виборів, але кардинально відрізняється *ракурс* їх подання у фактурі і темах-образах.

Подібно до того, як *вокальність* виспівування християнських гімнів за мелодіями Антики, що подавалися із мовленнєвою експресією, різко смислово відділяла перших від других, абстракцію позамовленнєвого розспівування від мовленнєвої експресивності язичького гімнотворення, універсалізація етюдності-прелюдійності у спадщині Дебюссі та Скребіна наповнювала саме Етю-

ди і Прелюдії понаджанровою широтою *ескізності* в Етюдах, *сакральності* в Прелюдіях. Перше – ескізність в Етюдах – мала символ натяку на предмет, недосказаності його смислу як принцип символістської недовіри до втілення. А друге – сакральність у Прелюдіях – апелювала до церковної концепції «прелюдійності» усякої музики стосовно Ангельського співу.

І ще одна суттєвий аспект обох символістів: їх фортепіанний інструментальний базис. Категоричне обминання Дебюссі «оркестральності» у фортепіанних здобутках обертається «фортепіанністю» його оркестрового письма, у якому порушена трифункціональність оркестру з розшаруванням на групи мелодійних, підтримувальних і опірних. Фортепіанність оркестру Скрибіна висвітлена в книзі автора нарису [1, с. 127–147].

2.3. М. Рославець спирався на жанрові типології, заповідані його згаданими символістами: Прелюдії, Сонати, цикли Мініатюр. Тільки виразні показники тих типологічних вимірів вкрай «стиснено» виявляються, демонструючи лаконізм на грані примітивістських відкриттів початку ХХ ст. і на випередження мінімалізму кінця минулого віку. Фортепіанний крен творів Рославця відповідав салонній генезі його особистого творчого революційного шляху і почерпнутий, звісно, із символістського мистецького середовища, що наслідувало не романтично-симфонізовані, але бідермаєрівські «одомашнені» способи донесення ідей. Зрозуміло, що цей фортепіанізм Рославця погано поєднувався із хвилиною «майданного гучно-голосся» революційних акцій, що потребували діянь на площах і в тисячних аудиторіях. Проте революційний вибух готувався у зборах окремих груп однодумців, що в домашніх чи quasi-домашніх умовах обговорювали величні ідеї світової перебудови.

Саме ця «умовна одомашненість» відзначає фортепіанні композиції Рославця, у яких представлені жорсткі контури символів сакральних початків музики. Тому вилучається «розгорнення процесу» музико-висловлення, натяк і символ – становлять мотивну лексику Рославця, «згоргаючи» тематизм до короткості мотивно-фразових утворень. І якщо сакральність жанру прелюдій – це розкішна основа душевної сповіді в музиці бідермаєра і романтизму, викликала літургійно-обрядові асоціації у символістів, то згаданий рід музики в Рославця зазначав Початок, вихід на смисл, грандіозність якого

неможлива в повноті висловлюваннях і коментарях. Не оркестральна міць множинних зібрань, але одухотворене спрямування до вершинних виявлень буття – таким є смисл виконавського втілення Прелюдій Рославця, що здійснювали випереджальне звучання космічних сил, спрямованих до гармонізованого центрizmu породжень Усесвіту. Саме типологія прелюдій і помежовних до них етюдних штучностей вираження заклали основи почерку величного українського модерніста, який разом із М. Бойчуком вибудував музичний стильовий екстремалізм, у якому здійснився національний різновид мінімалізму 1910–1920-х років.

Із викладеного випливає:

1) сакральні корені бідермаєра-романтизму долали раціоналістичну опредмеченість вираження класицизму, уготовляючи символістський інтуїтивізм долучення до Таємного, що в музиці К. Дебюссі і його спадкоємців-сучасників виявилось в абсолютизації сакральних стимулів прелюдії-етюду, народжених церковним початком цього жанру – як і жанрів класичної музики, секуляризованої Віденським класицизмом, однак відновленої в їх віросповідальній абстракції символізмом (сюїта-соната);

2) наслідуваність Рославцем символістської типологічної тріади – прелюдія, етюд, соната – відтворює реалії салонного витоку як символізму, так і революційних ідей-доктрин, народжуваних у салонно-подібних зборах гуртків однодумців – і не забуваємо, що саме політичні ідеї поєднували духовно-просвітницьку діяльність салонних зібрань, з яких згодом розгорталися не лише течії в мистецтві, а й соціальні угруповання, що уготовляли найрадикальніші історичні перевороти;

3) фортепіанна прив'язка творів Рославця, як і у символістів, означала ігнорування в них фортепіанної оркестральності, навпаки, закономірною для нього виступає крихкість фактурних побудов з опорою на «стислий» простір слів-мотивів, спирання на які вибудували оригінальний, часово випереджальний мінімалізм 1910–1920-х років.

Література

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Демска-Тренбач М. На пересечении путей европейской культуры. Эстетические идеи и увлечения Людомира Михаила Роговского // Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень. Матеріали міжнародної науково-творч. інтернет-конференції 30 квітня – 2 травня 2020. Одеса: Астропринт, 2020. С. 81–90.
3. Каминская-Маркова Е.Н. Методология музыкознания и проблемы муз. культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. Одесса: Астропринт, 2015. 532 с.
4. Подобас И. Мазурки Ф. Шопена в контексте варшавского бидермайера. Канд. дисс. 17.00.03 . Одесса, 2013. 173 с.
5. Рославец Микола Андрійович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Рославец_Микола_Андрійович (зверн.31.07.2023).
6. Чжу Цзіі Балади Ф. Шопена у представництві ідей бідермасра // Вісник НАКККиМ, № 2, 2023. Київ. С. 225–230.
7. Lissa Z. Studia nad twórczością Fryderika Chopina. Kraków: PWM, 1970. 510 s.
8. Węcowski J. Folklor religijny w utworach Chopina //Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa, Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. S. 513-534.

Розділ 3. І.Б. ПЯСКОВСЬКИЙ – ЛЮДИНА, НАУКОВЕЦЬ, ПЕДАГОГ, КОМПОЗИТОР

Бородавкін С., кандидат мистецтвознавства, доцент, *ОНМА імені А.В. Нежданової (Одеса, Україна)*

Chapter 3. I.B. PYASKOVSKY – PERSON, SCIENTIST, TEACHER, EDUCATOR, COMPOSER

Borodavkin S., *Doctor of Philosophy in Art Studies, Associate Professor, ONMA named after A.V. Nezhdanova (Odesa, Ukraine)*

Статтю присвячено пам'яті відомого українського музикознавця, ученого, педагога, композитора, чудової людини Ігоря Болеславовича Пясковського (1946–2012).

3.1. Цікаво, що саме прізвище Пясковський символізує достаток, тут все свідчить про матеріальне багатство та фінансовий успіх. Завдяки природному магнетизму, а також амбітності та цілеспрямованості, власник цього прізвища може легко зайняти провідні позиції. Пясковський застосовує масштабне мислення для розширення своїх здібностей та можливостей, підіймаючись на вершину будь-яких кар'єрних сходжень для досягнення немислимих для інших висот. Однак із великою владою приходить і велика відповідальність, яка, з одного боку, породжує трудоголіків, а з іншого – приховує небезпеку впасти у надмірне владолюбство та меркантильність. Проте ці негативні якості можуть бути зведені нанівець, якщо Пясковський намагатиметься використати свій успіх для допомоги іншим, оскільки немає нічого ціннішого, ніж внесок у загальне благо.

Це останнє і є визначальною рисою особистості Ігоря Болеславовича: допомога навколишнім людям – колегам, учням, та й будь-кому, хто б до нього не звернувся, причому абсолютно безкорисливо.

І. Б. Пяковського не супроводжувало матеріальне багатство, він начисто був позбавлений амбітності, ніколи не прагнув до вершин кар'єрних здобутків, а випробування владою – в останні роки свого життя він став завідувачем кафедри теорії музики Національної академії України імені П.І. Чайковського – він витримав із честью, не втративши своїх кращих особистісних якостей.

З попередньої характеристики прізвища правильною є вказівка на масштабне мислення, що цілком було властиве Ігорю Болеславовичу, але він використовував його не для сходження до кар'єрних вершин, а застосовував у своїх працях.

Скромність також стала однією з визначальних рис характеру Ігоря Болеславовича; не було показового честолюбства, владолюбства, марнословства хоча б найменшою мірою; водночас глибока порядність, чесність, прагнення надати підтримку оточенню – от якості, що визначають його особистість.

Уже в тому, як і з якою інтонацією він відповідав на дзвінок телефоном:

«Альо, альо», яскраво видавалася ознаки його надзвичайної чуйності, готовності бути корисним. Неможливо було уявити те, щоб він будь-коли відмовив хоча б комусь у якомусь проханні. Неможливо також перелічити всіх людей, яким він допоміг.

І.Б. Пяковський народився 15 грудня 1946 року у Відні, де його батько на той час служив в армії. Навчався в Київській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті імені Лисенка, на кшталт Одеської школи імені Столярського, причому спочатку він освоїв гру на альті, а згодом став серйозно займатися теорією музики та композицією. Як відомо, вагому роль у формуванні особистості та майбутнього фахівця відіграють вчителі, і в цьому Ігореві вельми пощастило. У школі він займався композицією під керівництвом Олени Федорівни Андреевої, учениці Л.М. Ревуцького, а зі сольфеджіо – з нині добре відомою викладачкою Національної академії України Тетяною Олександрівною Бондаренко, яка тоді лише розпочинала свою педагогічну діяльність. У Київській державній консерваторії, у якій він навчався на історико-теоретичному факультеті та закінчив його 1970 року, Ігореві далі щастило: його викладачкою за спеціальністю була відома українська музикознавиця та педагогиня Фріда Ісааківна Аєрова, а фа-

культативно він займався композицією у відомого українського композитора Юрія Яковича Іщенка, який, на жаль, нещодавно пішов із життя, 2021 року.

З 1970 по 1974 роки Ігор Пяковський навчався в аспірантурі, де, так би мовити, «везіння» тривало: його керівником був широко відомий метр українського музикознавства академік Іван Федорович Ляшенко. Ігор Болеславович 1975 року захистив кандидатську дисертацію на тему «Деякі особливості ладоутворення в сучасній музиці та національна специфіка їхнього відображення». Паралельно з аспірантурою Пяковський з 1971 по 1973 роки працював викладачем у Рівненському педагогічному інституті, а з 1973 року пов'язав свою подальшу педагогічну та наукову діяльність із Національною музичною академією України спочатку як старший викладач кафедри історії української та російської музики, потім – доцент, згодом теорії музики Київської консерваторії, а з 2007 року став її завідувачем. Також викладав у вже згаданій Київській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті імені Лисенка. Захистив докторську дисертацію на тему «Логіко-конструктивні принципи музичного мислення» 1990 року, став доктором мистецтвознавства.

3.2. Наукова спадщина Ігоря Болеславовича має величезну значущість; цінність ідей та методик, якими він збагатив музикознавство, з часом зростає. І.Б. Пяковський – учений універсального обдарування, автор великої кількості наукових праць у галузі музичної теорії, історії музики та фольклористики. Він є автором близько ста наукових праць, зокрема монографії та підручники. Серед них – монографії «Логіка музичного мислення» [1], «Поліфонія в українській музиці» [3], посібники з поліфонії, статті з питань феномену та еволюції музичного мислення, проблем музичної семіотики, комп'ютерного аналізу та синтезу музичних текстів. В основі досліджень Пяковського лежать математичні методи та пов'язані з ними комп'ютерні. Велику увагу приділяв Ігор Болеславович аналізу творів українських композиторів, як минулих епох, так і сучасних. Його творчість поки що мало вивчена, вона, звісно, потребує осмислення та глибокого пізнання.

Яскрава індивідуальність наукового і творчого методу І. Пяковського створює його своєрідний вигляд, що значно відрізняєть-

ся від рядових музикознавців. Науковим текстам Ігоря Болеславовича найбільше властива надзвичайна інформаційна щільність, ємність і концентрованість викладу. Синтез математичних методів дослідження з яскравою музичністю сприяли приголомшливим результатам. Зазначимо, що батько Ігоря Болеславовича, Болеслав Віталійович Пясковський, був математиком (він – автор книги «Філософські проблеми сучасної математики»), тому аж ніяк не випадково, що його син мав глибокі знання у сфері точних наук. Межі цієї статті не дають змоги детально розглянути аналіз його наукової спадщини. Перелічу лише три основні галузі досліджень Ігоря Болеславовича: українська музична культурологія, музичне мислення (особливо у сфері теорії та історії поліфонії) та новаторські методи дослідження музичних явищ у зв'язку з комп'ютерними технологіями.

Авторству Ігоря Пяковського належить і низка музичних творів. Він – автор сонати для флейти та фортепіано (видана 1973 року), опери «Пригоди Йона Тихого» за Станіславом Лемом, струнного квартету, циклів «Фуги та постлюдії» для фортепіано, фортепіанних п'єс «Три фрактали» (Море. Хмари. Народження скал), експериментальних п'єс «Доміно», «Звучащий расклад», «Два з п'яти»... Композиції Пяковського час від часу виконуються, але вони цілком заслуговують на подальшу популяризацію.

3.3. Ігор Болеславович – непересічна особистість, уся своєрідність якої виявляється в особистому спілкуванні. Тому варто поділитися деякими спогадами, пов'язаними з І.Б. Пяковським, бо мав за щастя у своєму житті доволі часто спілкуватися з ним. Познайомився я з Ігорем Болеславовичем 1982 року, коли приїхав до нього на консультацію з приводу майбутньої кандидатської дисертації. Пяковський одразу ж прийняв мене в одному з класів Київської тоді консерваторії і приділив мені близько години. Я розповів йому про свою дипломну роботу, присвячену Бранденбурзьким концертам та оркестровим сюїтам Йоганна Себастьяна Баха. Ігор Болеславович, ознайомившись з моїми ідеями, пожвавився і поділився зі мною однією зі своїх думок про зв'язок творчості старшого Баха з ученням про монади сучасника композитора, відомого німецького математика і філософа Готфріда Вільгельма Лейбніца. Саме Лейбніц заклав основи математичної логіки та

комбінаторики, що виявилось співзвучним методу композиції Баха, який, звісно, незалежно від Лейбніца, прямував його шляхами. Ігор Болеславович одразу на аркуші паперу накреслив схему можливого шляху подальшого дослідження творів Баха, з огляду на вчення про монади, які асоціюються з музичними мотивами, що розглядаються як будівельний матеріал музичних творів. Набагато пізніше Пяковський написав та опублікував статтю на цю тему: «Бах і Лейбніц: світоглядні резонанси» [2].

Консультація Ігоря Болеславовича допомогла мені в моїй подальшій науковій роботі, хоча практичного продовження вона на той час не отримала. Характерно, що Ігор Болеславович категорично відмовився від будь-якої винагороди за консультацію, хоча я прийшов, так би мовити, з вулиці, тільки-но закінчивши Одеську консерваторію, і він зовсім не зобов'язаний був мене консультивати. З великим небажанням він прийняв від мене тільки пляшку коньяку (як виявилось згодом, він був абсолютно байдужий до алкоголю). Проте на той час так було заведено, інакше – незручно.

Подальша моя зустріч із Ігорем Болеславовичем відбулася на захисті моєї кандидатської дисертації в Києві 1998 року. Пяковський згадав нашу першу зустріч, хоча минуло 16 років, і активно підтримував мене на обговоренні моєї роботи.

І от 2006 року Ігор Болеславович запропонував вступити до докторантури Національної академії України і стати моїм науковим консультантом під час написання докторської дисертації. Робота, можна сказати, закипіла. Усі консультації Пяковський проводив абсолютно безоплатно. До того ж, коли я приїжджав до Києва, ми після творчого спілкування йшли до кафе перекусити. Коли я пробував розплатитися в кафе за обох, він категорично казав: «Ви – гість у Києві, тому всі витрати я беру на себе», і не терпів жодних заперечень, кажучи, коли буду в Одесі, тоді ви й платитимете. На превеликий жаль, не довелося... Ігор Болеславович міг прийняти в подарунок лише хорошу книгу з музикознавства, яку годі було дістати в Україні, а я це охоче використовував. Ігор Болеславович дуже любив різноманітну літературу, цікавився різними галузями знань, був ерудитом та інтелектуалом.

Навіть за ксерокопію, яку він зробив для моєї роботи – це була оперна партитура – він відмовився взяти гроші. Ігор Болеславо-

вич – винятково делікатна людина, з ним легко було спілкуватися, не було ніякої навіть тіні зарозумілості та гордовитості з його боку, він називав мене тільки по імені та по батькові, поведився на рівних. Щоправда, різниця у віці між нами була лише шість із половиною років. Ігор Болеславович завжди був уважним до моєї роботи; уводив мене до складу учасників конференцій, я брав активну участь у засіданнях кафедри теорії музики, якою він керував, на його запрошення залишався і після засідань, коли відзначалися свята. Адже я був у нього не один: у нього завжди була достатня кількість докторантів, аспірантів, претендентів, дипломників, і до всіх він ставився однаково уважно, активно допомагаючи у всьому. Усі підопічні його просто обожнювали, але він не прагнув бути за вчителя, що височіє над ними, з усіма був вельми делікатний незалежно від віку і тримався зі усіма учнями як рівний їм. Колеги ж його дуже поважали, у нього не було недоброчливців чи заздрісників – випадок, винятковий у нашому світі. На засіданнях кафедри він поведився так само просто, як і в житті взагалі, поводився як неабиякий адміністратор, який уміє знаходити спільну мову з колегами.

Скромність Ігора Болеславовича виражалася навіть у тому, як він одягався: дуже скромно, на його вигляд ніхто б не міг подумати, що це така відома людина.

Ігор Болеславович був цілком задоволений змістом фрагментів моєї роботи, але висловлював невдоволення темпами її створення. І, як з'ясувалося, даремне: 2011 року він серйозно захворів, у нього виявили діабет, але він за всієї своєї величезної зайнятості не приділяв належної уваги своєму здоров'ю і зневажливо ставився до нього. У кафе він смакував солодке з кавою чи чаєм, і жодні мої висловлення щодо побоювань не допомагали. Він не думав про себе, і це було виражено і в одязі, і у ставленні до свого здоров'я. Як наслідок, розвинулася страшна хвороба – рак підшлункової залози. Тільки тоді він почав цікавитися медичною літературою, але вже було запізно. Він переніс дві операції, але нічого не допомагало, хвороба розвивалася досить швидко. Навіть тяжко хворий, він цікавився моїми справами (як, утім, і справами всіх своїх підопічних), казав, що кращий для нього подарунок – мій докторський захист. Утім, не встигли...

Перебуваючи за крок в інший світ, він устиг завершити свою останню роботу – монографію поліфонії в українській музиці. За кілька днів до його смерті її опублікували, і він, вельми задоволений, встиг потримати її в руках, робив дарчі написи своїм колегам та учням.

Помер Ігор Болеславович у Києві 1 липня 2012 року у віці 66 років. Похований на Байковому цвинтарі. На прощанні з ним прозвучало дуже багато теплих слів. І зараз ми, його колеги та учні, з почуттям глибокої вдячності згадуємо Ігоря Болеславовича як винятково світлу, благородну особистість, що залишила по собі незабутній слід у душах усіх, хто його знав. Він продовжує жити в наших серцях та у своїх численних працях. Світла йому пам'ять!

Література

1. Пясковский И.Б. Логика музыкального мышления. – К. : Музична Україна, 1987. 182 с.

2. Пяковський І.Б. Бах і Лейбніц: світоглядні резонанси. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Музична творчість та наука в історичному просторі: зб. ст. К., 2008. Вип. 73. С. 136–145.

3. Поліфонія в українській музиці: навч. посібник. До 100-річчя Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2012. 272 с.

**Розділ 4. «Є В МУЗИЦІ РЕЧІ, ЯКІ МОЖНА ОПАНУВАТИ
ЛИШЕ ЧЕРЕЗ ПОВСЯКДЕННИЙ, ТРИВАЛИЙ КОНТАКТ
З НЕЮ...» – ПРО ІДЕЇ ТА ТВОРЧІСТЬ ВІТОЛЬДА
РУДЗІНСЬКОГО (1913–2004)**

*Демска-Тренбач М., доктор габілітов., Професор Честі Музично-
го університету Фридерика Шопена (Варшава, Польща)*

**Rozdział 4. «SĄ RZECZY W MUZYCE, KTÓRE DADZĄ SIĘ
OPANOWAĆ TYLKO PRZEZ CODZIENNE, WIELOLETNIE Z
NIĄ OBCOWANIE...» – O IDEACH I TWÓRCZOŚCI WITOLDA
RUDZIŃSKIEGO (1913-2004)**

*Demska-Trębacz M., dr.hb., Profesor, Profesor Honorowy Uniwersytetu
Muzycznego Fryderyka Chopina (Warszawa, Polska)*

**Chapter 4. «THERE ARE THINGS IN MUSIC THAT CAN BE
MASTERED ONLY THROUGH DAILY, LONG-TERM CONTACT
WITH IT...» – ABOUT THE IDEAS AND CREATIVITY OF
WITOLD RUDZINSKY (1913-2004)**

*Demska-Trenbach M., doctor of habilitation, professor, Honorary
Professor of the Fryderyk Chopin University of Music (Warsaw, Poland)*

Nie sposób dziś rozważać losów paru pokoleń muzyków polskich XX stulecia inaczej, jak tylko przez historyczne konteksty. Nie podobna oceniać ich dokonań w inny sposób, jak tylko w perspektywie ideowych postaw i wyborów. Bo to właśnie egzystencjalne doświadczenia są kluczem do zrozumienia indywidualnej biografii artystycznej, wytyczenia faz aktywności twórczej czy też określenia geografii działalności. Tak jest i w przypadku pedagoga warszawskiej uczelni muzycznej – Witolda Rudzińskiego. Z racji 10 rocznicy jego śmierci,

a także śladów pobytu muzyka na europejskim Wschodzie, w Rosji i na Ukrainie, pozwalam sobie przypomnieć jego postać.

Losy tego muzyka wtopione są w powikłane polskie dzieje minionego wieku. Urodzony na rok przed wybuchem pierwszej wojny światowej, należy do generacji, której przypadło być świadkiem wydarzeń politycznych w czasach przełomów, wreszcie – trzykrotnie cieszyć się z odrodzenia państwowości polskiej: w latach 1918, 1945, 1989.

4.1. Profesor należy do pokolenie Polaków, dla których osobistym doświadczeniem było życie w warunkach etnicznego i kulturowego pogranicza: w rejonach europejskich kresów szybciej stawali się oni świadomymi uczestnikami narodowego dziedzictwa, opiekunami kulturowej schedy, jej twórcami i kontynuatorami.

Droga Rudzińskiego do warszawskiej uczelni nie była prosta, lecz pełna zakosów. Muzyk ten urodził się na terenie Rosji: 14 marca 1913 roku w Siebieżu, małym miasteczku położonym w gubernii witebskiej, w rodzinie lekarza i nauczycielki. Dzieciństwo spędził w podmoskiewskiej miejscowości Pietuszka i u rodziny na Ukrainie. Kiedy Witold miał dziewięć lat możliwa okazała się podróż do Polski – do Wilna. W mieście nad Wilią spędził czas młodości, nauki gimnazjalnej i studiów. Tu otrzymał wszechstronne wykształcenie. Maturę uzyskał w słynnym Gimnazjum Króla Zygmunta Augusta, do którego uczęszczało również dwóch noblistów. Studia humanistyczne odbył w Uniwersytecie Stefana Batorego (językoznawstwo słowiańskie). Konserwatorium ukończył w dwóch specjalnościach: w klasie kompozycji Tadeusza Szeligowskiego i fortepianu pedagogicznego Stanisława Szpinalskiego. Okres wileńskiej edukacji artysta podsumował w słowach: «Mogę tylko być wdzięczny losowi, że mogłem szansę wszechstronnego wykształcenia wykorzystać».

W roku 1938 Rudziński doskonalił rzemiosło kompozytorskie w Paryżu u Nadii Boulanger. Z własnej inicjatywy podjął równoległe studia w Instytucie Gregoriańskim, gdzie nauczył się «śpiewać i kochać chorał gregoriański», ale też poznawał tajniki teorii rytmu. Na krótko przed wybuchem wojny powrócił do Wilna, by objąć stanowisko profesora przedmiotów teoretycznych w konserwatorium. W roku 1942 usunięty przez Niemców z wileńskiej uczelni, Rudziński przedostał się do Warszawy i tu przetrwał trudny okres okupacji. A gdy ucichły strzały wznowił działalność pedagogiczna w Konserwatorium i Ludowym In-

stytucie Muzycznym w Łodzi. Nie na długo jednak: w roku 1947 wrócił do Warszawy aby, jak wielu polskich artystów jego generacji, włączyć się w proces rekonstrukcji życia muzycznego. Przez dziesięć kolejnych lat sprawował szereg funkcji organizacyjnych i społecznych. I dopiero w roku 1957 Rudziński podążył tropami swoich wileńskich profesorów: Tadeusza Szeligowskiego i Stanisława Szpinalskiego, czyli związał się etatowo ze stołeczną uczelnią muzyczną, w której wykładał jeszcze po przejściu na emeryturę (w r. 1983). W PWSM piastował przez jedną kadencję funkcję prorektora (1966-1969), a przez wiele lat – kierownika Katedry Teorii Muzyki (1967-81).

Działalności pedagogicznej Profesora przyjrzyć się wypada w kontekście podstawowych dziedzin jego zainteresowań artystycznych i naukowych. W warszawskiej Akademii wypromował w okresie dwudziestu lat 17 kompozytorów. Wśród absolwentów klasy Rudzińskiego są obecni profesorowi tej uczelni: Krzysztof Baculewski, Andrzej Dutkiewicz, Szabolcs Estenyi. W pracy dydaktycznej profesor przywiązywał dużą wagę do spraw rzetelnego rzemiosła kompozytorskiego. Zasadą jego kształcenia było: «pomóc w odkryciu samego siebie». W uczelni oprócz kompozycji wykładał literaturę muzyczną, prowadził zajęcia z instrumentacji. Wpisaną w myślenie jego generacji etykę pracy artystycznej profesor starał się zaszczerpić wychowankom.

Rozległe kompetencje humanistyczne wybitnego dydaktyka skupiały wokół niego szerokie grono studentów. W latach 1961-92 pod opieką Witolda Rudzińskiego powstało 19 prac magisterskich na sekcji teorii muzyki. Do absolwentów teorii muzyki u Witolda Rudzińskiego, którzy prace magisterskie pisali pod opieką Rudzińskiego należy Alicja Gronau, ale też i ja. W latach 1968-86 prof. Rudziński był promotorem czterech rozpraw doktorskich, w tym dwóch osób z kadry dydaktycznej naszej uczelni, Macieja Zalewskiego i Mieczysławy Demskiej, a jednego absolwenta odeskiej uczelni z klasy Eleny Markowej – Borysa Tulczyńskiego. W trosce o podniesienie kwalifikacji młodej kadry ówczesny prorektor Rudziński zorganizował w roku 1967 Studium Doktoranckie, które poprzez stałe konwersatoria przyczyniło się do zintegrowania środowiska naukowego polskich uczelni muzycznych. Dzisiaj prowadzi je wychowanka profesora – Alicja Gronau.

Ogromne zasługi Rudzińskiego dla warszawskiej uczelni nie mogły pozostać niezauważone. W roku 1998 senat Akademii Muzycznej

im. Fryderyka Chopina podjął uroczystą uchwałę o nadaniu Witoldowi Rudzińskiemu tytułu doktora honoris causa. W laudacji wygłoszonej podczas uroczystej promocji recenzent powiedział: «Jest on przede wszystkim humanistą o szerokich horyzontach, głęboko zaangażowanym w wzbogacenie jakości życia.[...] Muzyka zawsze była dla niego posłannictwem, któremu poświęcił się bez reszty».

4.2. Podkreślana przez wielu autorów wszechstronność zainteresowań Rudzińskiego daje się przełożyć na jego twórczość kompozytorską. Jest ona obszerna i różnorodna, chociaż – jak się zwierzył kompozytor – do konserwatorium wstąpił, aby «móc pisać opery». Ten gatunek utworów zajmuje znaczące miejsce nie tylko w jego indywidualnym katalogu autorskim, ale w muzyce polskiej okresu powojennego. Począwszy od roku 1951 kompozytor co kilka lat systematycznie wzbogacał zbiór polskich oper o swoje dzieła. Jest autorem ośmiu oper i dwóch wodewili.

Tematyka oper jest różnaita, chociaż wyeksponowany wydaje się być wątek chłopski. Nurt wieśniaczy wyznaczyła pierwsza opera – *Janko muzykant* (według noweli Henryka Sienkiewicza), z 1953 roku. Zamyka zaś najważniejsze dzieło operowe Rudzińskiego – *Chłopi* (1974), powstałe pół wieku po wyróżnieniu Władysława Reymonta za tę chłopską epopeję Nagrodą Nobla (1924).

Sukces międzynarodowy przyniosła Rudzińskiemu *Odprawa posłów greckich* (z 1962), oparta na renesansowym dramacie politycznym Jana Kochanowskiego. Za tę kameralną, jednoaktową operę w czterech obrazach autor otrzymał wyróżnienie na konkursie im. Księcia Rainiera III w Monte Carlo (1963). «Antyczny temat w staropolskim ujęciu z jego dramatyczną aktualnością, siłą dramatyczna oraz piękno języka i obrazów» fascynował kompozytora od lat gimnazjalnych. Trudna w realizacji muzycznej symbioza elementów o różnej proveniencji znalazła w dziele Rudzińskiego szczęśliwe rozwiązanie. Kompozytor unikał naśladownictwa czy stylizacji: ułożył muzykę przy użyciu współczesnego języka muzycznego. Tajemnicą warsztatową pozostanie, jak przy pomocy oszczędnych środków brzmieniowych, instrumentacyjnych, prymitywnej linii melodycznej, czy chóralnego *leitmotivu*, przedstawionego w postaci recytatywu, udało mu się uzyskać aurę staropolską i helleńską zarazem. Miał zatem Rudziński powód, aby uważać *Odprawę*, operę osadzoną głęboko w tra-

dycjach kultury śródziemnomorskiej, za swoje najwybitniejsze dzieło, wystawiane w różnych teatrach polskich, w tym również w Moskwie (1971).

Muzyka oratoryjno-kantatowa może być uważana także za domenę twórczości Rudzińskiego. Na tym polu kompozytor wypowiedział się w utworach o zróżnicowanych środkach wykonawczych i nośnej tematyce, osadzonej zarówno w kulturze polskiej, jak i uniwersalnej. Sięgał bowiem do poezji rodzimej dawnej i współczesnej, a także do poezji obcej. O niektórych pozycjach wspomnieć trzeba.

Dach świata, poemat muzyczny z roku 1960 na głos recytujący i orkiestrę, poświęcony jest pamięci Wawrzyńca Żuławskiego. Ten polski kompozytor zginął w roku 1957 pod Mont Blanc, gdy spieszył z pomocą zasypanym przez lawinę polskim alpinistom. Oryginalność kompozycji Rudzińskiego polega na wyeksponowaniu warstwy słownej, przekazanej tu za pomocą recytacji. Jej to podporządkowana została warstwa muzyczna. Komentarz słowny do tego «recytatywnego oratorium» opisującego wędrowkę na majestatyczną górę, «nad którą i ptak nie przeleci» dał sam kompozytor: «Ciepłe obrazy doliny, życia, radości i kontrastujący z nimi obraz surowych, niedostępnych szczytów, walka z żywiołem i najtrudniejsza – z samym sobą, a potem zacięty, ale spokojny i zwycięski marsz na niezdojdy dotąd szczyt. I moment skupionej kontemplacji i cichej radości ze zwycięstwa» – zdobycia przez wytrwałych himalaistów «dachu świata» – Mount Everestu.

Inny świat otwiera przed słuchaczem muzyka oratoryjna *Litanii Ostrobramskiej* na dwa chóry mieszane, organy, kołty i dwie trąbki (1994). Kompozytor użył tekstu w językach, które od wieków są słyszane przed wileńskim obrazem Madonny z Ostrej Bramy: łacińskim, polskim, litewskim. Podejmując ten temat Rudziński wydaje się rzucać rękawicę bohaterowi swojego piśmiennictwa – Stanisławowi Moniuszce.

Siedem lat wcześniej powstała inna kompozycja, duchem odpowiadająca postmodernistycznej dobie, a zarazem odwołująca się do religijnych korzeni – *W kręgu psalmów*, czyli muzyka oratoryjna z udziałem trzech solistów, chóru chłopięcego, dwóch chórów mieszanych oraz sześciu grup perkusyjnych. To wokalne wyrażenie «idei ekumenizmu» (w siedmioczęściowym utworze) oparte jest na tekstach psalmów aż w ośmiu językach antycznych i współczesnych; jest równocześnie nawiązaniem do muzyki różnych wyznań (katolickiej,

protestanckiej, żydowskiej). Zawiera też cytaty arcydzieł literatury muzycznej (Allegriego, Bacha). Kompozytor uważał *W kręgu psalmów* za podsumowanie swoich osiągnięć w zakresie muzyki oratoryjno-kantatowej.

Nie sposób przedstawić wszystkich kompozycji Rudzińskiego, w których związek muzyki z tekstem jest naturalny. Katalog tych utworów jest obszerny. Są w nim również utwory na głos solowy z instrumentem (lub instrumentami). W tym miejscu wspomnieć warto o najbardziej znanym zbiorze – *Przewodniku lirycznym po Warszawie* na sopran i fortepian (1953). Wśród pieśni w nim zawartych jedną, którą sobie autor szczególnie cenił, darował Chopinowi.

Obecność inspiracji literackich ujawnia się nie tylko w muzyce z tekstem. Jak się przyznawał kompozytor większość jego utworów wyłącznie instrumentalnych jest «muzyką z programem», nie zawsze jednak ujawnionym w tytule. «Interesuje mnie pewien typ muzyki programowej. – zwierzył się Rudziński – Być może świadczy to o mnie źle, jednakże mam za sobą niezłe tradycje... Po prostu muzyka programowa ma prawo obywatelstwa i bynajmniej nie jest objawem nowoczesności, jeśli ktoś od tej muzyki stroni». Dzisiaj, po doświadczeniach muzyki końca XX wieku, postawa kompozytora i głoszone w roku 1972 poglądy nie byłyby uznana ani za konserwatywne, ani też za akt intelektualnej odwagi, lecz raczej za głos jeden z wielu podobnie brzmiących, zwłaszcza wśród tych, którzy w przeszłości szukają dla siebie punktu oparcia.

Bogaty jest dorobek Rudzińskiego w zakresie muzyki instrumentalnej: symfonicznej, kameralnej i solowej. Zainteresowania kompozytora muzyką przeznaczoną na różne instrumenty były rozległe. Znał dobrze ich specyfikę, możliwości wykonawcze i umiejętnie je wykorzystywał. Znaczące miejsce w poszukiwaniach i doświadczeniach warsztatowych przypada utworom przeznaczonym na instrumenty perkusyjne: wirtuozowskie *Wariacje i fuga* na trzydzieści instrumentów o nieokreślonej wysokości brzmienia, ale na jednego wykonawcę (1966), *Concerto grosso* na perkusję solo i dwie orkiestry smyczkowe (1970), *Duo concertatne* na perkusję (1976). Wszystkie trzy kompozycje dają perkusistom możliwość pokazania ich warsztatu i ujawnienia walorów interpretacyjnych.

4.3. Autorowi licznych kompozycji nie wystarczyło myślenie «w muzyce». Przez całe życie towarzyszyła mu bowiem refleksja «o muzyce», a jakże często dochodziły do głosu rozważania «obok» czy «ponad» muzyką. Myśl teoretyczna Witolda Rudzińskiego powstawała w aurze rozrastającej się świadomości twórcy, w silnym związku z «pierwszym zawodem» muzycznym – kompozycją, choć refleksja o niej nie była. Rozwijała się zatem jako dopełnienie, a może kompensacja potrzeb muzyka-twórcy. Dorobek Rudzińskiego należy zatem mierzyć nie tylko partyturami, ale pokazną ilością rozpraw o muzyce.

Był teoretykiem i historykiem, którego interesowały dzieje muzyki i problemy warsztatu kompozytorskiego (np. *Warsztat kompozytorski Beli Bartoka*, 1964), kwestie analizy i interpretacji utworu muzycznego. W rezultacie wieloletniej pracy nad zgłębianiem literatury rytmologicznej, wielu doświadczeń obcowania z europejską tradycją muzyki artystycznej, wielu przemyśleń, obserwacji i analiz materiału muzycznego powstała «wielka teoria rytmu.» Zagadnienia teorii rytmu stanowiły centralny obszar zainteresowań teoretycznych Rudzińskiego. Podsumowaniem wieloletnich badań w tej dziedzinie jest dwutomowa *Nauka o rytmie muzycznym* (1987), kompendium wiedzy rytmologicznej. Jej skrócona wersja ukazała się w języku włoskim (*Il ritmo musicale: teoria e storia*, 1993).

Z dociekaniem nad istotą rytmu w ścisłym związku pozostaje *Muzyka dla wszystkich* (1948), książka w której pojawiła się między innymi pierwsza wykładnia koncepcji rytmu. Jej adresatem był nie tylko muzyk, ale również «polski inteligent» nie posiadający przygotowania muzycznego. Obecność tego drugiego odbiorcy przypomniała nam, że Rudziński do spraw muzyki podchodził kompleksowo, a jego wielką pasją pisarską była popularyzacja sztuki dźwięku, bo «muzyka jest dla wszystkich, należy tylko nauczyć się jej słuchać».

Jako kompozytor pragnął, aby działalność twórcza wywoływała rezonans społeczny i jako powinność traktował swój udział w powszechnej edukacji muzycznej. Przez parę dziesięcioleci Rudziński propagował lekcje słuchania muzyki według własnej koncepcji. Wprowadzał słuchacza w rozległe obszary muzyki światowej i polskiej, różnych epok i stylów. Rozwijanie wyobraźni muzycznej, wrażliwości artystycznej, pomnażanie przeżyć estetycznych uważał przecież za najważniejsze.

Aktywność na polu praktycznego upowszechniania muzyki wykazywał w różnych okresach swojej działalności, realizował zaś przy udziale rozmaitych środków przekazu: radia, fonografii, telewizji...; i w różnych formach: lekcje słuchania muzyki, audycje radiowe, także prelekcje metodyczne dla nauczycieli. Doświadczenia i przemyślenia w zakresie popularyzacji sztuki dźwięku, ujęte w dojrzałą koncepcję metodycznego jej poznania zawarł w książce *O muzyce przy głośniku*; z podtytułem: *Nauka słuchania muzyki* (1975). Opatrzył ją ponadto aneksem – «Repertuar człowieka kulturalnego», czyli wyborem 150 utworów, które – zdaniem autora – powinny stanowić kanon literatury muzycznej.

Z myślą o powszechnym odbiorcy Rudziński przygotował wiele opracowań poświęconych kompozytorom i ich dziełom. W tym zakresie podsumowaniem jest zbiór esejów o nowożytniej muzyce europejskiej – *Dźwięki i rozdźwięki* (1986), a częściowo także książka *Muzyka naszego stulecia* (1995). Do grupy edycji popularyzatorskich należy również zaliczyć pozycje dotyczące Moniuszki. Autor fundamentalnych rozpraw poświęconych twórcy narodowej opery polskiej prace badawcze nad życiem i dziełem Moniuszki prowadził nieprzerwanie ponad czterdzieści lat. W ich wyniku mogła powstać podstawowa dwutomowa monografia *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały* (1954, 1960), *Listy zebrane* (1969), wreszcie pod jego redakcją ukazały się *Dzieła Moniuszki*. Jako historyk muzyki Rudziński wypowiedział się w publikacjach krajowych i zagranicznych na różne tematy. Cenne są zwłaszcza artykuły poświęcone muzyce polskiej w prestiżowych encyklopediach: włoskich i niemieckich.

Czym dla kompozytora była refleksja teoretyczna i co powodowało, że formą komunikacji muzyka ze światem stał się nie tylko zapis nutowy, ale i słowny? – Odpowiedź na to pytanie dał sam autor *Muzyki dla wszystkich*: «Nie jestem muzykologiem, a więc uczonym w piśmie znawcą wszystkich spraw muzycznych. Jestem praktykiem, który swoją miłość do muzyki posuwa do niecierpliwości, pragnąc narzucić każdemu te same wielkie rozkosze, jakich ta sztuka mnie udzieliła. Uważam, że wolno jest muzykowi-praktykowi skorzystać z tych wszystkich zdobyczy, które naukowcy w znoonej i mrówczej pracy zgromadzili» [1, c. 7].

Dzieje doświadczeń Witolda Rudzińskiego podczas wielu peregrynacji zawarte są m.in. w *Muzyce dla wszystkich*, w *Nauce o rytmie*

czy w *Muzyce przy głośniku*. Spisując ich historię Profesor czynił to z myślą nie o własnym warsztacie kompozytorskim, raczej pragnął innym dać klucz do ręki, upominając jednocześnie, że «klucz to nie wytrych», są bowiem – jak pisał – «rzeczy w muzyce, które dadzą się opanować tylko przez codzienne, wieloletnie z nią obcowanie». Model przyjętego przez artystę dialogu ze światem stale się zmieniał, przynosząc w okresie paru dekad coraz to nowe oświetlenia zagadnień sztuki dźwięku.

Przyjmując taką postawę Witold Rudziński jawi się nam jako osobowość pełna i zintegrowana. Wszystkie dziedziny jego aktywności: twórczość kompozytorska, pisarstwo muzyczne, teoria i historia muzyki, krytyka artystyczna, popularyzacja, pedagogika, działalność organizacyjna... uzupełniały się wzajemnie, tworząc spójną, harmonijną jedność, wszak ich treść była jedna – muzyka.

Patrzac dzisiaj – z osobistej perspektywy ponad półwiecza – na mój kontakt z Profesorem niezmiennie jestem przeświadczona, że swoim wychowankom Witold Rudziński zdołał wpoić przede wszystkim szerokie, humanistyczne spojrzenie na sprawy muzyki.

Zachwyty nad kulturą ludową pogranicza polsko-ukraińskiego znalazł szczególnie rezonans w kulturze polskiej zarówno XIX wieku, jak i w okresie międzywojennym. Artyści różnych dziedzin sztuki doby romantyzmu, Młodej Polski i Drugiej Rzeczypospolitej ponawiali zainteresowanie folklorem ziem obszaru rusińskiego.

W zakresie muzyki na uwagę zasługują inspiracje folklorem ukraińskim obecne w twórczości Karola Lipińskiego (także akcje kompozytora na rzecz utrwalenia ludowych melodii; Muzyka do pieśni polskich i ruskich – opracowanie pieśni na fortepian; Ukrainku z nutoju Tymka Padurry; wątki melodyczne w koncertach skrzypcowych).

Zainteresowanie kresowym ruralizmem w okresie międzywojennym dało o sobie znać w twórczości Jana Maklakiewicza (Suita huculska), ale też w artykule Michała Kondrackiego poświęconego muzyce Hucułów. Wspomnieć warto, że romantyczny dramat Józefa Korzeniowskiego Karpaccy górale[znany też jako Rekrut] z 1840, osadzony w podłożu etnograficznym i społecznym, wyprzedzał twórczość artystów innych dziedzin sztuki. W roli Praksedy w latach sześćdziesiątych XIX wieku obsadzona była Helena Modrzejewska (teatr objazdowy w Stanisławowie). Dramat ten był później podstawą scenariusza

filmowego. Nie można też pominąć odwołań do tematów kresowych w literaturze: Aleksandra Fredry czy Stanisława Krycińskiego, a przede wszystkim «Homera» stron pogranicza ukraińsko-polskiego – Stanisława Vincenza.

Mieszkańcy krainy wysokich połonin zostali utrwaleni w malarstwie wielu artystów, w tym Teodora Axentowicza, Kazimierza Sichulskiego, Fryderyka Paucza, a także Zofii Stryjeńskiej. Nie można też pominąć wkładu architektów polskich na rzecz utrwalenia budownictwa drewnianego i adaptacji form tego budownictwa na przełomie XIX –XX wieku oraz w okresie międzywojennym (m.in. jako tzw. «stanisławowczyzny», «czarnohorszczyzny», «stylu huculskiego» czy «stylu kołomyjskiego»). Szczególne zasługi ma w tym zakresie prof. A. Żukowski, autor projektu nieistniejącego już dzisiaj schroniska górskiego na południowych stokach Kostrzycy, opartego na wzorze huculskiej i bojkowskiej grażdy. W ślad za nim poszli inni architekci polscy doby międzywojnia, jak W. Waker czy S. Marzyński. Neorenesans tej formy zagrody obronnej odrodził się i w naszych czasach zarówno po stronie ukraińskiej (Truskawiec, kawiarnia), jak i polskiej (projekty młodych architektów pod Baligrodem).

Reference

1. Rudziński W. Muzyka dla wszystkich. 1948.

Розділ 5. ФРАНЦ ШМІДТ: ВАГНЕРІЗМ У ТВОРЧОСТІ АВТОРСЬКОГО СТИЛЬОВОГО ТРАДИЦІОНАЛІЗМУ

Джанетті М., экс-завкафедри оперної підготовки ОНМА імені А.В. Нежданової, диригент, директор і власник школи в Бетцігау (Бетцігау, Німеччина)

Abschnitt 5. FRANZ SCHMIDT: WAGNERISMUS IN PRODUKTION AUTHOREN STILISTISCHEN TRADITIONALISMUS

Jannetti M., Ex-Leiter der Abteilung für Opernausbildung der ONMA, benannt nach A.V.Nezhdanova. Dirigent, Direktor und Inhaber einer Schule in Betzigau (Betzigau, Deutschland).

Chapter 5. FRANZ SCHMIDT: WAGNERISM IN THE PRODUCTION OF THE AUTHOR'S STYLE TRADITIONALISM

Gianetti M., ex-head of the department of opera training of the ONMA named after A.V. Nezhdanova, conductor, director and owner of a school in Betzigau (Betzigau, Germany)

Роботу присвячено осмисленню традиціоналістського стильового напрямку в мистецтві Німеччини, що має визнані паралелі до українського мистецтва минулого віку (див. дисертацію Л. Іванової), як суттєвої складової стильової парадигми мистецтва ХХ ст. загалом, що утворив співіснуючі системи зазначеного традиціоналістського та модерністсько-авангардного шарів. Вживаний у музикознавстві України термін «метанапря́м» стосовно традиціоналізму, це як аналогія до визначення епохальних метажанрових утворень (за О. Марковою), дає змогу ємно при-

ймати багатство стильових складових традиціоналізму – від реалізму-романтизму як наслідку XIX ст. до символізму та веризму, неокласицизму минулого віку.

5.1. Розробка традиціоналізму як метанапряму і як складової стильової парадигми музики XX ст. має спеціальний сенс для музики Німеччини. Адже на першому плані історичних оглядів перебуває внесок німецького культурного ареалу в модерн-авангард, початок якого справедливо пов'язують із Р. Вагнером і вагнеріанством XIX ст. Проте вагнеріанство склало суттєву лінію віку Науково-технічної революції, зберігаючи у «контрапункті» із модерном-авангардом *традиції* романтичного століття, «стираючи» на тлі стильових зсувів протилежності заповітів Лейпцигської та Веймарської, загалом німецької та італійської шкіл.

Останнє породило парадокс німецького музичного феномена XX ст., який вирізнявся категоричною прихильністю до театрального світу, поставивши на «другий план» саме інструменталізм, традиційно пов'язаний з уявленнями про німецький творчий здобуток. Таке «перевернення» опірних точок мислення від XIX на XX ст. є ознакою не тільки німецької музики. «З точністю до протилежності» простежується такий поворот у мистецтві України, коли вокально-хоровий і оперний нахил композиторської продукції XIX ст. змінився тотальним зверненням українських майстрів до інструментальних форм (Б. Лятошинський, В. Сильвестров тощо).

У німецькому світі у XX ст. стали вельми авторитетними представники модерну-авангарду на чолі з нововіденцями, Е. Кшенеком, К. Штокхаузенем тощо. Проте не меншу значущість має діяльність вагнеріанця Р. Штрауса, забутих у середині XX ст. А. Цемлінського та Ф. Шрекера, надзвичайно продуктивного в оперних виявленнях Г. фон Ейнама, а також творчих спадкоємців М. Регера в оперній сфері Ф. Шмідта та З. Вагнера, сина відомого Ріхарда Вагнера. Перелічені імена порівнянні з визначними представителями традиціоналізму у планетарному розкладі, такими як С. Барбер, М. Леонтович, Дж. К. Менотті,

І. Піццетті, С. Рахманінов, Н. Рота, що показали у своїй творчості стильові позиції, альтернативні до модерністсько-авангардистських надбань.

Особливо цікавою є тенденція в німецькому музичному вжитку до поєднання генетично надзвичайно різних і за національною прив'язкою, і за сутністю стильового прояву, таких напрямів як проромантичний вагнеризм і веризм, надзвичайно високий сплав яких продемонстрував знаменитий «Ein ferne Klang» («Далекий дзвін») Ф. Шрекера. Останній сприйнятий 1913 року із захопленням від висоти генія німецько-австрійського майстра – і який до кінця 1920-х був геть забутий, автор дивно-«непомітно» загинув у буремні 1930-ті, але на межі ХХ–ХХІ ст. відбувся «ренесанс Шрекера» [, с. 128].

Ті перепади уваги чи неувваги до особистості творця в минулому віці вельми значно детермінувалися політичними розломами, соціальними потрясіннями, у яких то «відсторонювалася», то відновлювалася правда пам'яті щодо визначних творчих заслуг композиторів, виконавців, артистичного світу загалом.

У цій роботі традиціоналізм виділений як один з опірних стильових принципів німецького музичного світу, який набув у ХХ ст. рис стильової парадигмальності у співіснуванні і у протиставленні модерну-авангарду. Це «відновлення імен» на ствердження історичної справедливості визнання достойних музикантів – професійний та моральний обов'язок фахівців. Прикладом того маємо збереження імені Г. Ейслера в сучасному Берліні, антикомуністичні політичні установаження якого не торкнулися ушанування великого композитора, перекonanого комуніста за світоглядною установкою, іменем якого названо Вищу музичну школу в столиці Східної Німеччини – Прусії.

5.2. Звернення саме до оперних втілень традиціоналістських надбань, і спеціально Ф. Шмідта (і до нього в паралелі стає діяльність З. Вагнера), базується на узагальненнях практики оперних закладів Німеччини, які продовжували і продовжують постановки згаданих та інших авторів, незважаючи на умовчування певних джерел щодо значущості тих чи тих митців. І тому теоретично опорними стали видання типу оперних путівників 2000-х – 2010-х, 2020-х років, які, узагальнюючи постановочну практику оперних театрів, добросовісно подавали відомості про відповідні творчі рішення, тим самим стимулюючи детальну теоретичну розробку знайдених теоретичних спостережень.

Особливе значення в цій роботі надається історичній динаміці стильового наповнення як традиціоналізму, так і модерну-авангарду, що виводить на постійну дифузією зазначених метастильових утворень, аж до «мозаїчності» і свідомої естетично прийнятої «еклектичності» їх втілень в епоху поставангарду (від 1970-х до сьогодення). У результаті народжується дещо відмінне від тих антитез, які живили антиномії «традиційного» й «нового-сучасного» на початку ХХ ст. і на всьому протягом останнього.

У дослідженні висувається ідея про недопустимість поєднання усіх досягнень німецького мистецтва з тими, хто був носієм послідовної новаційності – такий підхід став простим оберненням методу переслідування тоталітарними режимами прихильників модерну-авангарду у середині минулого віку. Тим самим узагальнення цієї роботи виводить на поглиблення уявлень про «німецьку культурну ідею», яку свого часу небезпідставно поєднували із культурною генетикою «динамізму» німецької нації, забуваючи про глибинність культурної спадкоємності, що висувала в антитезу вагнеріанству академізм Лейпцизької школи і «ремісничість» Й. Брамса.

Пропонується уявлення про «динамізм обернення» німецької творчої установки, в результаті якої сучасні лідери німецького композиторського виробництва, В. Рім, Й. Відман тощо, явно спираються на шубертіанство, підкреслене попкоментарями, яке демонструє в мистецтві «оголення традиції» як такої. Відродження творчості митців, що мислили традиціоналістськи, Ф. Шмідта та З. Вагнера насамперед, на терені сучасної театральної активності засвідчує новий ракурс сприйняття національного тону буття, у якому виділяється довіра до внутрішніх резервів національної культури.

У дослідженні відстежено спрямованість академічного заряду історично уgruntованих опер Ф. Шмідта, у яких складність драматичних перипетій сюжетів пов'язана з демонічними поворотами вагнерівської містеріальності і розгорнутими за стилем «великої опери» масовими сценами. У цьому бачимо орієнтацію на «Тангейзера» Р. Вагнера, у якому риси авторської реформи і традицій французького музичного театру набули спеціального втілення.

The work is devoted to the understanding of the traditionalist stylistic direction in the art of Germany, which has recognized parallels to the Ukrainian art of the past century (see the dissertation of L. Ivanova), as an essential component of the stylistic paradigm of the art of the 20th century as a whole, which formed the coexisting systems of the specified traditionalist and modernist-avant-garde layers. The term meta-direction adopted in Ukrainian musicology in relation to traditionalism, made as an analogy to the definition of epochal metagenre formations (according to O. Markova), allows one to accept the richness of the stylistic components of traditionalism – from realism-romanticism as a consequence of the 19th century to symbolism and verism, neoclassicism of the past century.

5.1. The development of traditionalism as a goal and as a component of the stylistic paradigm of music of the 20th century has a special meaning for the music of Germany. After all, at the forefront of historical reviews is the contribution of the German cultural area to the modern avant-garde, the beginning of which is rightly associated with R. Wagner and Wagnerism of the 19th century. But Wagnerism formed an essential line of the age of the Scientific and Technical Revolution, preserving in «counterpoint» with the modern avant-garde the traditions of the romantic century, «erasing» against the background of stylistic shifts the opposites of the testaments of the Leipzig and Weimar schools, in general, the German and Italian schools.

The latter gave rise to the paradox of the German musical phenomenon of the 20th century, which was characterized by a categorical commitment to the theatrical world, putting instrumentalism, traditionally associated with ideas about German creative achievement, on the «second plan». This kind of «overturning» of reference points of thinking from the 19th to the 20th century is a feature not only of German music. «With precision to the opposite» there is such a turn in the art of Ukraine, when the vocal-choral and operatic inclination of the composer's productions of the 19th century was replaced by a total turn of Ukrainian masters to instrumental forms (B. Lyatoshynskiy, V. Sylvestrov, etc.).

In the German world in the 20th century, representatives of the avant-garde modernism, led by representatives of the New Viennese school, E. Kscheneck, K. Stockhausen, etc., became extremely

authoritative. But the activities of the Wagnerian R. Strauss, forgotten in the middle of the 20th century by A. Zemlinsky and F. Schrecker, extremely productive in opera discoveries by G. von Einem, as well as the creative heirs of M. Reger in the opera sphere, F. Schmidt and Z. Wagner, the son of the famous Richard Wagner. The specified names are compared with prominent representatives of traditionalism in the planetary schedule, such as S. Barber, M. Leontovych, J.K. Menotti, I. Pizzetti, S. Rachmaninov, N. Rota, who showed in their work stylistic positions alternative to the modernist-avant-garde heritage.

Particularly interesting is the tendency in German musical usage to combine genetically extremely different both in terms of national ties and in terms of the essence of stylistic manifestation, such directions as pro-romantic Wagnerism and verism, the extremely high fusion of which was demonstrated by the famous «Ein ferne Klang» («Far away bell») by F. Schrecker. The latter was received in 1913 with admiration for the height of the genius of the German-Austrian master – and which was completely forgotten until the end of the 1920s, the author died strangely «inconspicuously» in the stormy 1930s, but at the turn of the 20th – 21st centuries, a «renaissance» took place Shreker» [1, p. 128].

Those shifts in attention or inattention to the personality of the creator in the past age were largely determined by political rifts, social upheavals, in which the truth of memory regarding the outstanding creative merits of composers, performers, and the artistic world as a whole was either «removed» or restored.

In this work, traditionalism is singled out as one of the resistant stylistic principles of the German musical world, which in the 20th century acquired features of stylistic paradigmaticity in the coexistence and opposition of the modern-avant-garde. This «restoration of names» in affirmation of the historical justice of recognition of worthy musicians is a professional and moral duty of specialists. An example of this is the preservation of the name of H. Eisler in modern Berlin, whose anti-communist political stances did not affect the commemoration of the great composer, a staunch communist by outlook, whose name is named after the Higher Music School in the capital of East Germany-Prussia.

5.2. Turning specifically to the operatic incarnations of traditionalist heritage, and especially to F. Schmidt (and the activity of Z. Wagner

appears in parallel to it), is based on generalizations of the practice of opera houses in Germany, which continued and continue to stage productions of the named and other authors, despite the default of certain sources regarding the significance of certain artists. And that is why publications of the type of opera guides of the 2000s – 2010s, 2020s, which, summarizing the production practice of opera houses, faithfully provided information about the relevant creative solutions, thereby stimulating detailed theoretical development of the theoretical observations found, became theoretically reliable.

Particular importance in this work is given to the historical dynamics of the stylistic content of both traditionalism and modern-avant-garde, which leads to the constant diffusion of the specified meta-style formations, up to the «mosaic» and conscious aesthetically acceptable «eclectic» of their embodiments in the post-avant-garde era (from the 1970s until today). As a result, something different from those antitheses that nourished the antinomies of «traditional» and «new-modern» at the beginning of the 20th century and throughout the latter is born.

The study puts forward the idea of the inadmissibility of combining all the achievements of German art with those who were the bearers of consistent innovation – this approach became a simple reversal of the method of persecution by totalitarian regimes of modern-avant-garde supporters in the middle of the last century. Thus, the generalization of this work leads to a deepening of ideas about the «German cultural idea», which at one time was not without reason combined with the cultural genetics of the «dynamism» of the German nation, forgetting about the depth of cultural continuity, which put the academicism of the Leipzig school and «craftsmanship» in opposition to Wagnerism of J. Brahms.

We put forward an idea of the «dynamism of the reversal» of the German creative attitude, as a result of which the modern leaders of German composition production, W. Rim, J. Wiedman, etc., clearly rely on Schubertianism, emphasized by pop comments, which demonstrates in art the «exposure of tradition» as such. The revival of the creativity of traditionalist-minded artists, F. Schmidt and S. Wagner first of all, in the field of modern theater activity testifies to a new angle of perception of the national tone of being, in which trust in the internal reserves of national culture stands out.

The research followed traces the direction of the academic charge of F. Schmidt's historically grounded operas, in which the complexity of the dramatic vicissitudes of the plots is connected with the demonic twists of Wagner's mysteriousness and mass scenes developed in the style of «grand opera». This shows the orientation towards R. Wagner's «Tanghäuser», in which the features of the author's reform and the traditions of the French musical theater received a special embodiment.

Reference

1. Roesler Curt A., Hohl Siegm. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. Güterslohn/ München, 2000. 608 S.

Розділ 6. МИСТЕЦЬКІ ВТІЛЕННЯ ІДЕЙ ЯГЕЛЛОНСТВА У ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА ТА ВІТОЛЬДА МАЛІШЕВСЬКОГО

Гуса О., кандидат мистецтвознавства, доцент, Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка (Тернопіль, Україна)

Chapter 6. ARTISTIC EMBODIMENT OF JAGIELLONIAN IDEAS IN THE CREATIVE POVER A OLEKSANDR KOZARENKO AND WITOLD MALISHEVSKI

Hysa O., Doctor of Philosophy in Art Studies, associate professor, Ternopil National Pedagogical University named after V. Hnatiuk (Ternopil, Ukraine)

Ця робота заповідана й зазначена О. Козаренком, який став керівником моєї першої дисертації, що через відторгнення її у первісному поданні пов'язано зі знаковим історичним феноменом ягеллонства. Воно народжене було об'єднальною енергією литовських і польських князів та шляхти спільно з руською (українською) знаттю щодо слов'ян у протистоянні тевтонському нашестю. Події XV ст. були основою великого злету Польщі на рівень великої і могутньої держави, що поставила стійкий воєнно-політичний заслін германській агресії, унаслідок якої у XIII–XIV ст. були винищені всі західнослов'янські князівства, що заселяли Європу на південь від Балтії. Цей історичний подвиг Польського королівства і Великого князівства Литовського, об'єднаних в одну державу, у надрах якої піднялася волелюбна козацька Україна як суттєва частка мілітарної й культурної сили королівства, тримався також пам'яттю про єдину нерозділену церкву. Православні і католики не становили віросповідальних

опозицій, їх єдність захищали здобутки культурно-мистецького значення, вбираючи і позаслов'янські чинники.

І ця культурна відкритість, народжена історією, була дорогою О. Козаренкові, і він, львівянин, часто нагадував одеситам про пам'ятні події творчих контактів зі Сходом Європи, демонструючи, за завітами Львова, пам'ятливість про надбання німецького світу в його солідаризації зі слов'янством, найкращим втіленням якої стали відомі музиканти Ріхтери. Німецьке лютеранське походження не завадило Теофілові Ріхтеру одружитися з дівчиною з дворянського православного роду й надати своєму синові князівське двокореневе ім'я Святослав, що в домашніх умовах, за свідченням Т. Малюкової-Сидоренко, яка була вхожою в сім'ю Ріхтерів у 1930-ті роки, заміщалося слов'янським найменуванням Светік.

Наголосимо на тому, що це психологічно-ідеологічно було дуже важливим для Олександра Володимировича, що в ягеллонстві і народженому в ньому сарматизмі він усвідомлював потребу програмної консолідації сил слов'янства і контактних із ним націй у культуробудівній експансії, пам'яткою про яку є, зокрема, Ягеллонський університет. Останній став прототипом для університету Львівського. Саме від віків ягеллонства, XV–XVII ст., походить традиція в Польщі розглядати надбання давньоукраїнської держави – Київської Русі як безпосередні джерела культурних здобутків і Польщі, і України, слов'янського світу загалом. Приміром, в Україні маємо, якщо згадати двонаціональний образ Ф. Ліста (угорсько-австрійський митець, тепер акцентується і на його французьких культурних коренях), українсько-польського композитора Михайла Завадського (1828–1887).

6.1. *Слов'янська музична культура XIX–XX ст.* виділяє багатий фактаж із національними розгалуженнями в мистецтві, що мають свої неповторні особливості прояву. Багато національних музичних шкіл перебували в різних взаємодіях, що перетиналися, розмежовуючись на якомусь історичному етапі й контактуючи один з одним на іншому. Польські композитори та виконавці становили до Першої світової війни впливовий прошарок музичних сил в Україні й були безпосередньо пов'язані з нею, серед них П. Коханський, В. Малішевський, Е. Млинарський, І. Падеєвський, К. Шимановський, Б. Шеффер тощо. Водночас укра-

їнські композитори, виконавці та музикознавці – І. Белза, М. Завадський, Б. Лятошинський, Б. Яворський тощо – формувалися у зіставленні з польською культурною традицією.

Не варто забувати, що у XIX і на початку XX ст. Львівська консерваторія була навчальним закладом, орієнтованим на Відень, а з 1918 р. – на Варшаву, що першим ректором Одеської консерваторії був етнічний поляк В. Малішевський, згодом визнаний великим польським композитором. Однак внесок В. Малішевського суттєвий у культуру європейського Сходу й особливо Одеси як частини України: саме тут композитор написав свої основні твори, показав себе вмілим організатором музичного життя, дістав широке визнання. Репресії більшовицької влади змусили В. Малішевського із сім'єю 1921 року виїхати до Польщі, яка тоді заявила про свій статус як Друга Річ Посполита, захопивши під свою владу Західну Україну і прийнявши до себе значну кількість антирадянської еміграції зі Сходу, передусім з Наддніпрянської України.

У XX ст. у Польщі відбувся стрімкий розвиток напрямів національної музики, запроваджено фестиваль «Варшавська осінь», Конкурс піаністів імені Ф. Шопена та інші музично-культурні акції, відповідно, країна стала одним із провідних центрів тогочасного музичного життя в Європі. І це незважаючи на те, що на початку XX ст. польська музична культура переживала кризу: вік романтизму минув, а його високий національний символ – шопенізм – ставав певною мірою стильовим анахронізмом. Поворот відбувся у зв'язку із діяльністю «Молодої Польщі» на чолі із З. Носковським, який писав краков'яки на протигагу мазуркам романтичної доби, і творчою діяльністю К. Шимановського, уродженого та вихованого в Україні і прийнятого й високо оціненого одеським мистецьким осередком значно раніше, ніж у Польщі.

Очевидними оглядами на зв'язок з українською культурою відрізнялася «краков'янська» гілка польського музичного мистецтва, яка зберігала панславістські устремління на контактність західного, південного і східного слов'янського світу. Звідси впливає важлива значущість подій у музиці Польщі другої половини XX ст. для світового і вітчизняного мистецтва, оскільки польський авангард поєднував показники мистецьких досягнень

планетарного рівня, які, відповідно, мають суттєвий стосунок до української традиції.

Загальноєвропейський контекст подання польської культури відтіняє значущість перетинів Польща – Україна, оскільки вітчизняний внесок автономно трактує зв'язок з антитрадиціоналістськими устремліннями європейського Заходу. Польська музична культура підтримувала взаємозв'язок не лише з українською, балтійською і німецькою, що цілком закономірно з історичного погляду, а й з французькою музичною культурою.

Французький авангард другої хвилі претендував на світове лідерство, а польський авангард – на лідерство на просторі тодішнього так званого «соціалістичного табору». Багато авангардних технік, наприклад, серіалізм, сонористика, якими користувалися польські та українські композитори, були пізніше запозичені композиторами французькими – нерідко зі східнослов'янських витоків (див. про футуризм, експресіонізм [1; 2]).

Розглядаючи суть того, що становило єство ягеллонської Польщі, не забуваймо, що ренесансна Річ Посполита була не лише осередком певної міжконфесійної гармонії і вже цим благим винятком серед інших країн Європи того часу, а й умістилищем слов'янської культурно-наукової експансії світового значення. Ця ідея ягеллонського призначення польської, литовської та української культури в мистецьких розвідках слов'янства у ХХ–ХХІ ст. надзвичайно хвилювала О. Козаренка. Матеріали, які я підготував для наступних публікацій, призначені пам'яті відомого митця і спираються на його музикознавчі розробки мови-мовлення в музиці, як це впливає із музики зі словом чи в інструментальній самотійності втілення специфічно музичних засобів узагальнення та звукової символізації смислу.

6.2. Ягеллонство запліднило культурно-мистецьке буття Польщі та України в другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. Поширення панславістських ідей, щирими сповідниками яких були польський письменник Б. Прусс, історик К. Валішевський, український учений-гуманітарій О. Потебня та інші відомі діячі культури, орієнтувало згаданий польський «прокраківський» нахил.

Це і є історичний контекст, який потребує перегляду. В. Малішевський – відомий європейський музикант першої половини

XX ст., діяльність якого є значним внеском у музичне життя України та Польщі. У наш час творче життя і спадщину композитора вивчають переважно польські дослідники, а українські обходять увагою. Виняток становлять розвідки одеських науковців, які активно висвітлюють діяльність фундатора і першого ректора Одеської консерваторії (див. матеріали збірників [3; 4] та ін.).

Серед праць, які містять біографічні відомості про В. Малішевського, є статті, монографії і збірник, присвячений Вітольдзу Лютославському. Матеріали Едварда Броцького і Матеуша Глінського дуже важливі, оскільки автори мали можливість безпосередньо спілкуватися з героєм цих публікацій, отримувати від нього цінну інформацію. Стаття Ігоря Белзи, присвячена ювілею В. Малішевського, містить важливі відомості, вона була, мабуть, першою за радянського часу, позбавленою відповідного радянським заборонам ідеологічного спрямування. Цікаві архівні знахідки увела в науковий обіг Світлана Мірошниченко. У статті Валентини Назаренко уперше наведено фрагменти з листування В. Малішевського і М. Вілінського. Серед останніх за часом праць є стаття Ренати Суховейко в онлайн-енциклопедії «Польський Петербург» (інформацію взято з польських джерел. – Авт.). Дуже важливими є спогади В. Лютославського та Анджея Пануфніка. Проте в усіх цих публікаціях наведені лише фрагментарні відомості про життя і творчість В. Малішевського, а тому не дають цілісного уявлення про діяльність відомого митця.

В. Малішевському належить значний внесок у становлення музичного мистецтва в Україні. Головне – 1913 року він став одним із засновників першої в Україні консерваторії – Одеської (нині Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової).

Крім Миколи Вілінського й Олександра Павленка (згодом професори Київської та Одеської консерваторій), учнями В. Малішевського в Одесі були відомі музиканти: Олександр Давиденко, Володимир Дукельський (Вернон Дюк), Климентій Корчмарьов, Борис Шехтер. Під впливом школи М. Вілінського сформувався випускник Одеської консерваторії, знаменитий український композитор Костянтин Данькевич, який згодом, у 1956–1967 рр., очолював Спілку композиторів України, протягом 1944–1953 рр. був ректором Одеської консерваторії. Ученем Вілінського і наступни-

ком ректорства в Одеській консерваторії став С.Д. Орфеев (1953–1961), який, за свідченням педагогів цього закладу, завжди зауважував щодо своєї наступності стосовно В. Малішевського, не оголошуючи офіційно, приймав в Одеській консерваторії Магду Малішевську, співачку, доньку свого високоталановитого батька.

Можемо стверджувати, що у свої 40 років В. Малішевський зробив блискучу кар'єру – заснував першу в Україні консерваторію, директором і професором якої став. «Епоха Малішевського» в Одесі сприяла якісним змінам у музичному житті міста зокрема та України загалом. Проте коли у владі остаточно утвердилися більшовики, композитор, побоюючись репресій (на вулиці «випадково» вбили його заступника Фіделя), залишив Одесу.

Вагомий внесок В. Малішевського в розвиток музичної культури України радянською владою було проігноровано, його ім'я заборонено, досягнення замовчувалися, факти навмисне перекручували. Польська симфонічна творчість, укорінена в традиціях класичного і ранньоромантичного стилю, була представлена переважно З. Носковським і В. Желенським та їхніми учнями Т. Йотейком, Г. Мельцер-Щавінським, Е. Моравським-Домбровою, Ф. Нововейським, П. Рителем, Л. Роговським, Р. Статковським. Їхня музика була найвідомішою в Польщі і схвально зустрінута критикою. Лише спорадично з'являлося масивне звучання вагнерівського типу (наприклад, Симфонія сі мінор І. Падеревського), але без наслідків із пропозиції техніки байройтського майстра.

Лише М. Карлович і представники групи «Молода Польща» К. Шимановський, Л. Ружицький та Г. Фітельберг посилалися на композиторські досягнення Р. Вагнера, Г. Штрауса, І. Стравінського, європейського Сходу, творчість яких сприймалася дуже критично. Подібну тенденцію звернення до досягнень європейської музики виявляв у своїх творах В. Малішевський. І все ж таки Малішевський, хоч і не проявляв послідовного модерного орієнтування, утім, був відкритий до усього нового.

Тривалий час як викладач Варшавської консерваторії, він передав свій музичний досвід, заклавши безумовно ґрунтовні основи для музичної творчості своїх учнів. У нього вивчав композицію відомий польський композитор авангардного напрямку В. Лютославський. Музична побудова неофольклористського типу, як

вказала О. Маркова (порівняймо початок Allegro Симфонії II В. Малішевського і «Концерту для оркестру» В. Лютославського) є спільною рисою творчості цих двох композиторів.

6.3. У музичних композиціях В. Малішевського є звернення до українського національного стилю – тяга до народної музики. У композитора риси українського фольклору найяскравіше виявляються в скерцо, які здебільшого є стилізаціями під гопак. Танець традиційно виконується в парному метрі (зазвичай 2/4) і характеризується швидким темпом, а його виконання, сольного лицарського танцю з високими стрибками, потребувало неабиякої хореографічної підготовки, природної для козацького воїнського статусу, але тепер виконуваного тільки балетними майстрами (див. ансамбль Павла Вірського в Україні). Його спонтанність відображена в мелодіях і ритмах – теми в скерцо будуються на основі другої шістнадцятої ноти та інтервальних стрибків, складених із синкопів і пунктирних фігур, що розвиваються над ритмом восьмої ноти, що пульсує, у партії акомпанементу. Рівна пульсація акомпанувальних утворень, що супроводжує мелодійні голоси, уводиться у перших тактах, зазвичай у нижніх голосах, які слугують вступом, після чого до теми, представлені в одному з голосів, поступово приєднуються інші інструменти (В. Малішевський II Струнний квартет C-dur op. 6, ч. III Allegro scherzando, такти 1–12).

Крім танцювальних стилізацій, елементи українського фольклору проявляються через використання остинатного ритму в акомпанементі, квінтових акордів, педальних нот, а також використання інтервальних послідовностей секунд, терцій і кварт (характерних для українських фольклорних мелодій). Привертає увагу в квартетах В. Малішевського також широке використання артикуляції *pizzicato*, яка з'являється в кожній частині його квартетів як контрапункт до основної мелодії або як акомпанемент. Цей такт часто поєднують із тремоло чи стаккато, щоб створити незвичайні звукові ефекти. Акордове *pizzicato* особливо поширено в скерцо та фіналах квартетів, темами яких є фольклорні стилізації у сфері акомпанементу.

Свідоме звернення В. Малішевського до східноукраїнських матеріалів засвідчує «Куявська фантазія» для оркестру, створена у 1920-ті роки в Польщі. Естетичні погляди композитора розкриті

у його статтях, у яких він зазначав про стиль своїх творів і стан сучасної музики. Про неї він писав зокрема, що «і в Польщі, і за кордоном вона сьогодні не йде до пошуків справжніх ідеалів, але найчастіше є комбінацією, музика не тече із серця, а виходить із пальців рук, що блукають по клавіатурі, це витвір випадку, а не плід винаходу...» [5, с. 147]. На його думку, композитор «не повинен закривати очі на сучасні твори, навіть на найяскравіші продукти модернізму, він повинен уміти знайти в кожному творі хоч частинку натхнення і нової художньої правди» [5, с. 148].

Гармонічна мова, яку В. Малішевський використовує, – у мажорно-мінорній традиції, але з усвідомленим торканням модерну. К. Шимановський, коментуючи важливу роль техніки композитора в його творчості, зазначав: «Крім особистих стосунків, у нас було ще одне спільне: це було почуття ‘професіоналізму’, повага до справжнього музичного ‘ремесла’, безпомилкова спритність руки, для тих, здавалося б, другорядних цінностей, завдяки яким, проте, може бути створений лише справжній витвір мистецтва» [10]. Композиційний стиль В. Малішевського походить від класики постромантизму другої половини XIX ст., представленим у творах Й. Брамса, М. Рegera. Для нього характерне збереження дисципліни форми під час використання сучасних гармонічних засобів.

Як впливає із класики того, що сьогодні називають традиціоналізмом, закономірною проступає першісність В. Малішевського в організації Міжнародного конкурсу піаністів, присвяченого творчості Ф. Шопена. Ідея створення цього конкурсу з’явилася ще 1925 року й озвучена професором Державної вищої школи музики імені Ф. Шопена Єжи Журавльовим, чудовим піаністом і педагогом, шанувальником і знавцем творчості Ф. Шопена. Було створено організаційний комітет, директором якого, а також головою журі був обраний В. Малішевський, що очолював дві взаємозалежні установи, відповідальні за конкурс: Варшавське музичне товариство і Вищу музичну школу. Перше журі складалося з 12 представників Польщі, професорів і директорів музичних академій у Варшаві, Львові, Познані і Вільні (нині Вільнюс, Литва) та відомого німецького піаніста Альфреда Хьона.

Призначення В. Малішевського головою журі Першого шопенівського конкурсу зумовлено послідовним фольклоризмом

музики композитора. Ця риса походила від установлень його підготовки на європейському Сході, В. Малішевський спирався на фольклор у завершальних частинах 1-ї та 4-ї Симфоній, у Фортепіанному концерті та «Куявській фантазії». Однак під час прослуховування цих творів поставало питання, чи автор надихався лише польським фольклором. У кількох рецензіях на виконання творів композитора його музику звинувачували у «фамільярності, а про «Куявську фантазію» писали, що вона «етнографічно фрагментована» [7]. Не забуваймо, що назва Куявії походить від назви етносу, кореневе значення якого – Куява, або Куяба – є арабською версією, прийнятою в дипломатичних документах, назви Києва, а куяви жили по Дніпру до XIII ст.

Безпосередні контакти композитора з музикою певного регіону, безперечно, визначально впливали на його натхнення фольклором. Не забуваймо, що композитор народився в Могилеві на Поділлі, зростав і формувався як особистість у Житомирі, провінційному осередку найдавніших культурних традицій, і вплив українського фольклору буде простежуватися в усій його творчості. У композиціях В. Малішевського дуже важлива гетерофонія, мелізматика.

Іншою характерною рисою є специфічна тональність поліладового наповнення мажоро-мінору, поєднана з «уявним» хроматизмом («хроматизмом на відстані»), який пов'язаний з зіставленням кількох різнонаповнених тетракордів в одній мелодії, у разі мажорних коливань і при уведенні ладових елементів у функціональну тональність. Найбільше аналогій з українським фольклором є в мелодіях усіх його творів, не тільки стилізованих. Інтервальна структура тематичного матеріалу оперта переважно на секундових і терційних ходах, наприклад, уся вступна тема першої частини Симфонії № 3. Типово українські стрибки кварт і квінт у мелодії найчастіше з'являються у Т 1 фіналу Симфонії № 1, а в «Куявській фантазії» прослуховуються характерні мотиви коломийки. У гармонічній мові можна помітити коливання мажорного та мінорного ладів завдяки зіставленню в мелодії ступенів малої та великої терцій.

«Куявська фантазія» – єдиний оркестровий твір, повністю заснований на народній музиці. В. Малішевський побудував її як сюїту польських танців (полонез, куявяк, мазурка), з виразними

контрастами між частинами твору. Проте композитор не ставив за мету показати характерні риси відомої народної музики, а лише передати її загальний колорит «народної ґрунтовності», добре засвоєний музикою європейського Сходу та І. Стравінським.

Творчість В. Малішевського не завжди була сповна добре оцінена, хоча його музика виконувалася не рідше, ніж твори польських композиторів того часу. Хоча в Одесі він пробув до 1921 року, його Симфонію № 1 вже в січні 1902 р. виконали у Варшаві, де вона викликала жвавий інтерес. Вацлав Наруш писав 1936 року: «Малішевський не належить до жодного музичного покоління. Він як перехідна ланка між одним та іншим. Він не боровся з попереднім, тому не нападав і не захищався наступним. У його роботах є відчуття компромісу, що зробило його унікальним і дивно самотнім» [8].

Стиль його музики характеризувався як консервативний, традиційно-еклектичний або постромантичний, однак Костянтин Регамей бачив у ньому «результат мистецької щирості і чесності, консерватизму, як би задуманого, музика Малішевського, можливо, не є новою, але це своя музика, і створити власну музику в цьому стилі набагато складніше, ніж створення нового стилю» [9].

Хоча В. Малішевський не був заангажований у пошуках авангарду, як К. Шимановський і покоління польських композиторів післявоєнного періоду, він активно сприймав нове в музичній культурі. Про свою музику писав, що, незважаючи на її «неокласичні» (у значенні традиціоналізму, а не модерного неокласицизму І. Стравінського) риси, вона має «зв'язок із сьогоденням і його останніми тенденціями. Завдання сучасного композитора – дати синтез усіх досягнень. Він не повинен закривати очі на сучасні твори, навіть на найяскравіші витвори модернізму, він повинен уміти знайти в кожному творі хоча б частинку натхнення і нової художньої правди, яка залишиться для пізніших часів» [6, с. 181].

Попри всі спроби за радянського періоду в Україні заборонити і знехтувати творчу спадщину В. Малішевського, вдячні нащадки завжди зберігали і зберігають його ім'я, пам'ять про вагомий внесок у музичну культуру. У наш час серед фахівців і шанувальників музики особливо відчувається зацікавлення особистістю В. Малішевського як композитора і педагога, натхненне життя

якого поєднає Україну та Польщу. Цьому сприяло святкування 150-річчя від дня народження В. Малішевського та 110-річчя від дня народження його учня В. Лютославського. Постає В. Малішевського як відомого європейського митця, його творча і педагогічна спадщина в контексті музичного життя України і Польщі у першій половині ХХ ст. ще потребують детального дослідження та об'єктивної оцінки.

Творчість В. Малішевського, що відкрилася для нас за роками розквіту його таланту в Одесі, в його композиторській спадщині, зовсім не вичерпувалася компонуванням. В одеський період диригентська діяльність стала базою його творчого виявлення, а крім того, визначилася в його педагогічно-організаційній активності як ректора Одеської консерваторії, що з перших місяців свого існування зарекомендувала себе одним із провідних музичних вузів в Україні.

Ця здатність до організаційної світового рівня діяльності проявилася і у згаданій організації Першого конкурсу імені Ф. Шопена, і в багатстві педагогічних звершень, кульмінацією яких став вихід із композиторського класу В. Малішевського генія польської музики ХХ ст. В. Лютославського. А підготовлене все це першим випуском 1917 року в Одесі за класом композиції 4 випускників, з яких 3 стали провідними композиторами – України (М. Вілінський) і колишнього СРСР (О. Давиденко та К. Корчмарьов). Музикознавчо-педагогічні досягнення, як наголошували С. Мірошниченко та О. Маркова [3, с. 15, 29], зазначені побудовою курсу «Енциклопедії» в Одеській консерваторії, що став опорою автономного музикознавчого відділення, а у Варшаві таким метафізичним продовженням став курс гуманітарної підготовки виконавців і композиторів у Варшавській консерваторії і згодом Музичному університеті Фридерика Шопена.

Висновки. Різонаціональний прояв роботи В. Малішевського-композитора в Одесі з твердою настановою на спільнослов'янські контакти був явним продовженням ягеллонських уподобань у культурі польської та української націй до Першої світової війни. У цьому контексті діяльність О. Козаренка, сім'я якого родом із сучасної Кіровоградщини і та, що вкоренилася в Коломиї та Львові, підхоплює полівекторність роботи В. Малішевського,

яких поєднує вкоріненість у Південній Пальмірі першого і глибоке тяжіння до одеської музичної аури другого. Вічна пам'ять двом блискучим іменам, що прикрашають елітний музичний простір української Одеси.

Література

1. Лужный В. Польский модерн-авангард в контексте европейской музыки XX века. Магистерская работа. Одесса, 2016. 109 с. Luzhnyi V. (2016) The polish style of modern-vanguard in context of the european music XX century. Magister work [Polskiy modern-avangard v kontekstie yevropejskoy muzyky XX vieka] Libr. of ONMA name A. V. Nezhdanova. Odessa, 109 p. (in Ukrainian)

2. Моторна Т. Ідеї містеріальності у музичній культурі XX століття (на прикладі фортепіанної творчості Олів'є Мессіана). Кандидатська дисертація, 26.00.01, НАКККиМ. Київ, 2021, 235 с. Motorna T. Ideas of mysteriality in the musical culture of the XX century (on the example of the piano work of Olivier Messiaen). (in Ukrainian)

3. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы / гл. ред. и автор вступ. статьи Н. Огренич, ред.-сост. Е. Маркова. Одесса, 1994. 248 с. Odessa conservatoire: vorget namens, new page. (1994) Editor-in-chief and author of introductory article N. Ogrenich, editor-compiler E. Markova. Editor-in-chief and author of introductory article N. Ogrenich, editor of composition E. Markova. (in Ukrainian)

4. Одесская консерватория: славные имена, новые страницы / гл. ред. Н. Огренич, ред.-сост. Е. Маркова. Одесса, 1998. 333 с. Odessa conservatoire: glorious names, new pages (1998). Editor-in-chief N. Ogrenich, editor-compiler E. Markova. Odessa. 333 p. (in Ukrainian)

5. Maliszewski W. Ku czemu idzie muzyka dziesiejsza? Muzyka. 1934. Nr 4. S. 147–148.

6. Maliszewski W. Na marginesie opery-baletu «Syrena». Muzyka. 1928. Nr 4–5. S. 180–181.

7. Muzyka. Przegląd Warszawski. 1927. Nr 6 (T. 2).

8. Narusz W. Filharmonia. Mysl Narodowa. 1936. Nr 4. S. 62.

9. Regamey K. Nuda w Filharmonii i zabawa w Operze. Prosto z mostu. 1939. Nr 4. S. 4.

10. Szymanowski K. Pamięci Romana Statkowskiego. Muzyka. 1925. Nr 11. S. 95.

Розділ 7. Ю. МАЛИШЕВ – ЛЮДИНА СВІТУ

*Мірошніченко С., професор кафедри теорії музики і композиції
ОНМА імені А.В. Нежданової (Одеса, Україна)*

Chapter 7. YU. MALYSHEV IS MAN OF THE WORLD

*Miroshnichenko S., professor of the Department of Music Theory and
Composition of the ONMA named after A.V. Nezhdanova (Odesa, Ukraine)*

Малишев Юлій Володимирович – саме і був планетарною особистістю, який все життя (1924–2006) служив Україні. Зараз доречно розглянути лише один аспект діяльності Юлія Володимировича Малишева – кандидата мистецтвознавства, професора, заслуженого діяча мистецтв України, лауреата премії імені Миколи Лисенка тощо – на його творчо-педагогічному внеску в український культурний простір.

Одразу після дострокового закінчення Київської консерваторії – 1953 рік – (написання дипломної роботи під керівництвом відомого музикознавця, досі не оціненого, доцента Крохмаль), талановитий молодий музикознавець та активний популяризатор української музики, почав викладати там само, причому читав з історії музики своєму ж курсу, який опередив на рік. Серед слухачів були відомі в майбутньому музикознавці, наприклад, професор Малозьомова (довго була деканом історико-теоретичного та композиторського факультету). Пізніше його лекції слухали майбутні великі і відомі композитори, такі як Євген Станкович, Іван Карабиць тощо.

Юлій Володимирович завжди опікувався молодими композиторами і музикознавцями і протягом усього життя захищав і навіть рятував їх від життєвих та суспільних негараздів, улаштовував на роботу у видавництво «Музична Україна», ніби рятував їх від життєвих негод.

Пізніше його обирають відповідним секретарем правління Спілки композиторів України (1957–1960), головою якого був відомий композитор і музикознавець – Костянтин Данькевич (у минулому одесит).

Із 1958 до 1974 року Малишева обирали членом правління Спілки композиторів України, пізніше, з 1973-го (до 1979 р.) – став членом правління Спілки композиторів СРСР.

7.1. Малишев з юнацьких років звик суміщати різні види діяльності. Ще відповідальний секретар правління Спілки композиторів України, він 1959 року почав працювати молодшим науковим співробітником Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. Максима Рильського АН УРСР (перший період його роботи – 1959–1963 рр.). Був і другий період – коли Малишев пішов із видавництва.

Крім того, Малишев був організатором та учасником багатьох пленумів СКУ, фестивалів, конференцій (наприклад, з питань музикознавства в Україні, Білорусі, Молдови).

Був Малишев членом багатьох редколегій журналів, зокрема «Советской музики» та «Музыкальной жизни», а також різних концертних організацій; головою секції музики «Проблемної ради з питань мистецтва» республіканського товариства «Знання», членом ради з естетичного виховання при Академії педагогічних наук.

Малишев був також членом різних редакційних колегій, художніх рад, комісій: наприклад, таких як Репертуарно-редакційна колегія Міністерства культури України, художньої ради Київського театру опери і балету, Київського театру музичної комедії, Київської філармонії, Кіностудії художніх фільмів ім. Довженка, редколегії українського журналу «Музика». Навіть перелічити важко всі посади, які обіймав Юлій Малишев, а він всюди працював та віддавав себе та свій час, по-творчому ставився до будь-якої роботи.

Згодом став членом Вченої ради Одеської державної консерваторії. Неодноразово був членом делегацій на різних міжнародних конгресах, семінарах, нарадах (зокрема в ЧССР, ГДР, ВНР).

Разом із колегами-однодумцями Малишев довго боровся і нарешті добився створення *музичного видавництва в республіці, відкриття нотних магазинів у Києві. По-перше, у 1959-1960 роках це було відділення-філіал видавництва «Советский композитор»,*

головним редактором якого став Малишев. Потім філіал відокремився і став самостійним республіканським видавництвом «Музична Україна» з головним редактором Малишевим.

Можете собі уявити, скільки сил поклав він на те, щоб створити самостійне видавництво.

Це були 1959–1977 роки – важкі для організації, становлення видавництва, роки процвітання музично-видавничої справи композиторів та музикознавців в Україні.

Українські композитори та музикознавці нарешті отримали «своє» видавництво. Жоден автор – композитор, музикознавець, поет, художник-оформлювач – не залишалися без уваги з боку головного редактора. Малишев знав кожного автора України і кожен його твір. Він знав добре кожного українського композитора та всі їхні твори.

Маючи, крім найвищого інтелекту, професіоналізму, блискучі знання музики і літератури про неї, і чудово знаючи художню літературу, ще й володіючи дивовижною, вищою інтуїцією, він умів відчутти талант та оцінити можливості автора.

У видавництві «Музична Україна» Юлій Малишев (чи його помічники, редактори, завідувачі відділів) далі працювали з авторами, доводячи твір (музичний твір, книгу, брошуру, підручник, посібник) до завершального варіанта.

Те саме відбувалося з музичними творами. Усі створені твори прослуховували і добирали відповідні комісії при Спілці композиторів України для показу на концертах, пленумах та з'їздах Спілки композиторів, для видання, для закупівлі закупівельними комісіями, для видання. Тоді як Юлій Малишев стежив за всім, що було яскравим і талановитим, що виходило з-під пера українських композиторів, і постійно видавав партитури, клавіри, збірки п'єс, *часто всупереч рішенням Комітету з друку. За це постійно діставав догани «за нерозуміння, не відповідність... національній політиці партії» (до десяти доган)... Навіть коли Малишев звільнявся з видавництва, друзі-співробітники допомогли зробити запис у трудовій книжці «Звільнений за особистим рішенням»...*

Багато творів української і світової музики були опубліковані у видавництві «Музична Україна». Саме Малишев запропонував, слідом за збіркою «Фізика жартують», що принесла видав-

ництву пристойну виручку, видати популярну книгу «Музиканти сміються» (у чому активну участь взяв відомий український музикознавець Антон Муха). Юлій Малишев задумав серії «Творчі портрети», кишенькові клавіри, збірки творів як українських, так і світових композиторів, партитури найвідоміших композиторів, «Музична орбіта» з популярними піснями (що дало значний прибуток видавництву) тощо.

Малишев був представником прогресивного напрямку в українському музикознавстві. Він одним із перших порушує питання, які відображали сміливі погляди на нові тенденції в українському, та й у загальному мистецтві того часу.

На початку 1960-х років Малишев був одним із перших українських музикознавців, що зацікавився джазом. Вивчав його, перекладав книги з історії і теорії джазу з англійської мови, робив записи і збирав унікальну на той час фонотеку (у магнітофонних плівках). Це дало йому можливість висвітлювати теорію та історію джазу в статтях та брошурах: «О музыке легкой» и «серьезной», «Как же с джазом?». «Знадобилося більше трьох років, – згадував Юлій Володимирович, – серйозної роботи, доки я зміг «на рівних» говорити з джазистами і професіонально обговорювати цей своєрідний вид музичного мистецтва».

Собі як заслугу Малишев ставив залучення до любові до джазу Володимира Симоненка. Він і наштотхнув Симоненка збирати і писати антологію джазу, яку видав (і яка стала бібліографічною цінністю)...

У 1963 році розгорнулася полеміка Малишева з ректором Московського державного університету того часу, академіком Петровським, на шпальтах центральних газет «Советская культура» та «Известия». Ця дискусія мала величезний резонанс у країні. Там Малишев одним з перших обґрунтовував та відстоював зараз загальноновизнану концепцію слухацьких груп. Пізніше цієї проблемі він присвятив спеціальну статтю і розділи в книгах «К вопросу о типологии слушателей как проблеме музыкальной социологии», монографію «Мысли вслух».

Крім того, з'являються такі серйозні музикознавчі роботи, як монографія «Ю. С. Мейтус. Очерк творчества», стаття «Українська опера», дослідження про творчість Б. Лятошинського,

Л. Грабовського, В. Сильвестрова, І. Шамо, Д. Клебанова, В. Рибальченко, братів Г. і П. Майбородів. Нагадаємо відому монографію «Солоспіви» – «це не тільки розповідь про українські романси і пісні, але і мої особисті «сольні пісні» про «вокальну музику», – казав автор.

Потім Малишев публікує низку робіт із методології та практики естетичного виховання. Понад 1000 лекцій і лекцій-концертів провів Малишев у Київській філармонії, на гастролях, організованих Укрконцертом і товариством «Знання» в різних регіонах України, на Кавказі і низці інших країн. Його лекції містили такі тематичні цикли, як «Музика і сучасність», «Задачі естетичного виховання», «Шляхи української музики» тощо.

7.2. Особливо треба наголосити на великих тематичних циклах лекцій, прочитаних у вузах Києва (КІСІ, КТІПШ тощо), в українській республіканській студії телебачення. Крім того, Малишев неодноразово їздив з лекціями областями України – виступав на шахтах і в будинках культури Донецької та інших областей, на будівництві Чернобильської АЕС, Григорівського порту тощо.

Систематично Малишев виступав також як музичний оглядач-коментатор, лектор на радіо та телебаченні. Серед них варто назвати цикл прямих телевізійних передач «Музична Україна» (Київ, 1972–1977 роки), а пізніше цикл передач «Пою о тебе я, Одесса моя» і «Одеса музична» (1981–1985 роки).

У 70–80-ті роки Малишев в основних музично-критичних та публіцистичних роботах висвітлює таке коло питань: музична естетика і соціологія, проблеми синтезу мистецтва, специфічні особливості естрадної побутової музики творчість різних українських композиторів.

У 1977 році Малишев змінив місце роботи, а потім і життя, міста – перейшов на роботу до Одеської консерваторії. «Викладач і науковий керівник, який виховав не один десяток спеціалістів вищого класу, невтомний дослідник, людина високої ерудиції та гострого розуму – такий професор Малишев для більшості людей, яким випало щастя спілкуватися з ним» (зі статті Р. Бродавко).

Малишев продовжує активно працювати; з'являються статті «Опера вчора, сьогодні, завтра» (1992), «1948 – мифы и история»

(1998), пише збірку авторських статей «Про музику українських композиторів (1953–2003).

Малишев – композитор, що мало хто знає (про це писала Рима Розенберг). Все життя він писав пісні: починаючи з військових ансамблів під час перебування в армії... І досі відомі «Осіньна пісня», «Помни», «Луч не греет по весне» (сл. М. Дорізо). Пісня Малишева «Вера, Надежда, Любовь и Одесса» була відзначена премією на Першому Всеукраїнському конкурсі на кращу пісню, присвячену 200-річчю міста Одеси (1994). Одну з пісень Малишева «Колискова мамі» виконував молодший дитячий хор студії педпрактики Одеської консерваторії під керівництвом професора Євгенії Бондарь з нагоди святкування 95-ї річниці консерваторії (листопад 2008 року).

Крім того, Малишев був членом правління і заступником голови Одеської організації Спілки композиторів України.

Однією з останніх праць Юлія Володимировича була велика стаття – спогади «Был у меня хороший друг» – про чудового композитора Ігоря Шамо, з яким після Великої Вітчизняної війни вони разом вступали до консерваторії Києва, вчилися... І все життя товаришували...

Малишев працював до останнього дня життя: викладав, писав книгу, керував магістерськими роботами в Одеській національній музичній академії.

Двадцять другого червня 2006 року Юлій Малишев пішов від нас. На столі залишилися лежати рецензії на три магістерських роботи і незакінчений вірш, над яким він працював...

Хочеться завершити цитатою зі спогадів випускниці Юлія Володимировича – Лілі Деньгіної: «Можливо, то на краще – не знати про смерть. Тоді людина залишається в твоїй пам'яті здоровою, радісною, енергійною. Залишається живою. Таким я хочу зберегти для себе образ Юлія Володимировича Малишева: добрий, розумний, іронічний, сміливий і безкомпромісний. Образ людини, яка від дня до дня терпляче й чесно робила своє діло. Людини, яка знайшла ІСТИНУ і поспішила поділитися своєю знахідкою з людством».

От і я досі сприймаю Малишева *живим*, бо інакше буде дуже важко жити... Через рік, 2 лютого 2024 року, буде 100 років від дня народження Юлія Малишева.

Розділ 8. ПРО ОКРЕМІ ЕЛЕМЕНТИ МУЗИЧНОЇ МОВИ ЗБІГНЕВА БАРГЕЛЬСЬКОГО: ТОНАЛЬНИЙ ЛОГОС, ЛОГОС ФОРМИ

Віолетта Пшех, доктор габлітов., професор, Музична Академія імені Фелікса Нововейського (Бидгощ, Польща)

Rozdział 8. O WYBRANYCH ELEMENTACH JĘZYKA MUZYCZNEGO ZBIGNIEWA BARGIELSKIEGO: TONALNY LOGOS, LOGOS FORMY

Violetta Przech, dr.hb., Profesor, Akademia muzyczna imeni Feiksa Nowowieśkiego (Bydgoszcz, Polska)

Zbigniew Bargielski, urodzony 21 stycznia 1937 w Łomży, jest polskim kompozytorem, poetą i pedagogiem. Studiował prawo na Uniwersytecie Marii Skłodowskiej-Curie w Lublinie w latach 1954-1957. W 1958 roku rozpoczął studia kompozytorskie w warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej, początkowo pod kierunkiem Piotra Perkowskiego, a po roku u Tadeusza Szeligowskiego. Po jego śmierci kontynuował je u Bolesława Szabelskiego w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach, uzyskując dyplom w 1964 roku. Dwa lata po ukończeniu studiów kompozytorskich w Polsce, jako stypendysta rządu francuskiego, odbył studia uzupełniające w Paryżu pod kierunkiem Nadii Bou-



O kompozytorze [fotografia
Zbigniewa Bargielskiego]

langer (1966/1967). Była to forma nagrody za uzyskanie w roku 1965 I miejsca w „Konkursie Młodych” Związku Kompozytorów Polskich za utwór *Parades* na orkiestrę (1964/1965), którym w 1969 roku Bargielski zadebiutował na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Po kilku latach kompozytor podjął studia w zakresie gry na perkusji w Hochschule für Musik w Grazu (1971/1972), zaś w roku 1986 był stypendystą Deutscher Akademischer Austauschdienst w Darmstadt. W latach 1967-2002, z przerwami na okresowe pobyty w Polsce, mieszkał w Austrii (Klagenfurt, Graz, Wiedeń). W roku 1984 roku otrzymał obywatelstwo austriackie. Po powrocie do Polski podjął działalność dydaktyczną w dwóch uczelniach, wykładając kompozycję i przedmioty pokrewne: od roku 2002 w Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, na Wydziale Kompozycji, Teorii Muzyki i Reżyserii Dźwięku (od 2011 w randze profesora tytularnego), pełniąc równocześnie, do roku 2020, funkcję kierownika Katedry Teorii Muzyki i Kompozycji, a w latach 2005-2014 wykładał w Akademii Muzycznej w Krakowie na Wydziale Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej. Jest członkiem Związku Kompozytorów Polskich, a także Der Österreichischer Komponistenbund i Steirischer Tonkünstlerbund.

O twórczości kompozytorskiej w zarysie

Nie ma wątpliwości, że Zbigniew Bargielski należy do najwybitniejszych, a zarazem najbardziej interesujących przedstawicieli sceny kompozytorskiej naszego czasu. Jego dorobek liczy w chwili obecnej blisko 200, zróżnicowanych gatunkowo, kompozycji¹.

Od początku twórczość Bargielskiego cechowała niezależność względem aktualnych trendów. Zapytany o bliskie mu kryteria

¹ Kompozycje Z. Bargielskiego prezentowano w krajach Europy, Japonii, Stanach Zjednoczonych, Kanadzie, Australii, Ameryce Południowej. Uwzględniano je w repertuarach prestiżowych festiwali muzycznych (m.in.: Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, „Steirischer Herbst” Graz, „Lange Nacht, der Neuen Klänge” Wiedeń, „World Music Days” Oslo) i wielu innych wydarzeń. Nadto, w Polsce i w Austrii, gdzie jako kompozytor Bargielski odnosił znaczące sukcesy, odbyły się koncerty monograficzne eksponujące wyłącznie jego twórczość. Część utworów nagrodzono na konkursach kompozytorskich, część opublikowano w Polsce i poza granicami kraju, a także utrwalono w nagraniach. Działalność Zbigniewa Bargielskiego wielokrotnie uhonorowano wysokimi

estetyczne Bargielski wskazał na cechy estetyki romańskiej: precyzję konstrukcji, logikę formy, jednoznaczność emocjonalną oraz dystans wobec dodekafonii i serializmu – kierunków awangardowych, dających pierwszeństwo procesom scjentystycznym. Nie zrywając z tradycją, twórczo wykorzystuje jej zdobycze. Kompozycje Bargielskiego wyróżnia zróżnicowana ekspresywność (od intymnego liryzmu po dramatyzm o rodowodzie ekspresjonistycznym), niezwykła wrażliwość na barwę, koloryt brzmienia, a także poczucie muzycznego humoru.

Do elementów wyróżniających indywidualny styl kompozytora należy, wypracowany przez niego, system centrowy oparty na selekcji i systematyzacji parametrów organizacji muzycznej, zwłaszcza wysokości dźwięków oraz oryginalna koncepcja formy muzycznej określana przez twórcę mianem „formy klockowej”, organizowanej według ściśle zaplanowanego porządku następstw segmentów. Tym zagadnieniom poświęcona jest dalsza część artykułu.

Tonalny logos, czyli o „systemie centrowym”¹ (technika centralizacji)

W 2006 roku, na łamach „Ruchu Muzycznego”, w rozmowie z Violetą Przech, Zbigniew Bargielski wyjaśniał:

„Swego czasu zacząłem badać współzależności dźwięków, znaczenie dźwięków wybranych, stanowiących jakby oś różnych przebiegów oraz tych, które stanowią ich uzupełnienie – na ich tle rola dźwięków wybijających się, centrowych, staje się szczególnie istotna. Po wielu przemyśleniach, próbach praktycznych, opracowałem (na swój prywatny użytek) tzw. teorię centrową, która określa [...] stosunki między dźwiękami, dzieląc je na zasadnicze (centrowe) i poboczne (neutralne). [...] Wyważenie ich proporcji, przydzielenie im odpowiednich instrumentów, dynamiki, faktury, itd. – wszystko to ma służyć wyodrębnieniu pewnych centrów, które mogłyby zastąpić dawną tonalność; są one jednak pozbawione tych współzależności, jakie niósł ze sobą system

odznaczeniami i nagrodami w Austrii i w Polsce. Wyrazem uznania dla twórczości Z. Bargielskiego w ostatnich latach w Polsce było włączenie jego kompozycji *Trigonalia* na gitarę, akordeon, perkusję i orkiestrę (1994) do projektu *100 na 100* (100 kompozytorów na 100-lecie Niepodległości) *Muzyczne dekady wolności*, zrealizowanego przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w 2018 roku.

¹ Określenie kompozytora.

dur-moll. Te centra są punktem oparcia dla rozmaitych struktur dźwiękowych – dla słuchacza”¹.

W centrum uwagi Bargielskiego znalazł się zatem dźwięk w swojej najbardziej podstawowej funkcji i znaczeniu: jako fenomen akustyczny, fenomen percepcyjny. Z jednej strony „system” ten zjawiał się jako reakcja kompozytora na powszechne w kulturze europejskiej zjawisko entropii, rozumianej przez niego jako dezorientacja, chaos, nieokreśloność, brak norm, brak obowiązującej konwencji, z drugiej – pozwolił artyście zrewidować dotychczasowe dokonania i odnaleźć drogę, po której porusza się zgodnie z indywidualną wrażliwością i estetycznymi upodobaniami. Pierwszym utworem opartym na technice centralizacji był *Rosengarten* na baryton lub alt i klarnet basowy z 1971 roku, kilka lat później, niezwykle konsekwentnie i w sposób bardziej wyrafinowany, technikę tę zastosował w *Koncertcie na perkusję* (1975) i w I Kwartecie smyczkowym *Alpejskim*² (1976).

Przykład z partytury: I Kwartet smyczkowy „Alpejski”. Początkowy fragment (dźwięk centralny es).

ATEN AMFN
ACZELIM 75/76
32-000 Kraków PL

A
Quasi Andante
sempre sul tasto

sul G

violino I

pp

possib.

violino II

pp

viola

pp

violoncello

pp

ca 30"

Zauważyć należy, iż propozycja Zbigniewa Bargielskiego nie jest nowa. Niewątpliwie jednak wzbogaca ona spektrum zjawisk

¹ *Ptak ze snów*, Violetta Przech rozmawia ze Zbigniewem Bargielskim, „Ruch Muzyczny” 2006 nr 16, s. 12.

² Por. Violetta Przech, *W labiryncie wyobraźni. Zbigniew Bargielski – twórca i dzieło*, Musica Iagellonica, Akademia Muzyczna AMFN, Kraków-Bydgoszcz 2022, gdzie elementy tej techniki w *I Kwartecie smyczkowym* zostały scharakteryzowane.

związanych z centralizacją brzmieniową w muzyce XX i XXI wieku i może być odczytywana jako przejaw myślenia *quasi*-tonalnego, w szerokim (uniwersalnym) rozumieniu pojęcia tonalności (jako meta-tonalności), które mieści w sobie mniej lub bardziej zindywidualizowane koncepcje.

Logos formy

Forma klockowa: segmentowo-wariacyjna, addytywna

Forma muzyczna jest dla Bargielskiego jednym z priorytetowych zagadnień teorii muzyki i zadań kompozytorskich:

„Zauważyłem, że zagadnienie formy w muzyce najnowszej jest w pewnym zanedbaniu. Oczywiście, kompozytorzy nadal wykorzystują formy tradycyjne albo też hołdują nowym ujęciom, w których pojęcie formy ulega zatarciu lub *a priori* jest wykluczone. [...] gdy słucham takich utworów, nie mogę (nie potrafię?) stwierdzić czegoś ważnego, co niewątpliwie odgrywa olbrzymią, choć nie zawsze uświadomioną, rolę w odbiorze muzyki – nie rozpoznaję ich kształtu. [...] twórcy nie zawsze uwzględniają psychologiczny aspekt percepcji dzieła. W rozlicznych splotach kombinacji dźwiękowo-szmerowych [...] upajają się niekiedy ich powikłaniami i tracą z pola widzenia rzecz niebagatelną, mianowicie odbiorcę swojej muzyki¹.

Koncepcja formy „klockowej”, podobnie jak wyżej referowana technika centralizacji, to idee i strategie pośrednio wynikające ze skłonności twórcy do porządków logicznych, do budowania konstrukcji koherentnych, a równocześnie przejaw dążenia do możliwie pełnego scalenia intencji twórcy z percepcją odbiorcy, dążenia wynikającego z przekonania, że zagadnienie sposobu „eksponowania” dzieła artystycznego jest zagadnieniem kluczowym dla percepcji nowoczesnego języka i nie powinno być przez twórców lekceważone.

Bezpośrednim impulsem inspirującym pomysł formy „klockowej” była wizyta kompozytora w Luwrze, gdzie podczas zwiedzania² jego uwagę zwrócił obraz *The Counterattack of Michelotto da Cotignola at the Battle of San Romano* Paulo Uccello (c. 1455). Po bliższym poznaniu kompozytor ze zdumieniem skonstatował, że oglądane

¹ Wypowiedź Z. Bargielskiego w: *Ptak ze snów...*, op. cit., s. 11.

² Prawdopodobnie był to rok 1965 lub 1966.

dzieło jest zaledwie jedną z trzech części stanowiących całość¹. Suma uzyskanych wówczas informacji i wrażeń przyczyniła się do powstania kilku refleksji, m.in. o możliwości stopniowej ekspozycji formy kompozycji muzycznej. Budowę każdego utworu Bargielski precyzyjnie projektuje w fazie prekompozycyjnej. Zakomponowuje ją biorąc pod uwagę perspektywę percepcji dzieła, waloryzując tym samym jej aspekt psychologiczny – podobnie jak czynił to Lutosławski. U obydwu kompozytorów chodzi o przyjęcie pewnej strategii sterowania odbiorem². Zdaniem Bargielskiego szczególnie ważne jest „zainstalowanie” dzieła w umyśle odbiorcy, czemu służy umieszczenie (rozłokowanie) elementów składowych formy odpowiednio w czasie. Jedną z metod osiągnięcia celu jest znana od wieków technika sterowania pamięcią perceptora odwołująca się do techniki repetycji (powtarzania struktur), którą Bargielski traktuje w specyficzny sposób. Według zamysłu twórcy forma utworu ma być tak zaprojektowana, aby jej odcinki były wyraźnie rozpoznawalne, a jednocześnie tworzyły w ramach danej całości logiczny i przekonujący emocjonalnie łańcuch zdarzeń. Każdy odcinek/segment posiada zatem własną charakterystykę, nie jest też obojętna ich liczba i organizacja następstw w utworze. Kompozytor przyjął jako zasadę, że wprowadzenie segmentu z nowym materiałem motywicznym możliwe jest dopiero po powtórzeniu (nigdy jednak dosłownym) poprzedniego lub poprzednich segmentów. Forma ta zatem rozbudowuje się dwuwymiarowo: addytywnie³ – przez dodawanie kolejnych odcinków-segmentów, które kiedy są po raz pierwszy eksponowane zyskują status inwariantów i wariacyjnie – kiedy ich zmodyfikowane powroty (kolejne projekcje) – stają się

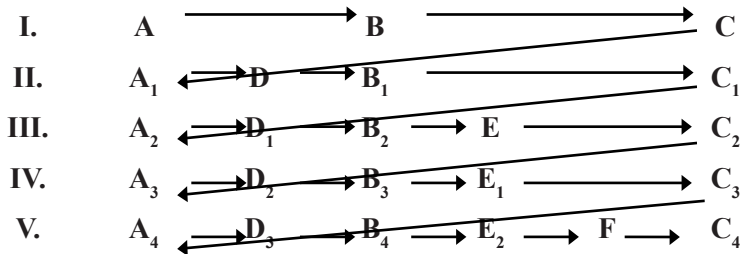
¹ Dwie pozostałe części obrazu znajdują się w zbiorach muzeów Florencji i Londynu.

² Założeniem Lutosławskiego było działanie metodą zaskakiwania w sytuacjach kiedy następstwo zdarzeń muzycznych byłoby dla odbiorcy możliwe do przewidzenia. Świetnym przykładem zastosowania takiego chwytu jest nieoczekiwana koda fugi z kompozycji *Preludia i fuga* na 13 instrumentów smyczkowych z 1972 roku.

³ Pojęcie formy addytywnej w terminologii muzycznej nie jest nowe; znalazło zastosowanie np. w odniesieniu do sposobu kształtowania formy w niektórych mazurkach Chopina, por.: Elżbieta Witkowska-Zaremba, *Wersyfikacja, składnia i forma w mazurkach Chopina*, w: *Przemiany stylu Chopina*, red. Maciej Gołąb, Kraków 1993, s. 118-119.

wariantami. Jest to więc forma segmentowa, wariacyjno-repetycyjna, powstająca przez, logicznie umocowane, dodawanie, kumulowanie części.

Pierwszym utworem ujętym w formę klockową był *Ein Zimmer* z 1973 roku – kompozycja na klarnet, puzon, wiolonczelę, fortepian i recytatora (do fragmentu jednego z listów Franza Kafki do Mileny Jesenskiej¹).



Ein Zimmer. Literowy schemat formy utworu².

Jak widać, dzieło ujęte jest w specyficzną postać wieloodcinkowej formy segmentowej. Naczelną zasadą konstytucji utworu jest podział na wyraźnie zróżnicowane odcinki, zorganizowane w ten sposób, że każdy z nich wykazuje własną, uchwytną audytywnie, charakterystykę. Wymienione segmenty (A, B, C, D, E, ...) nie następują w utworze bezpośrednio, jeden po drugim, lecz eksponowane są „swoicie” stopniowo, według z góry założonego porządku. Porządek ten uwzględnia dwa wymiary organizacji dzieła: paradygmatyczny (to pionowe ujęcia segmentów: A, A-1, A-2..., B, B-1, B-2...) ujawniający pokrewieństwo wyabstrahowanych składników formy (widoczna na diagramie obecność inwariantu i wariantów potwierdza oddziaływanie formy wariacyjnej) oraz porządek syntagmatyczny – informujący o regule kierującej sukcesją segmentów podstawowych i ich wariantów w dziele, a zarazem o rzeczywistej składni realizowanej w czasie (wszystkie człony formy dzieła – wszystkie „klocki” ukazane są dopiero w ostatnim, piątym „rozdaniu”). Warto zwrócić uwagę na fakt, że przewi-

¹ Franz Kafka, *Brief an Milena* (Meran, 3. Juni 1920, Donnerstag).

² Strzałki wskazują na kolejność pojawiania się w czasie poszczególnych ogniw formy.

Letter to Milena Zbigniew Bargielski
/Brief an Milena/ 2005

(A) *lento* / $d = ca 52$ /

S: *pp* Manchmal habe ich den Eindruck wir hätten Zimmer mit zwei gegenüber-
 -liegenden Türen *recitando-tenuto-quieto*
 pte: *pp* *sempre ped.*

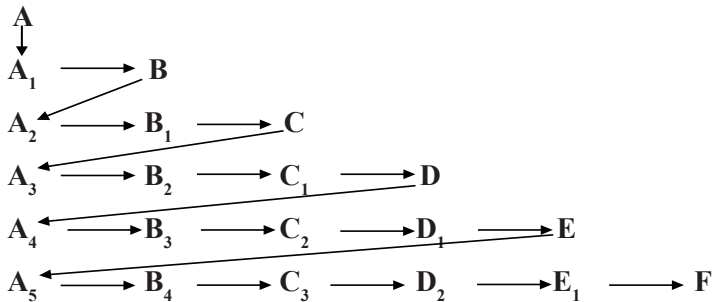
(A)
 S: *pp* Manchmal den Eindruck wir hätten Zimmer mit zwei
 pte: *pp*
 vno: *pp* *con sord.* *p*

(B)
 S: *p* und jeder hält die Klinke einer Tür und ein Wimpergen-
 vno: *pp* *p*

S: *pp* den des einem schon ist der andere hinter seiner Tür *recitando-tenuto*
 pte: *p* *sempre ped.*

dywalność zdarzeń w tej kompozycji zakłócana jest przez wprowadzanie, w miejscach trudnych do przewidzenia, nowych, odmiennych materiałowo, odcinków.

Późniejsze utwory Zbigniewa Bargielskiego reprezentują rozmaite postaci formy klockowej aż po jej postać – by tak rzec – wzorcową w kompozycji *Brief an Milena* z 2005 roku na sopran, skrzypce i fortepian¹, gdzie nie ma odstępstw od apriorycznie przyjętej reguły²:



***Brief an Milena*. Literowy schemat formy utworu.**

Ideą przewodnią proponowanej koncepcji formy jest, jak przekonuje kompozytor, „Klarowne, <czyste> wprowadzanie substancji muzycznej. *Eo ipso* – klarowne przeprowadzanie formy o wyraźnych konturach i wyrazistej ekspresji”³. Intencjonalnie zatem twórca włącza odbiorcę w proces stopniowego, konsekwentnego, „stawania się” formy, tworzy sytuację kiedy czujny perceptor zyskuje szansę rozpoznania logiki przebiegu, stając się tym samym rozumiejącym ów proces, partnerem kompozycji.

Przykład z partytury: *Brief an Milena*, początkowy fragment

¹ Co ciekawe – w utworze kompozytor wyzyskuje ten sam tekst Kafki co w trzydzieści lat wcześniej skomponowanym *Ein Zimmer*. Por. Violetta Przech, *System centrowy i koncepcja formy Zbigniewa Bargielskiego*, „Polski Rocznik Muzykologiczny 2013”, t. 11, Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, Warszawa 2013, s. 205-209.

² Por. prezentację dzieł Bargielskiego ujętych w formę klockową w: Violetta Przech, *W labiryncie wyobraźni. Zbigniew Bargielski – twórca i dzieło*, op. cit.

³ Wypowiedź zanotowana przez kompozytora 3.01.2019 roku.

Розділ 9. РИММА РОЗЕНБЕРГ: МАГІЯ ОСОБИСТОСТІ (СПРОБА РЕКОНСТРУКЦІЇ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ)

Сікорська І., доктор філософії, спеціальність – музика, професор, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М.Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).

Chapter 9. RIMMA ROSENBERG: PERSONALITY MAGIC (ATTEMPT RECONSTRUCTION OF LIFE AND CREATIVITY)

Sikorska I., Doctor of Philosophy in Art Studies, Professor, Institute of Art of studies, Folklore and Ethnography named after M.T. Rylsky (Kyiv, Ukrainian)

Замість вступу. Нинішній 2023-й рік – ювілейний для мене та моїх колишніх однокурсників. Виповнюється 40 років, коли я одержала диплом й здобула горде звання – випускник Одеської державної консерваторії імені А.В. Нежданової (ОДК, тепер Національна музична академія). Усі ці роки своєю всебічною діяльністю я намагалася виправдати його і тримати на високому рівні, за що глибока шана моїм незабутнім учителям, насамперед професорці Риммі Марківні Розенберг – моїй керівниці дипломної роботи і викладачці історії «пожовтневої» (радянської) музики.

Матеріалами для доповіді послугувала моя стаття до VI тому «Української музичної енциклопедії» [4], музично-довідковий видання [2], науково-творчий доробок Р. Розенберг [3], відкриті інтернет-джерела [1, 5] та особисті інтерв'ю авторки упродовж майже півстолітнього спілкування.

9.1. Передмова. Перша моя зустріч із Риммою Марківною відбулася 45 років тому, коли нас, зелених першокурсників, представляли викладачам кафедр теорії та історії музики. Однак насправді про Р. Розенберг я чула значно раніше від моїх викладачів у Кіровоградському музичному училищі – випускників ОДК: про

надзвичайно цікаві лекції, незалежність думок, навіть дещо епатжну поведінку. Отже, для себе вирішила – зі спеціальності піду лише до неї в клас. Як з'ясувалося, цей інтерес був взаємним, але про це – дещо згодом. На 4-му курсі я прикріпили студентів зі спеціальності, тож спілкування з керівником стало щільнішим. Мені затвердили тему «Музична культура Єлисаветграда-Кіровограда» (зважаючи на моє місце народження, кафедра схвально ставилася до краєзнавчих тем). Я сумлінно опрацьовувала архіви (методику розробляли з керівником), зібрала велику кількість розрізнених фактів із музичного життя, однак систематизувати їх не змогла.

Тому на початку V курсу довелося змінити тему, що задовольняла наші обопільні інтереси: «Оперна творчість Ігоря Стравінського у світлі його естетичних поглядів: опери І. Стравінського №». А оскільки консерваторська бібліотека щойно отримала клавір його «Походеньок гульвіси», бо ранні його опери («Мавра» й «Соловей») перебували в колі інтересів Р. Розенберг; контекстне поле – естетичні погляди – перегукувалися з моїми розвідками з естетики, що їх було відзначено на Всесоюзній олімпіаді у Тбілісі та Республіканському конкурсі студентських робіт. Тоді ж мене уперше було запрошено у святая святих – квартиру на вулиці Канатній, 28, до якої на третій поверх вели зовнішні пристінні вузькі металеві сходи. Антикварні меблі, художні портрети господарів (в юному віці), порцеляна в серванті. Вся обстановка з нальотом богемності: безліч меморіальних дрібниць, сувенірів, стоси паперів на письмовому столі, книжки із закладками... Життя з комфортом, але без заморочок та неймовірна гостинність: суп із концентрату, але розлитий в англійський сервіз, варення зі сметаною а'la желе з вершками з кришталевої розетки, інтелектуальні бесіди, які, ніде правди діти, я слухала з відкритим ротом. З книжкової шафи діставала Римма Марківна для мене «Доктора Фаустуса» Т. Манна, роботи М. Бахтіна... Однак у позірній зовнішній відкритості світові не було панібратства. Ми спілкувалися на музично-культурологічні теми, але ніколи – про їхню родину, тоді як до моєї родини завжди був непідробний інтерес. Лише років через 20 після випуску Римма Марківна перейшла зі мною на «ти», і я сприйняла це, як прояв найвищої довіри.

Загальні об'єктивні відомості про Римму Марківну з певним відтінком секретності (на межі з жіночим кокетством: «Народилася в Одесі...») кочували з довідника в довідник. Проте про членів родини та оточення ми дізналися лише з її особистого розлогого інтерв'ю, опублікованого в єврейському англомовному інтерв'ю «Дізнаємося», що в інтернет-журналі Centropa. Та докладність, з якою Римма Марківна переповідає про своїх родичів із материнської та батьківської сторін, свідчить про її ретельне дослідження власного родоводу й осмислення (власне, ця риса, разом із ґрунтовністю та осмисленням – властиві всім її літературно-музикознавчим працям). Отже, зі згадуваного інтерв'ю ми дізнаємося, що найбільший вплив на дівчинку справила бабуся Циля, яка її виховувала, бо батьки весь час перебували на роботі: «Вона водила мене на прогулянки в парк і на уроки музики, розповідала мені казки, в яких, я, коли підросла, впізнавала біблійні сюжети [5]. Бабуся була домогосподаркою: смачно куховарила, шила мені чудові костюми та сукні. Водночас була освіченою, начитаною: знала ідиш, читала єврейські книги (її улюбленим письменником був Шолом-Алейхем). Вона не була релігійною, не ходила до синагоги, але знала всі єврейські традиції і постила на Йом Кіпур. Усупереч патріархальним традиціям бабуся розлучилася з першим чоловіком та вдруге вийшла заміж уже з великої любові. Дідусь Ісаак Рахман був управителем маєтків під Єлисаветградом, тож на початку століття родина мешкала в цьому місті, тут матір Римми Дора закінчила приватну жіночу гімназію. Перед революцією родина переїхала до Одеси.

У родині батька Римми Марка Розенберга були переважно лікарі: щоб здобути медичну освіту він після революції переїхав до Одеси, де в медичному технікумі доля звела його з Дорою Рахман. У 1927 році вони одружилися, а 25 травня 1928 року народилася їхня єдина донька Римма. Читання дівчинка опанувала в чотири роки (самотужки навчилася з російських газет, що лежали стосом на підвіконні), була справжньою мрійницею, багато фантазувала, вигадувала всілякі історії, придумувала ігри. Перші музичні враження – гра в шумовому оркестрі в приватному дитсадку. А від шести років удома займалася з учителькою німецької мови (як бачимо, ці знання надалі стали їй у великій пригоді).

Хоча в перший клас Школи № 25 (на розі вулиці Канатної та Барятинського провулку) Римма пішла з великим запізненням (у 1934 році), вчилася вона добре, була круглою відмінницею: «Я був першою у класі з російської літератури, найкраще писала, багато читала (ще до школи вивчила дитячу енциклопедію і знала багато історичних фактів). Хоча я мала відмінні оцінки з фізики та математики, мені більше подобалися гуманітарні науки» [5].

Паралельно дівчинка відвідувала музичну школу та школу драматичного читання (на Ланжеронівській. Там дітей навчали «декламувати прозу й вірші та гекзаметри, щоб навчити нас дихати [5]. Успішними були й перші вправи з композиції: «Під керівництвом відомої композиторки Марії Завалишиної я створила музику до дитячих віршів» [5].

Хоча Римма була близькою з матір'ю, згадувала, що батько, який у житті був доволі суворим і стриманим, проводив з нею багато часу. Саме він навчив її плавати та кататися на велосипеді (саме ці – в майбутньому улюблені хобі, активний спосіб життя – мало не цілорічні плавання в морі та велосипедні прогулянки на далекі відстані – сприяли їй довголіттю).

З початком війни Римма з родиною (з пригодами) дісталася Алма-Ати, де перебувала аж до Перемоги. Там вона теж вчилася на відмінно, відвідувала музичну школу (фортепіано навчалася в класі одеситки Надії Чегшодаєвої), вправлялася в композиції (написала кілька романсів), писала вірші, з однокласниками ставила п'єси... Після повернення до Одеси Римма пішла в 10-й клас (тепер школи № 70) та одночасно – на третій курс музичного училища. А ще брала приватні уроки співу в оперної зірки 1920-х років Поліни Карпової.

7.2. Батьки Римми лікарську практику поєднували з науковою роботою: батько завідував кафедрою анатомії та фізіології людини; мама очолювала чоловіче психіатричне відділення обласної лікарні. Саме від них Римма Марківна і взяла правило повної віддачі улюбленій справі (утім, у такій далекій від медицини галузі, хоча, якщо зважити на лікувальні властивості музики...) та пристрасть до наукових досліджень. Однак «раціо» як, це часто трапляється, перебувало в суперечці з «емоціо».

У 1946 році Римма закінчила школу зі срібною медаллю і мріяла поїхати до Москви – на режисерський факультет Московського театрального училища, але батьки стали цьому на заваді, не зважилися відпустити дівчину в такі «далекі світи» та й професію режисера не вважали жіночою. Тож, зважаючи на власні інтереси й уподобання, Римма вступила на філологічний факультет Одеського університету. Там мала велику популярність, оскільки часто виступала на університетських вечірках із музичними імпровізаціями. Як згадувала, «... закінчила музичну школу на відмінно, хоча, чесно кажучи, була слабкою піаністкою. Я не могла впевнено грати по нотах. Не могла покладатися на свою пам'ять і тому воліла імпровізувати» [5].

Однак 1950 року вступила на другий курс фортепіанного й музично-теоретичного (у клас до Серафіма Орфеева) факультетів Одеської консерваторії, і ця «взаємна любов» з alma mater тривала мало не 70 років! Незважаючи на дипломну роботу з давньоруської мови та пропозиції продовжити наукові дослідження, Римма остаточно обрала музикознавство: «Кар'єра філолога видавалася мені нудною. Крім того, це був початок майбутнього роману з чоловіком, і я не могла продовжувати навчання на трьох факультетах, тому пішла з фортепіанного факультету» [5]. Отже, поєднання класичної філології та музикознавства позначилося на подальшому житті Римми: трудовій діяльності, наукових розвідках та педагогіці (про це детальніше – дещо згодом).

Від кінця 1940-х років у своїх спогадах «я» Римма Марківна змінює на «ми»: на історичний факультет університету вступив високий красень, фронтовик Ісаак Клейман. Їхній роман, сповнений великої взаємоповаги й романтичного фльору, тривав понад чотири роки й завершився скромним весіллям на початку літа 1953 року: «Весілля не було; ми лише поснідали в ресторані готелю Лондонська. Відтоді ми щороку святкували там річницю весілля» [5]. Кожен із них займався улюбленою справою, але водночас жив інтересами подружжя: Римма приїздила до Ісаака на розкопки давнього Білгорода й Тіри, він супроводжував її на концерти, відвідував театральні вистави. Новий рік зазвичай зустрічали в Будинку вчених. Там само грали в аматорських виставах. Часто подорожували країною (Грузія, Вірменія, Приельбрусся). Багато

каталися на велосипедах одеськими околицями. Плавали на 10-й станції Великого Фонтану (де була їхня дача), на гумовому човні ходили далеко в море на риболовлю. А коли настав час продажу дачі – гроші витратили на подорожі до Греції (давня мрія Ісаака Бенціоновича), Німеччини («в молодості я там була, але мені хотілося, щоб це побачив Ізь», – розповідала Римма Марківна) та Ізраїлю (відвідати Землю Обітовану вони давно мріяли удвох, та й друзів і колишніх учнів там назбиралося багатенько – всі були їм раді). Цього року їхньому шлюбові виповнилося б рівно 70.

Сподіваюся, нинішню річницю вони також святкуватимуть. На Небесах. У 1954 році Римма вступила до заочної аспірантури на кафедрі історії музики Ленінградської консерваторії: «Був великий конкурс, і мій конкурент не зміг відповісти на запитання про Троцького. Я ж добре знала історію партії і дала чудову відповідь» [5], – це й стало визначальним на найближчі п'ять років. Керівником її кандидатської дисертації «Опера малої форми кінця XIX – початку XX століття» був професор Семен Гінзбург. Там само, у Ленінграді 1967 року відбувся її успішний захист. Відтоді Римма Марківна стала кандидатом мистецтвознавства, а невдовзі (1969) й доцентом [4]. Від 1991 року вона була професором кафедри історії музики та музичної етнографії.

7.3. «Серйозна» трудова діяльність Римми Розенберг розпочалася 1956 року з посади лектора-музикознавця Одеської філармонії (та за сумісництвом зав. літературної частини) і тривала до 1962-го. І знову звернімося до її спогадів:

«Мої лекції з історії музики користувалися популярністю, афіші з їх рекламою були розклеєні по всьому місту. Я виступала в концертній сукні, яку зшила для мене знайома кравчиня. Влітку колективи філармонії багато гастролювали в сільській місцевості. Зазвичай «концертні бригади» склалися з лектора-ведучого, співака й співачки, скрипаля, піаніста, а іноді й декламатора. Ми гастролювали в основному південними районами Одеської області (Ізмаїл, Рені, Болград). Найкращою була публіка в Рені – там стояла військова частина, тож багато офіцерів із дружинами з нетерпінням чекали наших концертів [5].

У 1958 році Римма Розенберг розпочала педагогічну діяльність у консерваторії. Тривала «хрущовська відлига», тож студен-

там почали викладати Шостаковича. Їй пощастило не просто бачити великого композитора живого, а й спілкуватися з ним: «Коли в Одесі грали 14-ту симфонію Шостаковича, я написала на неї рецензію, і журналіст Льоша Цімерфельд надіслав її Шостаковичу, а той мені відповів. Пізніше я часто зустрічалася з Дмитром Дмитровичем у Ленінградській консерваторії. Він був надзвичайно освіченою людиною, дуже вразливим і водночас суворим» [5].

Понад 60 років життя Римми Марківни було пов'язане з Одеською консерваторією. Тут вона започаткувала й понад 50 років очолювала Студентське наукове-творче товариство. Досліджувала музичну культуру Одеси минулого і сучасності, розробила навчальний курс оперної драматургії, викладала авторські курси теорії та практики редагування (для музикознавців); музичної драматургії – для магістрантів усіх спеціалізацій. За її авторськими курсами в Києві та Одесі видано методичні посібники. Написала понад 50 наукових праць, з-поміж яких – монографічний нарис «Олександр Красотов» (творчий портрет), монографії «Музична Одеса» – перша праця з історії музичного життя Одеси (від заснування міста до сучасності в контексті літературного, театрального та художнього життя, що отримала схвальні оцінки в Україні, Росії, Італії та США), «Від музичних класів – до музичної академії», «Одеська композиторська школа» (дослідження історії створення й розвитку Школи від заснування до сьогодення). Випустила понад 60 спеціалістів і магістрів, з-поміж яких – доктор мистецтвознавства, професор М. Ржевська, кандидати мистецтвознавства: професор ОНМА Н. Александрова, заступниця директора з навчальної роботи спец. циклу Одеської ССМШ ім. П. Столярського О. Кучма, доцент Південноукраїнського педагогічного університету ім. К. Ушинського Н. Миронова.

Протягом усього творчого життя тривала музично-просвітницька діяльність Римми Марківни: вона виступала з оглядами в пресі, на радіо й телебаченні, де представляла твори одеських композиторів; була авторкою понад 60 статей і рецензій у журналах «Мистецтво», «Музика», «Советская музыка», газетах «Українська музична газета», «Аргументы и факты», «Чорноморська комуна», «Вечірня Одеса», «Одеський вісник» тощо.

Яскраве літературно-художнє обдаровання Римми Марківни спонукало її до створення лібрето опер «Тайгова пісня» О. Красотова (1982); «Снігова королева» й «Гранатовий браслет» В. Власова, балету «Любов – життя – танець» (нова редакція балету Ю. Знатокова «Торжество кохання»). Темі «музика в житті й творчості видатних одеських літераторів: К. Паустовського, І. Бабеля, Е. Багрицького, В. Катаєва, Ю. Олеші, Ільфа й Петрова тощо – присвячено блискучу монографію Р. Розенберг «Мелодія одеської плеяди» (2008), де вміщено також аналіз музичних творів, написаних на сюжети й тексти цих авторів.

Щороку Римма Марківна їздила «за творчими враженнями» до Москви та Ленінграда, відвідувала там театри й виставки. Тож завжди була в курсі останніх тенденцій, музичних і книжкових новинок, зокрема й «самвидавів» та «непідцензурних» книжок (як-от російськомовний «Доктор Живаго» Б. Пастернака, виданий в Італії). У 1960 році вона вперше поїхала за кордон до Чехословаччини. Пізніше були країни Європи, Індія, Шрі Ланка... «Мені завжди подобалося бувати в інших країнах, – розповідала Римма Марківна, – але мене ніколи не приваблювало жити там. Незважаючи на всі недоліки радянського життя, мені завжди було добре тут, на Батьківщині, в Одесі. Я родом з Одеси і люблю її» [5].

P.S. З відходом Римми Марківни у Вічність Одеса та музична спільнота збідніли. Проте в наших серцях назавжди залишилися її невичерпний оптимізм, життєрадісність і доброзичливість, вроджена інтелігентність і непоказний патріотизм. Світла пам'ять.

Література

1. Галушко М. Музыкальная одессика Риммы Розенберг // Шомрей шабос (Одеса). – 2008. – 4 лип. – С. 6.
2. Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. – 90. – Одеса : Друк, 2003. С. 174–175.
3. Одесская композиторская школа. – Одесса : , 2014.
4. Сікорська І. Розенберг Римма Марківна // Українська музична енциклопедія. Т. 6. Київ : ІМФЕ НАНУ. С. 154–157.
5. Rezanova N. Rimma Rozenberg // Centropa – 2003. – December: <https://www.centropa.org/biography/rimma-rozenberg>.

ЧАСТИНА II. МИСЛИТЕЛЬНІ ТИПОЛОГІЇ В РЕГУЛЯЦІЇ ТВОРЧИХ, ОРГАНОЛОГІЧНИХ І НОВАЦІЙНО-ОСВІТНИХ ПОЗИЦІЙ

PART II. THINKING TYPOLOGIES IN THE REGULATION OF CREATIVE, ORGANIZATIONAL AND INNOVATION-EDUCATIONAL POSITIONS

DOI: 10.59647/978-617-520-809-0/11

Розділ 10. МУЗИКА АВАНГАРДУ МИНУЛОГО СТОЛІТТЯ В АКАДЕМІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ СУЧАСНИХ КЛАРНЕТИСТІВ

Буркацький З., кандидат мистецтвознавства, заслужений працівник мистецтва України, професор, завкафедри ОНМА імені А.В. Нежданової (Одеса, Україна)

Chapter 10. AVANT-GARDE MUSIC OF THE LAST CENTURY IN THE ACADEMIC REPERTOIRE OF MODERN CLARINETISTS.

Burkatskyi Z., *Doctor of Philosophy in Art Studies, Honored Worker of Art of Ukraine, Professor, Head of the Department of ONMA named after A.V. Nezhdanova (Odesa, Ukraine)*

Музика авангарду минулого століття, представлена високохудожніми композиціями, своїм тяжінням до абстракції вираження, до втілення техніцистських настанов віку Науково-технічної революції, до відвертого відновлення докласицистських принципів вираження, заснованих на «пасажності» церковного гімноспіву [див. 4], – забезпечувала і забезпечує виконавців-кларнетистів можливістю доводити до досконалості свої вміння. Гнучка, часто

зовсім не метризована ритміка, складність латово-інтервальних побудов, володіння контрастними темповими показниками тощо закладають прекрасні моделі віртуозних виходів, які живлять поставангардні поєднання традиційних і авангардних здобутків.

У своєму дослідженні [3, с. 31–32] автор цього нарису запропонував перелік творів, робота над якими виводить на володіння «ідеальними моделями» віртуозного виконавського вираження кларнетиста. У тому переліку концерти В. Моцарта і К. Вебера, К. Нільсена і А. Томазі та низка інших поважних назв та імен. Утім, особливе місце належить двом композиціям для кларнета-соло: Сонати румунського композитора Тіберія Олаха і французького майстра Едисона Денисова. Такі твори – ніби «золотий фонд» професійних умінь кларнетиста. І тільки тренування, що потребує «гіперболізації техніки», відповідної до труднощів різних завдань, забезпечує подання витонченої варіабельності пасажів та обертів. А без тих виконань є недосяжними блиск і технічна досконалість музичного цілого, що репрезентує естетичну основу зазначеного ігрового руху.

10.1. Соната румунського композитора Тіберія Олаха становить один із апробованих конкурсних творів. Ця Соната принесла автору цієї роботи визнання публіки та першу премію на республіканському конкурсі у місті Дніпро 1986 р. Перше, що привертає увагу при ознайомленні з нотами твору, – нерегулярний, нетрадиційний ритм. Такі ритми широко уведені Барток з опорою на болгарський фольклор. І це стало знаком сучасності в ритміці ХХ ст. загалом. Т. Олах пропонує майже неможливий швидкий темп ($\text{♩}=380-400$). У цьому темповому перебільшенні чути відгомін молдавсько-румунських кругових танців із надзвичайно дробовою ритмічною пульсацією. Проте Т. Олах із перших тактів уносить ще й особливий діалогічність, загалом співвідносну з вимогами сонатного театральньо-діалогічного тематизму.

Оригінальність проявляється в тому, що фразу, яку складають мотиви, принципово нерівнооб'ємні. Перший мотив *f* шістнадцятим – короткий (тт. 1-2), другий мотив вибудовується від заключної ноти першого і власне нею і представлений (тт. 2-5), позначений лише динамікою *p*. А це вже подає оркестральний ефект, який підхоплюється в подальшому розвитку аж до кінця твору. Соната

Т. Олаха є поемною композицією, оскільки її розділи створюють подобу прелюдії-скерцо та фінального діалогу. Поемність цієї сонати співвідносна з поемністю моторики типу *Allegro barbaro* Б. Бартока: Т. Олах явно підкреслює варваризми, атрадиціоналізм у своїй Сонаті, у якій переважає музика по-театральному яскрава, з підкресленими умовностями і манерністю висловлювання.

Виконавець, здатний продемонструвати виконання такої композиції, безсумнівно готовий до виступів з різними зразками авангардної чи дотичної до того музики.

Соната Едісона Денисова для кларнета solo (1972) написана в стилі експресіонізму-пуантилізму, який становив у 70-х роках принцип вітчизняного авангарду. Соната є циклічним твором у двох частинах, що відповідало формам передкласичної італійської сонати. Проте Е. Денисов був шанувальником А. Веберна, зокрема його Симфонії ор. 21, у якій дві короткі частини за змістом співвіднесені з масштабними багаточастими симфоніями класиків і романтиків. Ця надмасштабність мислення в умовних стислих формах була зрозумілою для Е. Денисова з його інтелектуальним прагненням до Космосу, до пізнання таємниць Всесвіту.

При виконанні цього твору кларнетист має усвідомити те, що називають «фразова ритміка», яка становить антитезу тактовій акцентній періодичності. Денисов явно використовує серійну техніку в цій сонаті, але в поєднанні з тонально-ладовими моментами. Композитор також використовує нетемперовані звучання, а також вельми стриману динаміку, в основному від *ppp* до *p*, завдяки яким образ, що «вгадується», подається «натяком». Дихальний фразовий ритм цього *Lento* явно натхненний пісенною лірикою.

Однак інтервалака та тембро-реєстрові перепади наповнюють цю «мовленнєву» ритміку деяким позаземним змістом. Це звучить як голос позаземної цивілізації, звернений до нас, що відтворює людські мовні конструкції, але в іншому позалюдському (надлюдському) вимірі. Виконавець має артистично перейнятися утопіями 1960-70 рр., спрямованістю до таємничих далечинь, які манили і лякали невідомим.

За спостереженням автора нарису, це *Lento* надзвичайно повільно освоюється, вимагає буквально живої передачі від музиканта до музиканта (від викладача до учня), адже це явно думки

про недоступне, незвичне, яке є спробою усвідомити непізнане. У цій частині перевіряється сукупний технічний багаж у нерозривності з артистично-інтелектуальною широтою. Тільки неабиякі виконавці вузівського рівня до старших курсів здатні наблизитися до справжнього освоєння сенсу цієї сонати. Фактично ця повільна частина сонати не має прямих аналогів у попередніх етапах. Це лірика, яку ми ототожнюємо з людським початком, тут показано в деякому надлюдському сенсі, і це не Божественна краса, Гармонія. Це конструювання досвідченого розуму, що проникає в таємницю. Вважаємо першу частину сонати Е. Денисова випробуванням на найвищу творчу зрілість музиканта.

Друга частина *Allegro giusto* представляє зовсім іншу музику. Це моторика, є земна метушня. За жанром *Allegro* наближається до скерцо. За типом тематизму, що складається з «точок розкиданих» і «точок повторюваних», зазначеним співвідношенням ходів нагадує тему фуги. Велика кількість прихованої поліфонії створює «багатоголосицю» у звучанні кларнета. Тільки ця аналогія з фугою (символ ученості в традиційній музиці) надана явно пародійно: земна «науковість» має суетний вигляд після таємниць «неземних натяків» першої частини.

У другій частині очевидними є риси експозиційного, розвивального та репризного розділів, які розрізняються за фактурно-мотивними ознаками. А саме: наявність зіставлень двох зазначених мотивних якостей, їх трансформація в розвитку та повторення, однак роздільне, у репрізі. Виходить щось на кшталт «сонатної форми навпаки», у якій теми-партії різняться у репрізі, але зближені в єдиний комплекс в експозиції.

Є ще один формотворчий показник: репетиції на тоні становлять прийом, який повторюється, що нагадує рефрен ігрового *Rondo*. У кульмінації частини, що розвиває, кларнетист стикається з надширокими стрибками в швидкому темпі. Тим самим гіперболізується природна здатність кларнетиста грати легко, швидко в різних теситурах та з різними прийомами, штрихами. Все це надано з перебільшеннями кларнетної рухливості, конкурсний твір, що розкриває понадможливості виконавця.

Засвоєння другої частини сонати Денисова підпорядковане узагальненню усього комплексу технічних даних кларнетної класики, але з відвертою напругою-перебільшенням.

10.2. Аналіз творів композиторів ХХ ст., апробованих успішним поданням тої музики виконавцями-кларнетистами найвищого рівня, продемонстрував певні технічні установки, відмінні від кларнетного техніцизму класичної епохи кінця ХVІІІ – першої третини ХІХ ст. та втіленої іменами В. Моцарта та К. Вебера.

Насамперед зрозуміло, що базовими залишаються техніко-штрихові показники, відпрацьовані в цій якості в попередню епоху. Водночас з'являються особливі ускладнення, що йдуть від риторики мелізмів старовинної традиції, і нова техніка *складної ритмічної гри*. Ці останні є не лише фактично складними, як це було в техніці пальцевої рухливості і регістрової рівності гри.

Проте є також об'єктивні психологічні труднощі прийняття даних, нових для професіоналів, установок майстерності, пов'язаних зі стильовими суперечностями модерну-авангарду ХХ ст. відносно сумарно засвоєної класики попередніх епох. Відповідно при освоєнні стильового пласта кларнетного репертуару вищої технічної майстерності музики ХХ ст. музиканти орієнтовані на психологічну готовність до «відкриття нової якості гри».

Завдяки розгляду закономірностей технічної змінюваності виконавської майстерності гри на кларнеті під час стильової еволюції мистецтва і музики в них можна зробити висновок про методичну базу віртуозної гри на конкретному стильовому етапі як «проєкції» на кларнетну специфіку виконавських досягнень в інших сферах та типах творчості (див. аналогії з фортепіанними «флейтовостями» у першій половині ХІХ ст., а згодом «рояльної оркестральності» в академічному піанізмі від середини згаданого століття [1]). Очевидною стає перспектива розвитку теорії кларнетного виконавства з опорою на досвід вокалістів – щодо техніки дихання та кантиленного звуковедення загалом. Біографія Й. Мольтера засвідчує вплив скрипкової виразності на гру духових і кларнетову спеціально [2]. Відповідно «флейтова домінанта» [5] в інструментальному виконавстві на початку ХХ ст. визначає, ймовірно, у перспективі методичний «крен» кларнетистів у бік узагальнення досвіду майстрів флейтової гри.

У розвитку віртуозних умінь кларнетиста в історично-законо-
мірному освоєнні стильових якостей виділяється особлива темб-
рова «нейтральність» його звучання. Винятково яскраві динамічні
можливості кларнетного звукознавства виявляються «відтисне-
ними» з авансцени музично-мистецького прогресу в епоху «ша-
леного» та «пізнього» романтизму: колористично-образотворчі
тембральні показники інших духових інструментів утворили
«бар'єр», який кларнетний тембр «долає» тільки у ХХ ст. Харак-
терно, що саме в другій половині ХІХ ст. набирає сили викори-
стання саксофона в оркестрі, тоді як кларнетна «механіка» визна-
чила його «підлегле» становище у віртуозному інструменталізмі
кінця ХІХ ст., яке тяжіло до характеристичності та «змішаності»
фонічних чинників.

Ритмізація та домінування тембрально-фактурного комплек-
сного слухання віртуозного виконавства у ХХ ст. свідчить про
вплив ударно-шумових інструментів на методичне оновлення
кларнетного мистецтва ХІХ ст.

Приклади «методичних вторгнень» у теорію кларнетного ви-
конавства від узагальнень досвіду виконавського мистецтва, який
опинився в історично-стильовому розкладі в епіцентрі художньо-
го ствердження музики, можуть бути продовжені. Зокрема, на ма-
теріалах дослідницьких аналізів, що наголошують на «скрипових
запозиченнях» у кларнетних творах Л. Шпора, на «оркестральних
ефектах» у творах для кларнета К. Дебюссі та Е. Денисова тощо.

Завдяки аналізу літератури, що маємо з теорії кларнетного ви-
конавства, а також розгляд джерел цих спостережень у виконанні
класики кларнетного мистецтва від ХVІІІ ст. до ХХ ст., можна
зробити також зробити висновок. Це висновок про суттєвість
у оволодінні віртуозним рівнем виконавства на кларнеті *загально-
акторським* комплексом емоційної та інтелектуальної рухливос-
ті реакцій індивіда, *загальнокультурним* принципом надмірної
спроможності до творчо-творчої роботи.

Сучасне уявлення про віртуозну «механіку рухів» пальцевої
техніки кларнетиста як прояву ідеї «людини універсальної», тобто
зверненої до подвижництва постійного подолання власних недо-
сконалостей заради удосконалення як такого, становить, вважає-
мо, мислительно-психологічний «важіль» величезного оновлення

кларнетного мистецтва. І якщо в традиційній музичній педагогіці та мистецтвознавстві «механіка техніки» розглядалася «тільки як засіб» досягнення мети позамузично існуючої «ідеї-образу», то на сьогодні таке цілепокладання не протистоїть «матерії гри».

Маємо відродження принципу духовної музики, у якій віртуозність як героїка долання недосконалості, тілесної й душевної, в організації людського єства, була самозначуща [4]. Вона не потребувала програмно-буттєвого «виправдання» для її введення, бо ця «речовинність» віртуозного запалу є саме собою *долання матерії заради ствердження високих устремлень Духа*.

Література

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.

2. Бабухівський В.Й. Мольтер та неоготика поставангарду. //Захід-Схід: культура і мистецтвознавчі надбанні. Пам'яті видатних митців України присвячується. До ювілею Г. Сковороди. Збірник наукових праць. Київ: Ліра-К, 2023. С. 40–42.

3. Буркацкий З. Инструктивно-художественный материал в системе формирования мастерства кларнетиста. Канд. диссертация, 17.00.03, ОНМА имени А.В. Неждановой. Одесса, 2004. 179 с.

4. Верин-Галицкая А. Дж. Каччини: между пассажной и аффективной музыкой. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=ouxseEAAAQBAJ&pg=PA17&lpg=PA17&dq=Трактаты+о+пени+XIV-XVI+веков&so> (звернення 20.07.2022).

5. Чумаченко Е. Исполнительский стиль. Магистер. раб. Одесса, 2000. 52 с.

Розділ 11. ВИХІДНИЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ПРОТОТИП УКРАЇНСЬКОЇ КОБЗИ ТА ЇЇ МІГРАЦІЙНІ ШЛЯХИ

Зінків І., доктор мистецтвознавства, професор, Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка (Львів, Україна)

Chapter 11. THE ORIGINAL INSTRUMENTAL PROTOTYPE OF THE UKRAINIAN KOBZA AND ITS MIGRATION ROUTS

Zinkiv I., Doctor of Study of Art, professor of LNMA named after Mykola Lysenko (Lviv, Ukraine)

Як заведено вважати, українська кобза – інструмент східного походження. Цієї думки дотримувалися М. Лисенко, О. Фамінцин, Г. Хоткевич, Ф. Колесса, С. Грица, А. Гуменюк, М. Хай тощо. Однак ніхто із перелічених авторів не зробив спроб простежити найдавніші шляхи міграції цього інструмента зі Сходу в українські землі разом з тими етносами, у середовищі яких він існував із давніх часів. Усі відомості українських дослідників про кобзу спираються переважно на середньовічні писемні джерела, зібрані О. Фамінциним, який не ставив за мету дослідити генезу української кобзи. Лисенко вважав, що кобза має тюркське походження і з'явилася в Україні не раніше XV ст. разом із тюркськими народами (кримськими татарами). Цю тезу без критичного аналізу використовували дослідники XX – початку XXI ст.

Вивчення ж самого інструмента почалося доволі пізно, в останній третині XIX ст., коли він вже починав виходити з ужитку, а лексема «кобза» використовувалася як синонімічна до назви бандури (кобза-бандура). Вже на той час складно було визначити відмінності між кобзою і бандурою. Сферою сучасних досліджень, пов'язаних із кобзою, стали переважно питання феномена

кобзарства та етимології походження терміна «кобза». Поза увагою дослідників залишався органологічний (інструментознавчий) аспект вивчення інструмента, зокрема історичний, який спирається на сучасні праці в галузі музичної археології. Застосування методів цієї науки дає підстави до найдостовірнішого з'ясування генетичних витоків кобзи, установлення її вихідного прототипу, часу появи та процесу адаптації в давній культурі України.

Мета публікації – з'ясувати – на основі уведених до наукового обігу нових джерел – глибинні генетичні витoki кобзи та її адаптацію в традиційній музично-інструментальній культурі України. Для реалізації мети варто проаналізувати міграційні процеси іраномовних *скіфо-сарматських етносів* із давніх осередків індоіранського світу Середньої Азії (Бактрія), через Закавказзя (Сістан-Сакасена), Кавказ – у Північне Причорномор'я, на землі давньої Південно-Східної (Слобожанщина – салтово-маяцька археологічна культура) та землі Північно-Східної України (сучасні Сумська, Черкаська, Чернігівська, Київська обл. – в умовах черняхівської, роменської, пеньківської та празької археологічних культур).

11.1. Залучені до аналізу нові археологічні, іконографічні матеріали, писемні та лінгвістичні джерела, а також розглянуті з нових позицій вже відомі факти дають підстави інакше поглянути на час появи кобзи на теренах України та поглибити нижню історичну межу процесу її адаптації на українських землях до скіфо-сарматського часу. На проникнення та формування кобзи в Україні вирішальний вплив справила музично-інструментальна культура скіфів, сарматів, аланів, тобто тих іраномовних етносів, які тривалий час мешкали на території Давньої України (VII ст. до н.е. – IV-V ст. н.е.) і залишили помітний слід як в музичному інструментарії ранньослов'янського масиву, так і Київської держави (поляни). На терени Давньої України лютнеподібний інструментарій цих етносів мігрував із території Середньої Азії через Кавказ, Степ і Лісостепову смугу.

На теренах Давньої України було два різновиди лютнеподібних кобз – довго- і короткошийкові (тобто з довгим і коротким грифом). Довгошийкова кобза з невеликим лопатоподібним корпусом (пропорції корпусу до шийки – 1:2, 1:3, 1:4) збереглася як реліктове явище в українській бароковій іконографії та на деяких народних картинах «Козак Мамай». Її появу в Давній Україні слід пов'язува-

ти зі скіфськими пам'ятками, що походять з території Середньої Азії, яка до арабських завоювань (VII ст.) була іраномовною. Запозичення інструмента відбувалися в ті далекі часи, коли скіфи були панівним етносом у Північному Причорномор'ї і контролювали Степову та Лісостепову зони давніх українських земель.

Тип сарматської лютні з круглим корпусом (і пропорціями 1 : 1) також тривалий час побутував на теренах Давньої України, він став основою для формування української короткошийкової кобзи. Тип короткошийкової кобзи був у двох різновидах: 1) суто з довгими (грифними) струнами і 2) з додатковими короткими мелодичними струнами, що кріпилися на корпусі, як наслідок впливів центральноазійської традиції (Давній Термез, V–VI ст.)). Саме з останнього типу кобзи міг відбуватися перехід до нового гібридного типу інструмента – бандури, з обов'язковою наявністю приструнків, але не лютневим, а цитроподібним способом видобування звуку (методом захищування струн без притискання до грифа) та іншим, пласким корпусом.

Джерелом трансмісії лютневої традиції від сарматських «лютень» до «козацьких» кобз» стали давньоруські лютні – т. зв. «танбури» полян, які згадували у X ст. арабські автори (Ібн-Даста, Ібн Фадлан). Хордофони полян (в етногенезі яких присутній потужний сармато-аланський субстрат), стали сполучною ланкою у трансмісії лютневої традиції від лютень сарматського типу до інструментів доби Ренесансу і козацького бароко, кобз як епічних інструментів; адже запорізькі козаки, як і польська шляхта, вважали себе нащадками сарматів (Б. Хмельницький іменував себе сарматським королем). У XIX ст. кобза, сприйнявши середньовічну слов'янську ідею приструнків, існувала як з одно-, так і з двобічними приструнками, однак останні екземпляри чомусь не потрапляли в поле зору дослідників XVIII–XIX ст.

11.2. Полісемія найменувань кобзи (*кобоз – пандуріон*) сягає часів раннього середньовіччя і виявлена К. Заксом у давньому візантійському трактаті (800 рік), в якому присутнє синонімічне вживання назв двох не грецьких за походженням інструментів – бандуріона і кобуза. Від кобузи походить назва української кобзи. Показово, що корені назв обох інструментів етимологізуються винятково з давньоіранських мов, унеможливаючи тюркське

походження лексеми «кобза» та самого інструмента, сприйнятого тюркськими етносами з давньоіранського світу.

Кобза і бандура в українському середовищі тривалий час розвивалися паралельно як шийкові хордофони з різними способами гри та різними формами корпусу – чашоподібного в кобзи і плаского – у бандури. Відомим перехідним типом інструмента стала кобза О. Вересая, який, «перечиняючи» старий, чашоподібний корпус, замінив його пласким, продовжуючи використовувати лютневий спосіб видобування звука. Кобза продовжувала розвиватися як самостійний інструмент із лютневим способом звуковидобування в напрямі збільшення розмірів корпусу (внаслідок додавання приструнків) і, зрештою, з часом зовні ставала частково схожою на бандуру, з чим і пов'язана синонімічність використання обох назв. Цей процес тривав упродовж другої половини XVIII та в XIX ст.

Так звані приструнки (короткі мелодичні струни), закріплені дзеркально-симетрично стосовно грифних струн, могли потрапити на давньоукраїнські терени лише за посередництва давніх іраномовних етносів. Таке їх розташування не зазнало подальшого розвитку в народному інструментарії і збереглося лише на поодиноких народних картинах «Козак Мамай». Унікальне реліктове дзеркально-симетричне розташування мелодичних струн на кобзі зафіксував Ілля Ріпін (Репін) на картині «Козаки пишуть лист турецькому султану». Оригінал цього інструмента йому надав Дмитро Яворницький з власної колекції.

Отже, інструментознавчий аналіз вихідних прототипів шийкових хордофонів давньоіранського світу засвідчив, що вони стали генетичною основою для формування двох різновидів української кобзи – з довгим і коротким грифами (шийками). Завдяки аналізу іконографічних джерел вдалося установити шляхи міграцій вихідних інструментальних прототипів лютнеподібних інструментів з території Середньої Азії, через Закавказзя й Кавказ у лісостепову та степову смуги Давньої України, де ці інструменти побутували задовго до періоду християнізації Русі в середовищі скіфо-сармато-аланського етнічного масиву, згодом – ранньослов'янського, звідки були асимільовані українською традиційною культурою пізніших епох.



a



b



a



b



c



d



e



a



b



c



d



a



b



c



d



a



b

Розділ 12. НАРИС ІСТОРІЇ ОРГАНБУДІВНИЦТВА В ЄВРОПІ

Гуральна С., кандидат мистецтвознавства, доцент, Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія ім. Тараса Шевченка (Кременець, Україна)

Chapter 12. ESSAY ON THE HISTORY OF ORGAN BUILDING IN EUROPE

Guralna S., *doctor of Philosophy in Art Studies, associate professor, Kremenets Regional Humanitarian and Pedagogical Academy named after T. Shevchenko (Kremenets, Ukraine)*

Сучасні взаємовідносини України та Європи в умовах війни актуалізують культурно-мистецьку співпрацю в усіх напрямках. У духовному середовищі вона особливо значуща, оскільки демонструє толерантне ставлення та підтримку традиційного християнського світогляду країн Європейського Союзу. Як відомо, ще з XV ст. на наших теренах культивується органне мистецтво, але майже невідомими залишаються його витoki.

12.1. Сліди виникнення органів варто шукати у одавній середземноморській культурі (вважають, що цей інструмент винайшов грек Ктесібій, який жив в Олександрії Єгипетській в 285-222 рр. до н.е.). У давнину орган містив усі основні елементи, які характеризують цей інструмент. У давній Греції його прототипом став водяний орган, так званий гідравлос. Згідно зі свідченнями Герона Олександрійського у книзі «Пневмати» близько 120 років до н.е. гідравлос вважається винаходом грецького інженера Ктесіблоса. Тогочасна клавіатура інструмента нагадувала нинішню і становила собою низку важелів із поворотними пружинами. Також там була низка труб, механізм, що відкриває доступ стисненому повітрю та резервуар стисненого повітря із системою ци-

ліндричних міхів, що подають. У водному органі роль резервуара відіграла ємність з водою, яка своєю вагою підтримувала тиск повітря на одному рівні.

Органи цього типу відрізнялися сильним звучанням і добре підходили для видовищ олімпійського зразка просто неба. У давньому Римі водяний орган використовували у цирковому мистецтві. У тодішньому інструменті майстри розширили розміри та звукову структуру, чим дещо технічно його удосконалили. Гідравлоси невеликого розміру були навіть у будинках римських патрицій. З часом орган почали використовувати в усіх частинах Римської імперії. Наприклад, св. Ієронім згадує про 12-трубний орган в Єрусалимі (Палестина).

У Візантії на обеліску імператора Феодосія (IV ст. н.е.) був помічений орган із пневматичною системою живлення стисненим повітрям за допомогою прямокутних міхів без водного регулятора. Після падіння Західної імперії орган далі відіграв важливу роль у житті візантійців. Проте ці інструменти використовували на іподромах та в імператорських палацах. І навіть коли у Візантії було запроваджено антифонні акламації у виконанні двох протилежних хорів «синього» та «зеленого», кожен із них співав під акомпанемент свого органа. Арабські дослідники описують орган із 60-ма мідними трубами у церкві св. Софії в Константинополі. Ібн Руста (бл. 903 р.) та Ішобар Бахлул згадують про симетричне розташування органа при дворі імператора Костянтина VII Багрянородного (X ст.) та його оздоблення золотом праворуч і сріблом ліворуч.

Араби також захоплювалися органом. У трактаті Муриста згадується про те, що вони перейняли свої знання від греків, а їх писемні матеріали містять деталі будови інструмента. Проте ці дані були відкриті для Європи лише під час хрестових походів у XII ст. Побутує версія, що Карл Великий отримав орган як подарунок від відомого халіфа Харуна ал-Рашида.

Використання інструмента для культових цілей відбулося з великим опором, оскільки його ототожнювали з язичницькими ритуалами (особливо з оргіастичним культом) і бачили у ньому виразно світський характер.

Після великого переселення народів і розпаду Західної імперії у VI ст. відродився інтерес до будівництва органів. Удосконалення

механізму звуковидобування і примноження технічних елементів стало результатом роботи середньовічної Європи. Надалі розвиток органного мистецтва відбувся завдяки західному християнству (до X ст. цей інструмент розміщували у церквах як римського, так і візантійського обрядів, а після розколу християнської церкви 1054 р. орган вилучено з церков, що перебували під впливом Візантії). Спершу висока майстерність будування інструментів набула поширення в Італії, згодом у Франції, Німеччині та інших країнах. Зокрема, в Італії після вигнання остготів імператором Юстиніаном єпископи стали світськими адміністраторами окремих округів. Це зміцнило владу Церкви та забезпечило кошти для будівництва церков, монастирів, їх оздоблення, зокрема й інструментами. Офіційний дозвіл на використання органу в церквах під час богослужінь у 666 р. дав Папа Римський Віталіан (657–672). Відтоді інструменти надсилали як подарунок князям та єпископам.

Наприклад, королю франків Пепінові (714-768) візантійський імператор Костянтин Копронін VI в 757 році надіслав орган [3, s. 23]. Важливо, що традицію органобудування продовжували наступні покоління духовенства, передусім чернечі ордени. Монастирський будівельник у Венеції Георгій отримав замовлення побудувати водяний орган для палацу Екс-ла-Шапель у 826 році. Деякі майстри залишали довгі трактати про акустичні проблеми та технічні рішення. Так була розроблена теорія побудови органів, яка тривалий час залишалася незмінною.

Одним із найвидатніших теоретиків органобудування був Ноткер Набео (пом. 1022), який присвятив один зі своїх трактатів вимірюванню труб (на початку розвитку інструмента трубки в основному виготовляли з міді, які пізніше замінили оловом, повний звук досягався при широкому, високому, зрізі труб, а делікатніший – при вузькому, низькому) та теорії органобудування.

12.2. Англійці та німці швидко перейняли науку про будівництво органів. Тому в Англії ці інструменти були відомі ще в VIII ст. Варто згадати, що за часів Святого Дунастана, архієпископа Кантерберійського, Абінгдонський монастир отримав орган, який вважається першим на Британських островах (988). Найвідомішим органом на Британських островах того часу був соборний орган у Вінчестері, описаний ченцем Вульфстаном, який мав 400

труб і 26 міхів. На них грали два органісти на двох клавіатурах, кожна з яких мала по 20 важелів, позначених літерами.

Запровадження окремих регістрів та їх узгодження датується приблизно XIII ст. У той час змінилася клавіатура, що містила ряд клавіш, які керувалися натисканням клавіш. У великих органах клавіші були доволі широкими (5–7 см) і між ними – великі проміжки (1,5 см), що чинило сильний опір. Тому на них грали не пальцями, а всією рукою або зап'ястям. Наприклад чорні клавіші натискалися 1–3 пальцями одночасно, а білі клавіші – зап'ястям. Звідси латинська назва *organist, tactor* або *pulsator organi*. Орган в Гельберштадті мав таку клавіатуру ще в XIV ст. За словами Преторія, білі клавіші органу святого Егідія в Брауншвейгу мали один дюйм завширшки, а чорні – 14 дюймів. Клавіатура охоплювали три октави, де кілька півтонів містилося в лише середньому регістрі.

У XV ст. поступово вводили інші півтони. А в епоху Середньовіччя поряд із великим органом виникло ще два види цього інструмента – одноручний портатив і дворучний переносний позитив. Одноручний – це мініатюрний орган із невеликим міхом у задній частині та короткою маленькою клавішною клавіатурою спереду. Гравець носив його на поясі з лівого боку, правою рукою грав, а лівою приводив у рух міх. Цей інструмент був дуже поширений в Західній Європі, особливо в Італії, де його називали органетто. Портатив вплинув на розвиток технічної ефективності та сучасної органної клавіатури.

Процеційний портатив або позитив переносний були більшими і важчими інструментами, що вимагали обслуговування двох осіб – органіста і калікантиста. Тому згодом був розроблений вид більшого стаціонарного позитиву, який неможливо було переставити без попереднього розбирання. Найвідомішим інструментом того часу вважається позитив з Гентського вітваря Яна та Губерта ван Ейків (1432) у м. Генті (нині – Бельгія). У французького короля Карла V було три позитиви. Проте лише після поєднання великого органу із малим позитивом інструмент не лише зберіг свою назву, а й ставився окремо на хорах за спиною органіста. Характерною рисою самостійного позитиву, так і позитиву суміщеного з великим органом, було переважання голосів флейти, які відігравали корисну роль у супроводі хору.

Перші спроби використовувати ноги під час гри на органі і зроблені в першій половині XV ст. методом прикріплення мотузок із петлями до нижніх клавіш мануалу. Використовували як пружинний позитив із Гентського вітваря вітрові балки без болтів. Педаль була оснащена власними трубами приблизно в 1418 році. У той же час були винайдені фіксатори.

До наших днів дійшло лише кілька справжніх готичних інструментів. Найдавніший із них є в базиліці Нотр-Дам де Валер в місті Сіон (побудований 1435 року), що в Швейцарії. Його зовнішній вигляд, корпус і розписана в стилі пізньої готики фасадна частина шафи у формі триптиха свідчать про його походження з XIV ст. Відомий також великий орган в Амєнському соборі (1429), що мав 2500 труб, але не зберігся. Орган в Хальберштадті (1361) мав три мануали і педаль. Згодом кількість голосів розширилася і доповнилася сольними голосами: флейти, закритих головних і голосів увулярних язичкових. У XVI ст. уведені язичкові опори за допомогою стійки. Такий тип органа, пристосованого для виконання поліфонічних творів, розвинувся в давніх Нідерландах та в північній Німеччині. Зразком такого інструмента є орган приблизно 1500 року із кафедрального собору Галле (Halle) в Німеччині, який має два мануали і педаль на 7 голосів. Орган у базиліці св. Іоанна Хрестителя на Латерані (Латеранському пагорбі) в Римі, на якому грав Д. Фрескобальді, збудований 1599 року майстром Люком Блазі.

Під назвою «бароківі органи» маємо на увазі північноєвропейські органи, побудовані у XVII ст. у Нідерландах і Німеччині. Загалом вони були продовженням готичних і ренесансних органів із деякими змінами, спрямованими на отримання ясності звучання й різноманітності тембру.

Процес удосконалення будови інструмента залежав від таланту будівельника, його винахідливості та місцевих традицій. Органи в північній і південній Німеччині значно відрізняються між собою. Зразком таких органів є інструмент, створений 1612 року відомим данським органобудівником Есайасом Компенієм у замку Фредеріксборг у Данії. Бароківі органи не обмежувалися Німеччиною, Австрією і тодішніми Нідерландами. Подібно будівництво велося в Польщі, Швеції та Чехії, де місцеві будівельники упроваджували деякі власні елементи, яких немає в інших країнах.

Найоригінальнішими та найцікавішими є іспанські органи, які використовують низку нових ідей та технічних рішень, зокрема, введення горизонтальних труб, подвійна педаль, голос 64', голос, який формується у видовжених трубах. Орган у замку Фредеріксборг горизонтального положення з отворами, зверненими до церкви, зазвичай називають *tromba reale*, або королівська труба. Саме він був винайдений іспанськими майстрами.

Мистецтво створення органів сягнуло свого найвищого рівня близько 1700 року. Саме для них були створені і задумані ефекти Д. Букстехуде, Й. Пахельбеля та Й. Баха. Найкращим зразком вважають інструмент церкви св. Якова в Гамбурзі (Німеччина), побудований Шнітгером у 1688–1692 рр. Загалом органи Бароко дуже великі і мають надзвичайно розвинену звукову будову. Їх педаль повністю автономна та містить голоси, що охоплюють ряд гармоній (32' до 2'), потужних мікстур і голосів, необхідних для виконання *santus firmus* і сольних педальних каденцій.

У першій половині XVIII ст. у Німеччині були найкращі майстри: Крістіан Мюллер, Юзеф Габлер і відома родина Зільберманів на чолі з Готфрідом Зільберманом. Зокрема, органи Зільбермана мають широку гаму, що приводить до оригінального звучання тутті, велику октаву в педалі (за винятком до-діеза). А. Веркмейстер у праці «*Orgelprobe*» 1698 року апропонував увести повні октави, у праці Б. Самбера «*Manductio ad Organum*» (1704) подано дві неповні октави [3, s. 29].

До кінця XVIII ст. кожен орган містив повний набір основних флейтових, обертонових голосів і, можливо, одну або більше язичкових партій. Органи меншого розміру зазвичай були одномануальними. Було точно зафіксовано положення секцій відносно один одного: посередині – головна і, можливо, передня, з боків – педальна секція, нижній позитив висунутий уперед і розміщений на краю балюстради хорів. Органна шафа, як правило, була неглибокою, а дерев'яний корпус позаду органа виконував роль резонансної коробки та акустичної оболонки, що спрямовувала звук до церкви. Проте від такої продуманої просторової концепції відмовилися у XIX ст., що погіршило звучання інструмента.

Органи настроювали специфічним способом. Наприклад, у дослідженнях Курта Сакса та Артура Менделя великі органи

настроювали трьома способами. Перша клавіатура призначалася для акомпанементу хору (Chorton), інші клавіатури мали один або навіть два різних музичних строїв: Cornett-тембр для духових інструментів, і органний тембр як лад виконання сольних творів, що потребують чистого звучання.

Темпероване настроювання уведене лише в XVIII ст. і відтоді давні органи перенастроювали навіть варварським способом, обрізаючи чи розрізаючи труби. Праці, що стосувалися температури ладів в органах, були написані в основному А. Веркмейстером та Й. Нейдхартом (пер. пол. XVIII ст.). Загалом прогрес у виготовленні кращих інструментів полягав в: опрацюванні, розробці теорії будови та настроюванні труб, удосконаленні механізмів і міхів, удосконаленні клавіатури, використанні акустичних явищ і установленні звукового ідеалу для зазначеної епохи.

12.3. До кінця XVIII ст. органи використовувалися лише у церквах. З другої половини XVIII ст. різноманітні нововведення в органній конструкції або звучанні порушили баланс всіх попередніх досягнень майстрів. Ідеальним звуком органу став відповідати оркестр. Тому з XIX ст. вводяться сольні голоси, що імітують окремі інструменти, але малоприслатні в звукових комбінаціях. Так виник тип органа, який мав назву «романтичний», абсолютно не придатний для виконання музики інших періодів. Найбільшу роль у цих перетвореннях відіграв о. Г. Фоглер (Vogler), який у межах своїх реформ близько 1800 року зменшив кількість голосів, замінив їх сольними партіями, експериментував з акустичним басом, переходом одного голосу в інший. Негативні наслідки мало і введення пневматичної колії замість механічної гусениці. Можливим стало жонглювання голосами та наборами голосів за допомогою зручних з'єднувачів та вільних комбінацій.

Зв'язне legato та широкі фрази про що свідчать навіть збережені твори з автентичною аплікатурою XVII ст. Зі створенням концертних залів, філармоній орган перестав бути церковним інструментом. А починаючи з епохи Романтизму, він вводиться в їх симфонічну музику.

Апогей органобудування припадав на XVIII ст. У той час їх будували по всій Європі. Інвесторами чудових бароківських органів були, як правило, багаті монастирі. І саме вони стали потім

першими об'єктами незадоволення реформаторів різного роду. Водночас на парафіях у костелах були інструменти значно нижчого класу [2, s.18–19].

Зі змінами суспільних поглядів, пов'язаних із пануванням економічного мислення заради прибутків, уже наприкінці XVIII ст. суспільство намагається економити на органобудуванні на відміну від барокової пишності. Система «спрощення» Георга Йозефа Фоглера (Voglera) стала варварською з музичного погляду, оскільки з'явилася спроба зраціоналізувати конструкцію та заощадити витрати на інструмент, спираючись на досягнення техніки.

Трансформацій зазнала і сама музика та її нові ідеали. Гомофонія, простота, ясність конструкції, динамічні відтінки – краще реалізувалися на винайденому на сто років раніше і постійно вдосконалювальному фортепіано, аніж на органі.

З кінця XVIII ст. разом із розкріпаченням буржуазії центр тяжіння музичного життя перемістився із храмів і палаців на буржуазні салони, де фортепіано стало значно доречнішим і навіть згодом стало символом буржуазної епохи. Проте внаслідок виникнення різних культурних течій, війн, що покотилися Європою, критики релігії та церкви з боку просвітницьких мислителів настав період занепаду органобудування, уприугу до 30-х років XIX ст. Саме тоді Європу охопила хвиля розпуску монастирів та церковного майна.

Відродження органобудування було пов'язане зі значущим для Європи будівництвом великого органу А. Кавайе-Коллом у Сент-Дені (Франція) 1830 року. Розвиток транспортних засобів, прискорений обіг інформацією вплинули на проникнення на широкі ринки найбільших компаній. Тому у виробництві органів почали використовувати машини, що дало змогу зменшити витрати та уможливило більшу точність у виробництві окремих елементів. Віяння нового музичного стилю та велика технологічна революція привели також до змін у баченні звучання органу та повноцінного використання його потенціалу. Інструмент піддався численним удосконаленням, спрямованим на зменшення сили, необхідної для переміщення механізмів (пневматична опора, пневматична структура), створення нових механізмів (колек-

тивні регістри, крещендо, вільні комбінації), подбали також про повітряний апарат.

У XIX ст. органи повертаються до своїх світських функцій як концертних інструментів. Завдяки таким змінам створюються більші та складніші інструменти. Значні зміни в конструкції інструмента впровадили німці. Рубіж XIX–XX ст. можна в певному сенсі вважати золотим віком створення органів. У той час з'явилася величезна кількість таких маленьких, майже масових органів. Хоча вони не були інструментами високої художньої цінності, але попри свою дешевизну мали високу якість, а отже, і до сьогодні виконують свої функції. У цьому контексті варто згадати одного із краківських майстрів органу Ігнація Зерніцького (або Зарнецький, Ignacy Ziemiński), творця катедральних органів з 1790 року [1].

Він 1800 року виготовив новий інструмент у Маріяцькому костелі в Кракові, використовуючи міхи і голоси старих органів. Причому майстер використав у новому форматі характерні для бароко пропорційні співвідношення між голосами 8 і рештою голосів.

Виконавців на органах на початку XIX ст. готували лише в елітарних закладах, зокрема у вчительських семінаріях, професійно-технічних училищах загального музичного мистецтва, а також за кордоном (якщо було матеріальне становище). З другої половини XIX ст. створюються органістські школи за ініціативою державної влади, проте вони мали обмежений навчальний план і могли готувати лише сільських органістів.

На сьогодні питання органобудування ще потребує систематизації та багатьох уточнень, тому поки що залишається прогалиною в історії музикознавства.

Література

1. Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Organy i muzyka organowa, Том 7. Gdańsk: Wydawn. Akademii Muzycznej, 1988.

2. Babnis Maciej Kulura organowa Galicji ze szczególnym uwzględnieniem działalności organmistrza lwowskiego Jana Śliwińskiego. Słupsk.

Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku. 2012. 673 s.

3. Gołos Jerzy Polskie organy i muzyka organowa. Warszawa Instytut wydawniczy PAX, Łodzka drukarnia dziełowa. 1972. S. 5-43.

Розділ 13. АКТУАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ СЬОГОДЕННЯ У ТРАНСФОРМАЦІЇ НАВЧАЛЬНИХ КУРСІВ ОНДР ТА МНД ДЛЯ ВИКОНАВСЬКИХ ФАКУЛЬТЕТІВ МУЗИЧНИХ ВИШІВ

*Сумарокова В., професор, кандидат мистецтвознавства, НМАУ
імені П.І. Чайковського (Київ, Україна):*

Chapter 13. TRANSFORMATION OF TRAINING COURSES OF ONDR AND MND FOR PERFORMING ARTS FACULTIES OF MUSIC UNIVERSITIES IN THE CONTEXT OF CURRENT CHALLENGES

*Sumarokova V., Doctor of Philosophy in Art Studies, professor, Ukrainian
National Academy of Music named after P. Tchaikovsky (Kyiv, Ukraine)*

Методологічною основою парадигми інноваційної музичної освіти є переорієнтація ціннісних базисів у змісті освітніх систем, важливу роль яких у музичному мистецтві відіграють виконавські школи.

У сучасних умовах розвитку науки виконавська школа, яка претендує на прогресивність своїх характеристик, професійну мобільність, виступаючи регулятором виконавського процесу (творчості та навчання творчості) як явища практики, має бути оснащена передовою методологією. Технологічне удосконалення, яке відірване від становлення професійного навчання на науковій основі, не може відповідати сучасним вимогам, що є найактуальнішим у навчанні бакалаврів і магістрів-виконавців, які на випуску захищають кваліфікаційну наукову роботу.

12.1. Важливою складовою частиною загальнотеоретичної підготовки студентів, які здобувають освіту бакалаврів, є курс ОНДР (Основи науково-дослідної роботи). Поряд з іншими музично-теоретичними та історичними дисциплінами він є необ-

хідним для професійної підготовки студентів виконавських факультетів, які далі навчатимуться в магістратурі. Зважаючи на спрямованість курсу та вимоги щодо вступних іспитів до магістратури під час укладання його програми, виділено коло методичних питань початкового етапу оволодіння студентами виконавських факультетів науково-дослідницької роботи.

Курс орієнтований на здобуття студентами знань з основ науково-дослідної роботи та їх практичне використання під час підготовки бакалаврської кваліфікаційної роботи (в НМАУ ім. П.І. Чайковського – з 2023 р.), доповідей на засіданнях секцій, конференцій Студентського науково-творчого товариства (СНТТ), написання планів-проспектів майбутньої кваліфікаційної роботи для вступу до магістратури, у подальшій науково-педагогічній діяльності.

Розширення інтелектуального потенціалу, спрямованість на логіку наукового процесу та творчі завдання щодо визначення й розробки теми майбутнього дослідження допомагають студентам орієнтуватися в сучасних явищах художнього, мистецького та наукового життя, сприяють творчому розвитку майбутніх виконавців-інтерпретаторів музичного мистецтва.

Як і вся освітня система України, курс ОНДР для виконавських факультетів у НМАУ (Київській консерваторії в минулому) трансформувався кілька разів:

1. Вхід до циклу обов'язкових загальнотеоретичних дисциплін у другій половині 80-х років минулого століття (програму розробив автор цієї статті);

2. Був органічною складовою комплексу, у якому об'єдналися загальнотеоретичні й спеціалізовані фахові дисципліни на початку 90-х років. Наприклад, у курсі «Методика – практика та основи наукового дослідження», який викладався на кафедрі струнно-смічкових інструментів, вивчалися особливості комплексного методу художнього виховання й навчання музиканта на проблемах розвитку виконавської техніки, оволодінні стильовими системами минулого й сучасності. Студенти писали наукові реферати з актуальних проблем музичної педагогіки та історії й теорії музичного виконавства, які захищали на державному іспиті. Це, власне, був концептуальний авторський курс, що будувався на міжпредметних зв'язках та викладався теоретиками й педагога-

ми-виконавцями (наприклад, на кафедрі струнно-смичкових інструментів – кандидатами мистецтвознавства Ю. Полянським та В. Сумароковою).

3. Тривалий час навчальний курс ОНДР належав до дисциплін за вибором студентів. Як правило, його обирали майбутні виконавці-магістранти, які потребували допомоги викладача-теоретика у підготовці плану-проспекту магістерської роботи (програми розробляли фахівці, які викладали курс на виконавських кафедрах, серед них кандидати мистецтвознавства професор В. Сумарокова, доценти В. Романко, Б. Стронько тощо). Характерною рисою цього періоду була спрямованість курсів на дослідження актуальних проблем, пов'язаних з інтерпретацією творів із репертуару студентів. Виникали щільні контакти теоретиків із викладачами фахових дисциплін.

Суттєвих змін курс ОНДР зазнав цього навчального року (2022/2023). Це пов'язано з уведенням на виконавських факультетах захисту кваліфікаційної бакалаврської роботи. Він знову став обов'язковим. Зменшилася загальнотеоретична частина завдяки уведенню індивідуальних годин, які ведуть викладачі-виконавці за профілем.

З огляду на викладене, актуальними є проблеми теоретичного обґрунтування обраної теми, яка має бути пов'язаною з виконавською програмою студентів та оновленням джерельної бази досліджень завдяки українській та закордонній літературі.

Щодо курсу МНД (Методологія наукових досліджень) у національній музичній академії України ім. П.І. Чайковського його викладають магістрантам виконавських спеціалізацій усіх факультетів, продовжуючи попередній курс ОНДР для виконавських спеціальностей вищих навчальних музичних закладів освітньо-кваліфікаційного рівня «Бакалавр».

Усвідомлюючи всю широкомасштабність постановки питання вивчення методологічної основи цілої наукової галузі, під час укладання його програми виділено обмежене коло методологічних проблем, які є найпоширенішими в музикознавстві і становлять для молодих науковців першочерговий інтерес (програму розробив доктор мистецтвознавства, професор І. Котляревський та автор цієї статті; оновили доктор мистецтвознавства, професор

Б. Сюта та кандидат мистецтвознавства, професор В. Сумарокова).

Тож метою курсу є надання магістрантам уявлення про методологічну основу музикознавчого дослідження, яка є його необхідним складником і має певні особливості функціонування.

Для успішного засвоєння студентами навчального змісту дисципліни потрібні базові компетенції та знання курсів теорії музики, гармонії, поліфонії, музичної форми, музичної акустики, інструментознавства та оркестровки, музично-теоретичних систем, історії музики, основ теоретичного та історичного музикознавства, історії та теорії музичного виконавства, історії стилів у мистецтві, історії світової та української культури, філософії, естетики, психології, соціології та педагогіки.

Курс орієнтований на здобуття студентами знань із методології науково-дослідної роботи та їх практичне використання або творчий розвиток теоретичних настанов, отриманих на лекціях. Зокрема, одним із важливих завдань є розширення інтелектуального та художнього світогляду студента, можливість орієнтуватися в сучасних явищах художнього, мистецького та наукового життя.

Удосконалення та систематизація знань з основ науково-дослідної роботи як важливої складової освіти високопрофесійного музичного діяча, підвищення рівня його інтелектуальної компетенції, оптимізація наукового дослідження – головні завдання курсу. Він має на меті формування та виховання громадянської позиції студентів, розширення їх наукового світогляду.

12.2. Розглядаючи трансформацію навчальних курсів ОНДР та МНД для виконавських факультетів музичних вишів у контексті актуальних викликів сьогодення, згадаємо минулі часи.

Характеризуючи ситуацію, що склалася в музичній освіті у зв'язку з уведенням Болонської системи, багато з провідних викладачів творчих вишів наголошували, що прийняття її без належної модернізації могло стати не лише кроком назад, а й кроком до руйнування системи музичної освіти в нашій країні. Тому їх позиції були зрозумілими для діячів, які намагалися зберегти національні пріоритети в цій важливій сфері діяльності: маємо запроваджувати Болонську систему дуже гнучко та розумно, щоб

не втратити здобутків за довгі роки *нашої* школи, що посідає гідне місце не лише в Україні, а й на теренах Європи.

У наш час зі зрозумілих причин реформування навчальних курсів пов'язане не лише з продовженням інтегрування в Європейські освітні системи (до речі, координаційні процеси є необхідною складовою індивідуальних програм українських студентів, які під час війни навчаються та живуть в Європі, або живуть в Європі, а навчаються і в Європі, і в Україні), а й із наповненням їх національною, українською тематикою.

Щодо заміни російськомовної літератури в програмах навчальних курсів, чого потребує, зі зрозумілих причин, сьогодення потрібно проакцентувати, що саме курси ОНДР та МНД окрім розроблених вимог до написання бакалаврських і магістерських робіт забезпечені підручниками й надрукованими програмами [див. 1; 5; 6].

Для виконавців джерелом інформації і стосовно вибору теми бакалаврської та магістерської роботи і стосовно матеріалів для її розв'язання може бути популярна в Україні серія тематичних збірників «Наукового вісника» НМАУ «Музичне виконавство» (пізніше – «Виконавське музикознавство»), авторами проєкту та редакторами-упорядниками якої є доктор мистецтвознавства, професор М. Давидов та кандидат мистецтвознавства, професор В. Сумарокова.

Проєкт від самого початку був спрямований на розв'язання актуальних проблем виконавства, розвиток історії та теорії українського виконавського мистецтва, формування наукової української музичної термінології. Наприклад, рубрикація видань (з 1999 по 2014 р. опубліковано 20 збірників) засвідчує оптимальність аспектів наукового осмислення як глибинної художньо-естетичної та технологічної сутності виконавства та прагнень щодо теоретичного забезпечення, так і висвітлення фрагментів з його історії, найчастіше пов'язаної з осмисленням творчого діалогу з композиторською школою (минулого й сучасності). Йдеться, скажімо, про формування нових методологічних принципів розгляду інтерпретаторських традицій, пов'язаних із «новою фольклорною хвилею» музики ХХ ст. (у статті скрипаля, диригента, музикознавця І. Андрієвського). Автор досліджує *складний*

взаємозв'язок композиторського та виконавського фольклоризму, акцентуючи його роль у подальшому розвитку українського національного мистецтва (назва статті «Проблеми фольклористики та сучасна українська скрипкова школа») [див. 3, с. 85–96]. До тем, що їх активно розробляють на сторінках збірників серії «Виконавського музикознавства», належать такі, що досліджують *культурологічні проблеми вітчизняної композиторської і виконавської творчості*. З позиції нашої теми цікавою є робота баяністки, музикознавиці А. Черноіваненко «Про втілення виражальних засобів джазу в музиці для баяна» [див. 4, с. 95–109], у якій авторка аналізує оригінальну баянну музику К. Волкова, А. Кусякова, В. Власова, В. Зубицького, А. Білошицького тощо, що втілює джазові стилі, або їх елементи, та висвітлює інтерпретаційні можливості багатотембрового готово-виборного баяну в її виконанні. Приклади можна продовжити.

Повною мірою демонструє зрілість музикознавчої школи України, її творчий характер, спрямованість на розробку складних тем, нових напрямків Міжнародний музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформативному контенті (пост) сучасності» [2]. Його актуальні матеріали можуть бути спроектовані в курси лекцій, а також у методику написання магістерських робіт музикантів-виконавців.

Цінними щодо уведення в курс лекцій з МНД, на наш погляд, є наукові розвідки професорів, докторів музикознавства О. Самойленко (Одеса) та Л. Кияновської (Львів). Умовно класифікуючи їх на *культурологічні* («Музична антропологія та її перспективи в сучасній гуманістичній науці» Л. Кияновської; «Автор і герой в музикознавчій діяльності» О. Самойленко) та *історико-теоретичні* («Часові епістеми музики й темпоральні категорії історичного музикознавства», «Теорія музикознавчої інтерпретації як напрям сучасної герменевтики» О. Самойленко; «Який сьогодні стиль надворі?» Л. Кияновської»), наголосимо на їх міждисциплінарному характері, що є характерною рисою музикознавчих досліджень (пост) сучасності.

Кожна із представлених робіт не лише має наукову новизну та оригінальність, а й демонструє підходи, що розробляють нові напрями музикознавства. Яскравим прикладом є розробка типоло-

гічних характеристик композиторської та музикознавчої форм інтерпретації, розвиток поняття стилю інтерпретації і «тональності розуміння» як складових музикознавчої герменевтики (О. Самойленко); стилю актуального мистецтва як «стилю ейдоса» (Л. Кияновська).

Особливої уваги заслуговує розробка теорії авторства (О. Самойленко – «Автор і герой у музикознавській діяльності»), авторологічних підходів як музикознавчого завдання. Завдяки специфіці мислення музиканта-виконавця питання, що пов'язані з авторством композитора та *співавторством* інтерпретатора під час вивчення, *розуміння* і *присвоєння живого тексту* (за В. Москаленком) завжди перебувають у центрі уваги студентів виконавських факультетів, зокрема й при написанні магістерської роботи. У лекційному курсі МНД на прикладі аналізу цієї роботи О. Самойленко можна показати сучасні тенденції розширення границь музикознавства та охарактеризувати особливості побудови нових самостійних теорій (теорії авторства в цьому випадку).

Безмежні можливості розширення лекційного курсу надає вивчення нової термінології, яку *створюють* або уточнюють відповідно до своєї концепції автори аналізованих робіт. Зокрема, «стиль ейдоса»; «когнітивний трикутник»; «тональність розуміння»; «ноосферна реальність» тощо. Роботи О. Самойленко та Л. Кияновської, які рекомендуються для вивчення магістрантам, корисні й завдяки бездоганному науковому апарату дослідниць, логіки їх побудови, науковому стилю.

На роботах О. Самойленко також можна логічно проілюструвати метод моделювання (див. схеми художнього «конвенціонального круга», «часових епістем музично-історичного процесу», трьох «когнітивних трикутників») [2].

Література

1. Котляревський І.А. Загальні основи науково-дослідної роботи: навчальний посібник для вищих музичних навчальних закладів. Київ, 2008. 96 с.

2. Міжнародний музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності». Одеса, 11–17 червня 2018 року.

3. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 2. Музичне виконавство. Ред.-упоряд. М. Давидов, В. Сумарокова. К., 1999. 168 с.

4. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 3. Музичне виконавство. Ред.-упоряд. М. Давидов, В. Сумарокова. К, 1999. 181 с.

5. Ніколаєва Л. М. Основи науково-дослідницької роботи : навч. посібник. Львів : Львівська національна музична Академія ім. М. Лисенка, 2003. 171 с.

6. Сокол О. Структура музикознавства. Одеська держ. консерваторія, 1991.

ЧАСТИНА III. ІДЕАЛЬНО-СИМВОЛІЧНІ ВИМІРИ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ТИПОЛОГІЙ

PART III. IDEAL-SYMBOLIC DIMENSIONS OF GENRE-STYLE TYPOLOGIES

DOI: 10.59647/978-617-520-809-0/15

Розділ 14. ПІСЕННИЙ ЖАНР ТА ЙОГО ВОКАЛЬНІ ПАРАМЕТРИ

Зосім О., доктор мистецтвознавства, професор, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, Україна)

Chapter 14. SONG GENRE AND ITS VOCAL PARAMETERS

Zosim O., Doctor of Study of Art, professor, NAKKKiM (Kyiv, Ukraine)

14.1. Проблематика, пов'язана з піснею як жанром, поступово набирає популярності серед науковців – як українських, так і зарубіжних, які у своїх розвідках концентрують увагу не лише на осмисленні емпіричного матеріалу, а й на теоретичних питаннях пісенного жанру. Зазначимо, що інтерес до жанру пісні зріс у ХХІ ст., найімовірніше, через його популярність у музичному шоу-бізнесі. Однак у поле зору дослідників потрапляють передусім пісенні зразки, що не належать до сфери комерційної музики.

Серед наукових розвідок останніх років назвемо дисертацію китайсько-української дослідниці Сун Жуйшань «Духовно-пісенна генеза арії та її виконавська парадигма» [1], у центрі якого – арія, однак вагому роль у її роботі посідає характеристика саме пісенного жанру. Авторка відштовхується від сакрального коріння музичного мистецтва і його ліричної природи, зазначаючи, що лірична пісня є пограниччям вокальності та побутовості, оскільки лірика

є вираженням сакральної надбуттєвості через подолання обмеження тексту [1, с. 35–36], яка дематеріалізує його предметність, «надаючи вираження ліризму, тобто дотичності до достоїнств звучання ліри як інструмента богів» [1, с. 38]. Сун Жуйшань аналізує співвідношення пісенності й аріозності у вокальній, передусім оперній музиці XIX–XX ст., зосереджуючись на їх спільних та відмінних рисах. У роботі дослідниці показано, що пісенний жанр у його співвідношенні до арії в соціально ангажованому мистецтві XIX ст., а саме в класичній опері, часто слугує маркером соціального статусу героїв: персонажі, що мають вищий стан, охарактеризовані за допомогою вокально розвиненої арії, тоді як представники нижчого соціального стану – простішої у вокальному стосунку пісні [1, с. 34]. Музичне мистецтво XX ст., стираючи грані між вокальними жанрами, відзначено неосинкретизмом пісенності-аріозності-гімнічності [1, с. 164], тим самим уподібнюючись архаїці книги Шицзін, яка була зібранням гімнів – арій – пісень [1, с. 168].

У роботі Сун Жуйшань нас цікавить передусім ідея відмінності понять вокальності й пісенності, а саме наголошення на тому, що пісенний жанр, на відміну від арії, не обов'язково передбачає вокальність [1, с. 27, 34, 35]. Цей парадоксальний висновок, на перший погляд, суперечить самій ідеї пісні, яка є невіддільною від співу. Наприклад, канадський лінгвіст Жан-Ніколя де Сюрмон, автор статей [3; 4] та концептуальної монографії «Від вокальної поезії до пісні. До теорії об'єктів пісні» [2] зазначає, що пісня складається з музики та тексту; пісня як поетична форма не є пісенним об'єктом [2, с. 138].

Зазначимо, що концепція де Сюрмона є цікавою і вартою уваги хоча б із тих позицій, що вона присвячена теоретичним питанням, пов'язаним із пісенним жанром, охоплюючи пласти традиційної, авторської та сучасної комерційної пісні. Для нас цікавими є питання щодо місця вокального компоненту в пісенному жанрі. Де Сюрмон зазначає, що наприкінці XIX ст. багато композиторів використовують термін «пісня» для позначення музичних жанрів, які не мають нічого спільного з вокальною поезією (vocal poetry), і в цьому випадку лексема «пісня» набуває статусу і гіпероніма, і гіпоніма, оскільки її вокальний характер стає випадковим [4, с. 56]. Дослідник для того, щоб відрізнити класич-

ні зразки пісенного жанру від романтичних гібридів, використовує дві дефініції – «вокальна поезія» (vocal poetry) та «вокальні практики» (vocal practice). Вокальна поезія, на думку канадського науковця – це всі типи поетичних текстів вільного або метричного віршування усної та письмової традиції, що потребують вокального виконання. Де Сюрмон віддає перевагу терміну «вокальна поезія» на позначення усього корпусу творів, що виконуються вокально [2, с. 139]. Дослідник під вокальною поезією розуміє «сукупність пісенних об'єктів, які включають лінгвістичну вокальність (ближче до поезії, що визначається як покладена на музику, де музична якість голосу є слабкою) або музичну вокальність (де поезія співається), що робить можливим установлювати різницю між словом і піснею, голосом, що розмовляє, і голосом, що співає» [3, с. 453]. Вокальні практики, відповідно, до теорії де Сюрмона – це «сукупність пісенних об'єктів, а також творів, які є вокальними, співаними, сказаними чи вимовленими, але в яких завжди присутня мелодична лінія. Вокальні практики мають широкий спектр і можуть вказувати на Lieder як поліфонічний спів, оперети, поліфонічні пісні, вокальні ігри інструтів тощо» [2, с. 139].

Де Сюрмон дещо інакше, ніж Сун Жуйшань, розуміє пісню, виділяючи два базових терміни – пісню (song) та вокальні практики (vocal practice), зміст яких уже висвітлено, хоча генеральним напрямом досліджень де Сюрмона є не окреслення меж пісенності і вокальності як таких, а специфіка пісні як жанру, зокрема її потенційна або актуальна музична складова. Для нас важливим є розрізнення автором, хоча й недостатньо, на нашу думку, усвідомленим, пісенності (song) і вокальності (vocal), що є і в роботі Сун Жуйшань, хоча ця відмінність інтерпретована в інший спосіб. Утім, на нашу думку, в обох роботах виявлено проблемні зони стосовно питань взаємовідношення змісту дефініцій «пісенний» і «вокальний», але не дано чіткої відповіді щодо змістовного наповнення обох дефініцій. Спробуємо висловити свої міркування з нього приводу, не претендуючи на повноту розв'язання проблеми.

14.2. Напрямі наукових пошуків у вирішенні питання окреслення змісту понять «пісенний» і «вокальний» є два – термінологічний і музично-жанровий. Якщо говорити про пісню як жанр та вокальність як характеристика музичного твору, то в романських та гер-

манських мовах чітко розділяють ці два поняття: «пісня» (лат. *cantio*, італ. *canzone*, фр. *chanson*, англ. *song*, нім. *Lied*) і «спів» (лат. *cantus*, італ. *canto*, фр. *chantant*, англ. *singing, chant*, нім. *Gesang*) є спорідненими в кожній з групи мов, за винятком німецького *Lied*, і вказують на спів як на спосіб донесення тексту за допомогою музики, який є відмінним від мовлення, натомість етимологія дефініції «вокал» / «вокальний» (лат. *vocalis*, італ. *vocale*, фр. *vocal*, англ. *vocale*, нім. *Vokal*) взаємопов'язана зі словом «голос» (лат. *vox, vocis*, італ. *voce*, фр. *voix*, англ. *voice*, нім. *Stimme*), знов-таки, за винятком німецької мови. Як бачимо, етимологічно у більшості мов, починаючи з латинської, розрізнено обидва явища – спів як загальномузичну категорію і вокал як відгалуження музичного мистецтва, де на першому плані – володіння голосом, власне вокальна майстерність. Відповідно пісня як жанр не передбачає у виконавців досконалого володіння власним голосом, однак потенційно передбачає таку можливість. Відмінність пісенності й вокальності, яка відображена в базовій термінології, вказує на суттєву відмінність цих явищ та засвідчує різну генезу. Пісня є найдавнішим, а тому прикладним синкретичним жанром, де взаємодіють слово, музика (музика допомагає озвучити слово) і обряд (традиційна і церковна пісенність); з часом обрядова складова втрачає своє значення. Майстерність володіння голосом (вокальність) є прямо протилежним обрядовій логоцентричній пісенності, оскільки вокальність передбачає відмежування від слова. Обрядовість мало впливає на вокальність як таку, а тому мелодично розвиненими можуть бути і церковні піснеспіви, як, наприклад, східнохристиянський калюфонний спів або західнохристиянський мелізматичний органум, так і жанри світської музики, як-от колоратурні арії в оперних виставах чи джазові імпровізації.

Щодо жанрової специфіки пісні, на сьогодні можна виділити п'ять різновидів пісенного жанру: традиційна (народна, фольклорна), церковна (у трьох різновидах – літургічному, паралітургічному, позалітургічному), авторська аматорська (міська побутова XVIII–XIX ст., бардівська XX ст.), авторська професійна академічного типу (у двох різновидах – камерна (пісня, солоспів, романс, обробка народної пісні), оперна кантатно-ораторіальна), авторська естрадна (класична та комерційна). З цих видів перші два є прикладними й анонімними (фольклор) або тяжіють до анонімності

(церковна пісня), напіванонімною / напівприкладною є авторська аматорська пісня; до концертного виду пісенного жанру належить авторська професійна та класична естрадна пісня, комерційна естрадна пісня є авторською, але функційно вона тяжіє до прикладної (фонової) музики, часто без вокалу як такого (реп-композиції). Базовим для будь-якої пісні є куплетна форма (з приспівом або без нього), яка в авторських творах може зазнати модифікації через появу додаткових розділів (вступ, кода, бридж тощо).

Відповідно, якщо говорити про вокальність пісні, то найбільш повноцінно вона виражена в пісенних творах концертного типу – авторській професійній та класичній естрадній пісні, яку зазвичай виконують вокалісти з професійною підготовкою. Серед прийомів вокалізації пісенного жанру – розширення діапазону, поява довгих внутрішньоскладових розспівів, використання імпровізаційних фрагментів між куплетами та наприкінці твору. Як бачимо, що вокальна складова пісні виходить на перший план не одразу і часто стає засобом динамізації під час драматургічного розвитку. Особливо яскраво це проявляється в естрадних піснях баладного типу, де на початку твору виконавець, швидше, декламує текст, ніж співає, тоді як у кульмінаційній зоні вокальна складова виходить на перший план (наприклад, пісня «Je t'aime» у виконанні Лари Фабіан). Аналогічний тип драматургії пісенного твору, хоча і без використання декламації, можна знайти в камерній та оперній музиці.

Варто зазначити, що посилення вокального компоненту можна знайти в усіх типах пісень. Фольклорні пісні пізнього періоду – ліричні, історичні, думи – мають доволі розвинену мелодику, передбачаючи складніший тип вокалізації. Церковна пісня, яку виконувала громада, зазвичай орієнтувалася на загальний спів, однак є доволі багато пісенних творів, що мають широкий діапазон і розвинену мелодику. Серед таких зразків – боголасникова пісня «Божія Матерь сіяєть, людїє грядѣте» (№ 127 у виданні «Богогласника» 1790–1791 року), яка завдяки надзвичайно довгій поетичній строфі, що передбачала розвинену мелодику, жанрово визначена як концерт (Концертъ Прес(вя)тѣй Д(ѣ)вѣ Б(огоро)д(и) цѣ Бердичевской Народноу Оувѣнчаннѣй). Варто згадати й польську колядку «Bóg się rodzi, moc truchleje», яка починається октавним висхідним стрибком та в подальшому розвитку використовує широкі мелодичні ходи.

Серед авторських аматорських пісень не можна не згадати романсу «Соловей» відомого північно-східного композитора ХІХ ст., де доволі проста мелодія солоспіву, що написаний в куплетній формі, розцвічується, починаючи з другого куплету, за допомогою імпровізацій, виконання яких передбачає володіння вокальною технікою. Отже, бачимо, що вокальна складова у пісенній творчості представлена у всіх її видах, однак в концертній музиці вона є найбільш вираженою. Є й протилежні приклади. Пісня в опері ХІХ ст., як це неодноразово зазначає у своїй роботі Сун Жуйшань, є більш простою і менше вокально розвиненою, ніж арія. Також можна навести приклади свідомого спрощення вокальної складової, наприклад, у відомій пісні Ф. Шуберта «Лірник» («Der Leiermann») з циклу «Зимова подорож» («Winterreise»), де композитор максимально обмежив вокальну лінію заради створення образу оціпеніння.

Отже, констатуємо, що пісня як жанр передбачає музичну складову, яка не обов'язково є вокальною, оскільки пісенність і вокальність мають різну генезу, що відображено в базовій термінології європейських мов. Вокальність у пісенному жанрі стає значущою, а іноді провідною, у музиці концертного типу, де вокалізація використовується як один із дієвих засобів музичної драматургії. Розмежування пісенності й вокальності відкриває широкі можливості дослідникам пісні як жанру, наприклад, дає змогу внести до пісенних композицій творчість реп-виконавців, де вокалу взагалі немає, хоча зберігаються інші атрибути пісенного жанру.

Література

1. Сун Жуйшань. Духовно-пісенна генеза арії та її виконавська парадигма: дис. ... доктора філософії: спец. 025 Музичне мистецтво. Одеса, 2023. 181 с.
2. De Surmont, J.-N. From Vocal Poetry to Song. Towards a Theory of Song Objects. Tr. Anastasija Ropa, with a foreword by Geoff Stahl. Stuttgart: Ibidem, 2017. 175 p.
3. De Surmont, J.-N. Some reflections on song theory, signed song and traditional song. *International Review of Sociology*. 2009. Vol. 19. № 3. P. 447–454.
4. De Surmont, J.-N. The Song-Object between Theory and Practice: Diachronic, Geographic and Cultural Variation. *Milli Folklor*. 2015. Vol. 108. P. 52–59.

Розділ 15. ДУХОВНО-ЕТИЧНІ НАСТАНОВИ ЖАНРУ ХОРОВОЇ КАНТАТИ У ТВОРЧОСТІ Й. БРАМСА

Муравська О., доктор мистецтвознавства, професор, ОНМА імені А.В. Нежданової (Одеса, Україна)

Chapter 15. SPIRITUAL AND ETHICAL PRINCIPLES OF THE CHORAL CANTATA GENRE IN THE WORKS OF J. BRAHMS

Muravska O., Doctor of Study of Art, professor, ONMA named after A.V. Nezhdanova (Odesa, Ukraine)

За всю свою більш як 300-річну історію існування кантата пройшла доволі значний шлях розвитку, визначившись одночасно у своїх базових жанрових показниках. Від самого початку за етимологією свого визначення, цей жанр чітко співвідносний саме зі сферою вокальної духовної творчості, складаючи певну опозицію інструменталізму. Відрізняючись змістовною різноманітністю (духовна, світська), кантата XVII–XVIII ст. поряд із цим демонструє певну пріоритетність насамперед у духовній музичній сфері творчості, що очевидно не лише в італійській, а насамперед і в німецькій музичній культурі названого періоду. Еволюція західноєвропейської кантати XVII–XIX ст. свідчить також про мобільність її жанрово-драматургічних показників, що дає змогу їм на різних етапах свого становлення та розвитку вступати у взаємодію з іншими жанровими утвореннями – оперою, ораторією, камерно-вокальною сферою творчості та зберегти свою духовну генезу [див. про це докладніше: 6].

15.1. Латинське «cantus» (спів, пісня) і всі його похідні, починаючи з епохи Середньовіччя, так чи так були пов'язані насамперед зі сферою духовних християнських пісень, «Божим Славленням-славослів'ям», специфіка яких певною мірою підготувала ґрунт для розквіту в майбутньому кантати і близьких їй жанрів, наприклад, канта, який виступав сполучною ланкою між власне

духовною і світською музичною практикою [див.: 5]. Зазначимо, що славослівна якість цієї традиції, успадкована зокрема й жанром кантати, надалі буде відтворена, наприклад, і в масонських кантатах В. А. Моцарта з показовою для них «мирською сакральністю», і в грандіозному хоровому фіналі IX симфонії Л. Бетховена, співвідносних саме з типологією кантати, і в духовно-повчальних задумах кантатно-ораторіальних творів Ф. Шуберта («Переможна пісня Міріам»), Р. Шумана («Рай і пери», «Мандрівка троянди») і у величній «Тріумфальній пісні» Й. Брамса.

Образно-смілова специфіка хорової кантати в усьому розмаїтті її жанрових образно-сміслових «моделей» також завжди так чи так була орієнтована як безпосередньо на біблійно-християнську тематику (аж до конкретних цитат Святого Письма), так і на оригінально-літературне, символічне відтворення «вічних» образів, тем, що прямо чи опосередковано співвідносяться із сакральними та етичними цінностями християнської культури різних епох та визначають дидактичну місію даного жанру в його духовному та світському проявах.

Зазначені жанрові характеристики кантати виявилися органічно вписаними й у контекст західноєвропейського музичного романтизму з показовим для нього відтворенням «почуття присутності нескінченного, божеського у всьому кінцевому» (В. Жирмунський), сформованого відповідно до постулатів «нової міфології романтизму» та її містеріальної генези, що базується не лише на постулатах християнства, а й на їх оригінальній інтерпретації в трансцендентальній філософії Ф. Шеллінга, Ф. Шлегеля та їхніх сучасників. «Новій міфології як міфології абсолютної притаманне подолання «антиномії віри і знання», їх рівнозначність, об'єднання в «щось третє», можливе завдяки діалектичній єдності. Учення трансцендентальних філософів передбачало розгортання в мистецтві, утілювач божественного начала в якому – геній як «органічний дух» (Ф. Шлегель)» [4, с. 274].

Специфіка німецької духовної кантати багато в чому визначена її найщільнішим зв'язком із богослужбовою практикою лютеранської церкви та німецького протестантського «образу світу». Названий жанр безпосередньо співвідносний з церковною проповіддю – центральним духовно-смісловим стрижнем лютеран-

ського богослужіння і тому часто іменувався «проповідницькою музикою» «мотетом», «концертом», «діалогом», узагальненими поняттям *Hauptmusik* («Головна музика дня») [1].

Контактність німецької духовної кантати з її італійськими аналогами та оперою водночас уможлиблювала наявність у ній самобутніх рис, серед яких опора протестантський хорал, на традиційні для епохи XVII–XVIII ст. поліфонічні форми, на значну роль інструментального початку як у загальному ансамблі, і в манері письма. Істотною рисою жанру можна також вважати її образно-смыслову спрямованість на відтворення сакральних аспектів життєвого шляху людини, її духовного сходження-перетворення, інтерпретованих в контексті настанов лютеранського віросповідання [3].

Німецька романтична кантата, репрезентована у творчості Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Р. Вагнера та їх сучасників, з одного боку, відобразила широкий жанрово-стильовий спектр творчих пошуків перелічених авторів, у межах яких кантата могла вбирати в себе типологічні аспекти різноманітних жанрів – від камерного вокального циклу, лідершпіля аж до ораторії, драматичної сцени (у творчості Р. Шумана). З іншого боку, звернення до поезії хорової кантати на новому історичному «витку» символізувало відродження німецької духовно-музичної традиції та її хоральної складової, узагальненої ім'ям Й. С. Баха, що було безпосередньо відтворено у кантатних композиціях Ф. Мендельсона, а також у кантаті Р. Вагнера «Братська трапеза Апостолів». Утім, при всій відмінності текстової основи творів згаданих авторів та їх естетичних установок (поезія Й.В. Гете, М. Хорна, Т. Мура, музично-поетичні джерела протестантського обиходу, парафрази біблійних текстів тощо), єднальною якістю німецьких романтичних кантат виступає «пам'ять жанру», орієнтована на відтворення духовного шляху індивіда та високого дидактико-етичного сенсу його внутрішнього Преображення.

Хорові кантати Й. Брамса повною мірою виявляють глибину духовного світу композитора та його релігійно-філософські пошуки, що формувалися на перетині протестантських релігійних установок, духовно-етичних пошуків німецької літератури з показовою для неї ідеалізацією античності та сакральних цінностей християн-

ського світу (Й.В. Гете, Ф. Шіллер тощо), переосмислених у культурно-історичних реаліях кінця XVIII – першої половини XIX ст.

Кантатні цикли Й. Брамса, що з'явилися після створення «Німецького реквієму» композитора, при всій формальній належності до «світського» типу подібних творів, все ж таки несуть на собі відбиток типології духовного жанру, оскільки звернені до «вічних» тем людського буття – антиномій життя і смерті, Небесного і земного початків, образу Долі, тобто всього того, що визначає сакральний зміст життєвого шляху людини, спрямованого до духовного Преображення.

Зрештою німецька національна музична спадщина минулого в уяві Й. Брамса набуває цінності не лише з погляду висоти прояву композиторського професіоналізму, а й у контексті глибини його духовно-сміслового «наповнення». Саме завдяки цьому німецька духовно-музична традиція набувала також сенсу моральної опори в настільки показових для XIX ст. процесах пошуків ідеалу мудрості, краси та Істини. Для Німеччини середини століття подібні духовні орієнтири ставали також стимулом активізації пошуків шляхів національного об'єднання.

Як бачимо, позначені процеси були пов'язані не лише з художньо-естетичною діяльністю репрезентантів цієї епохи, а й з їхнім духовним світом, у якому не останнє місце посідали питання релігії та віросповідання. Нагадуємо, що романтична картина світу, її образний світ і лад, як зазначалося раніше, багато в чому була обумовлена ідеєю відродження християнських духовних цінностей та супутньої культури.

15.2. Кантати «Рінальдо» та «Рапсодія» Й. Брамса, з одного боку, демонструють індивідуальність задумів. Перша з них пов'язана з «вічним» сюжетом, що сягає Середньовіччя і творчо втіленого в ренесансній літературі, пізніше – у музично-театральній практиці Нового часу, тоді як кантата «Рапсодія» – втілення свого роду сповіді «страждаючої душі», історично більш близькій і поетові та композитору. З іншого боку, перелічені твори мають багато спільного, зокрема подібну фабулу, пов'язану в обох випадках із творчістю Й. В. Гете. Героїв «Рінальдо» та «Рапсодії» ріднить глибоке переживання любові-пристрасті, яка не має майбутнього. У першій кантаті вона була породженням чарівниці Ар-

міди. У другому випадку стимулом драми героя стало переживання справжньою людиною трагічної фабули роману Й.В. Гете «Страждання юного Вертера».

Зрештою «сценарій» даних кантат вибудовується на послідовному русі від переживання мук любові та власної самотності, відокремленості від світу до набуття внутрішньої гармонії через розуміння Бога і прилучення до духовних істин. У «Рінальдо» – це шлях до сакральних цінностей Єрусалима, тоді як у «Рапсодії» хоральний фінал символізує відкриття любові-гармонії.

Подібного роду духовно-етична та дидактична спрямованість драматургії названих формально «світських» кантат виявляє також їх генетичний взаємозв'язок із духовними кантатами Й.С. Баха, семантика яких, крім зв'язку з ритуально-богослужбовою практикою, завжди була так чи так орієнтована на ідею втілення духовного шляху людини. Сюжетно-смісловою спрямованістю «Рінальдо» та «Рапсодії» також ріднить їх із оперними сценами вагнерівського музичного театру та показовою для нього містеріальною спрямованістю. Подібного роду драматургічний задум, відповідно, обумовлює інтонаційну специфіку даних кантат Й. Брамса, що апелює, з одного боку, до романтичного комплексу музично-виразних засобів, з іншого – до семантико-інтонаційної якості протестантського церковно-співочого обиходу.

«Пісня долі», створена на тексти Й. Ф. Гельдерліна, центрує увагу на суттєвій для Й. Брамса темі протиставлення земного і Небесного світів, антиномії образів спокою, блаженства та життєвої драми земного шляху людини, представленої раніше в «Німецькому реквіємі». Інтонаційно-семантичні паралелі між названими творами свідчать про показову для культури німецького романтизму тенденцію до сакралізації всіх сфер творчої діяльності.

Узагальнення духовно-змістових та інтонаційних показників «Тріумфальної пісні» Й. Брамса свідчить про те, що вона виникла на перетині неокласичних та необарочних шукань композитора, а також вікових традицій німецької протестантської культури та її духовних настанов. Серед духовних настанов важливе місце належить імперативам про Божу Славу, славослів'я, що визначає духовний сенс буття людини та її творчої самореалізації.

Жанрова багатозначність «Тріумфальної пісні», синтезуючи типологію німецької Lied, Te Deum та протестантської гімнології, відобразила в музично-інтонаційній мові та гімнічно-хоральних цитатах органіку єднання німецького духовного та державно-імперського світовідчуття другої половини XIX ст. [5].

Кантати «Ненія» та «Пісня парок» також орієнтовані на творчу інтерпретацію означених «вічних» мотивів творчості Й. Брамса, які апелюють через поезію Й.В. Гете та Ф. Шіллера до органічного синтезу образу ідеалізованої античності та християнських настанов культури німецької романтизму.

Орієнтація на подібний симбіоз, показова для кризових епох, до яких можна зарахувати і рубіж XVIII–XIX ст., свідчить про очевидні пошуки духовних «домінант». У німецькій культурі цього періоду, відзначеній втратою звичних ідеалів та пошуками нових моральних орієнтирів, ця якість виявляє себе в унікальних діалогах та полілогах культур – язичництва та християнства, античності, Середньовіччя та романтизму. Особливий інтерес до античності багато в чому визначено його ідеалізованим сприйняттям, закладеним дослідженнями Й. Вінкельмана, в уявленнях якого ця епоха увійшла до духовної свідомості не лише Німеччини, а й усієї освіченої Європи, як гармонійний ідеал художнього, морального та суспільного розвитку людства. Велич античного мистецтва Вінкельман бачить в ідеалізації людини-стоїка, що незворушно здобуває моральну перемогу над перешкодами і стражданнями, породженими зовнішніми обставинами. Ідеал краси в грецькому мистецтві пов'язаний для нього з ідеєю про змістовний спокій.

У подібній орієнтації очевидний не лише інтерес до культури конкретного історичного періоду та регіону, а й, скоріше, його ідеалізований образ, якості якого також демонструють зрощення із християнськими духовними цінностями, з якими певною мірою співвідносні й ідеали стоїцизму, і згадувана «ідея змістовного спокою». Ріднить християнський та античний ідеали у подібному комплексному світосприйнятті їхня перетворювальна морально-етична, виховна місія, спрямована на духовне перетворення суспільства. Позначена дидактико-виховна функція культури становила одну із пріоритетних ідей творчості Й.В. Гете, Ф. Шіллера, представників Веймарського класицизму та їх послідовників

[2]. Зазначимо також, що аналогічна спрямованість творчості, яка виявляється через апелювання до поезії перелічених авторів та біблійних першоджерел, є показовою загалом й для багатьох хороших кантат Й. Брамса, які сукупно виявляють пріоритетну роль у них релігійно-етичних шукань його епохи, усвідомлення сутності Життя та Смерті та ідеї духовного Преображення людської сутності.

Література

1. Берденникова Е.М. Гомилетические традиции духовных кантат И.С. Баха. Киев: Музична Україна, 2008. 204 с.

2. Берденникова Е. М. Пoesия И.В. Гете в музыке И. Брамса («Рапсодия», «Песнь парок»). Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. 2013. Вип. 101. С. 17–28.

3. Муравська О.В. Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури XVII–XX століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.

4. Рощенко (Аверьянова) Е.Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки): Монография. Харьков: ХНУРЕ, 2004. 288 с.

5. Татарнікова А.А. Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності): монографія. Одеса: Астропринт, 2020. 344 с.

6. Krummacher F. Cantata. The German cantata to 1800. The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. In 29 v. V. 5 / Ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York: Oxford University

Розділ 16. СТИЛЬОВІ ПРИНЦИПИ АНГЕЛОГЛАССЯ У ХОРОВОМУ СПІВІ СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ І В ХОРОВІЙ СПАДЩИНІ К. ПІГРОВА

*Шпак Г., кандидат мистецтвознавства, професор кафедри ОНМА
імені А.В. Нежданової (Одеса, Україна)*

Chapter 16. «ANGELOVOICE» AS THE BASIS OF CHORAL SINGING OF THE EASTERN EUROPEAN TRADITION AND THE CHORAL HERITAGE OF K. PIGROV

*Shpak H., doctor of Philosophy in Art Studies, associate professor,
ONMA named after A.V. Nezhdanova (Odesa, Ukraine)*

«З Київської купелі разом з канонічним християнством вийшло і вітчизняне професійне хорове мистецтво, яке багато століть поспіль розвивалося, удосконалювалося, проникало в інші сфери музичного виконавства, народжувало нові напрями, стилі, жанри, професійні методи та прийоми» [1, с. 6], зберігаючи свою первинну духовно-генетичну сутність. Це є очевидним не лише в творах конкретних авторів, а й в історії багатьох хорових колективів, їх репертуарних перевагах, а також у постатях відомих диригентів-хормейстерів (регентів) минулого та сучасності, діяльність яких так чи так сприяла формуванню національних хорових шкіл та збереженню духовно-етичних підвалин хорового мистецтва загалом.

16.1. Серед славетних імен представників українського хорового мистецтва особливо виділяємо постать К. Пігрова, відомого насамперед як фундатора Одеської хорової школи. Його творча біографія, взаємопов'язана як із храмовою практикою, так і з роботою в Одеській консерваторії, принципи роботи з хором, що активно засвоювалися та розвивалися його послідовниками та учнями, і нині є предметом активної дослідницької уваги.

Ім'я цього майстра та його «хорова справа» символізують високий професіоналізм та певну «еталонність» українського хорового мистецтва, його духовну глибину.

Своєрідність мистецької біографії К. Пігрова, що за освітою, репертуарними перевагами та доволі тривалою регентською діяльністю в кафедральному соборі Одеси був взаємопов'язаний з богослужбово-співацькою практикою, неминуче порушує питання про роль «ангелогласся» як основи його диригентсько-хорової діяльності та її духовно-етичних настанов, що відчувалося не лише в інтерпретації ним зразків культової музики, а й світських хорових творів. Цей аспект хорової спадщини та досвіду К. Пігрова, успадкований також його учнями та послідовниками, і нині потребує узагальнень мистецтвознавчо-культурологічного порядку.

Постать К. Пігрова як засновника Одеської хорової школи становила собою універсальну особистість. Він не вміщався цілком у відведений йому музичний та історичний час, уже за життя перетворившись на живий доказ тріумфу нескінченного, гранично цілеспрямованого таланту над недугами смертної свідомості над історичними обставинами своєї епохи. Його універсалізм проявлявся не лише в майстерності роботи з хоровим колективом, а й у досконалому знанні регентської справи. Крім того, він здобув також хорошу математичну освіту.

Його біографія, як відомо, була безпосередньо пов'язана і зі співом у церковному хорі, починаючи з ранніх дитячих років, і з Духовним училищем, і з духовно-православними традиціями Петербурзької співацької капели, в якій він навчався, і нарешті з регентською діяльністю в Одеському кафедральному соборі [див.: 4]. Сукупний духовно-співочий досвід К. Пігрова, харизматичність його особистості як відомого хормейстера та водночас мистецького лідера, відповідно, сформували базис його хорової методики, заснованої на синтезі світської та духовної співочої хорової традиції. Певний драматизм і навіть трагізм його творчої біографії полягав в тому, що через історичні реалії першої половини ХХ ст. він не міг демонструвати відкрито свої релігійних поглядів та їх впливу на диригентську діяльність. Утім, духовна «домінанта» його особистості безпосередньо виявлялася в творчо-виконавчій практиці,

у майстерній роботі з хором, у базових положеннях його хорової методики, що фактично сходила до концепції ангелогласся.

Концепція ангелогласного співу (ангелогласся) сформувалася на теренах східного християнства у V ст. Суттєва роль у цьому процесі належить насамперед Діонісію Ареопагіту. У своєму трактаті «Про небесну ієрархію» він писав про дев'ять ангельських чинів, що безперервно підносять хвалу Творцю хоровими гімнами невимовної краси. Ці піснеспіви ніяка людина не може почути в їх істинному звучанні. Вони є родом божественного осяяння, одкровення, яке передається від вищого чину ангелів до нижчого у вигляді божественного світла [див. про це детальніше: 2, с. 37–119]. Церковний спів є відтворенням, відображенням небесного ангельського співу. Відповідно, хористи на кліросі символізували собою ангелів, тому церковні хори і нині іменуються «ліками», – за зразком до ангельських ліків (чинів).

Архітектура храму також була спрямована на створення ефекту небесної легкості звуку. Високий купол обумовлював велику реверберацію, завдяки чому окремі тембри не виділялися, а навпаки. зливалися один з одним високо в куполі і доносилися звідти як неземний, небесний спів. Мабуть, у цьому вже було закладено осмислення значущої ролі не лише чистої інтонації, а й передовсім строю та ансамблю в хоровій виконавській практиці як одного з найважливіших завдань роботи з будь-яким хоровим колективом. Отже, концепція ангелогласся, ангелогласного співу поєднувала в собі не лише власне співацьку діяльність, скеровану Сакральною Досконалістю ангельського співу Небесного світу, а й найважливіші завдання духовного життя людини, покликаной до духовного сходження та преображення.

Зазначимо також, що ангелогласся від початку орієнтоване саме на хоровий спів. Хор у всій множинності його значень, сформованих упродовж багатьох століть розвитку світової культури, завжди так чи так був пов'язаний з культово-ритуальною практикою, про що свідчить його етимологія – «хор» (а також похідне від нього – «хоровод» тощо) як втілення «групового танцю зі співом». Як відомо, його роль була суттєвою і в культовій практиці, пов'язаній з Діонісом (дифірамби), і в давньогрецькій театральній практиці. Саме на теренах культової та пов'язаної з нею мистець-

кої практик формувалися духовні настанови хорового мистецтва, що згодом виявилися успадкованими християнською культурою, зокрема й у концепції ангелогласся.

16.2. Сутність хорового ангелогласного співу, відповідно, сконцентрована у церковно-співацькому обході різних конфесій та його жанровій системі, особливостях їх інтерпретації, що формувалися упродовж багатьох століть та найбільш повно виявилися репрезентованими саме у східнохристиянській практиці, успадкованій також культурою східних слов'ян, до якої належить й Україна. Великий історичний шлях розвитку християнської культури загалом, звісно, вніс певні корективи в засоби її вираження, на що неодноразово вказували її дослідники. Якщо у часи Середньовіччя завдання митця (у його широкому розумінні) частіше було сконцентроване на відтворенні того, що неможливо побачити тілесними очима, тобто Сакрального світу, то в Новий час переважним виявляється принцип «дзеркала», тобто зображення того, що є доступним саме «тілесним очам».

Зазначимо, що висока музика, зокрема в її хоровій іпостасі, в усі часи вважалася мистецтвом надбуттєвим, містеріальним, спрямованим на гармонізацію світу Небесного і земного та впорядкування духовної сутності людини, зберігаючи так чи так ці якості як у зразках духовної музичної творчості, так і світської.

Усі ці риси фактично сконцентровані на певних типологічних ознаках хорового мистецтва, що виявляють його генетичні духовні підвалини. Серед таких виділяється значна роль вербального початку, тобто Слова, репрезентованого в інтонаційному забарвленні; домінування повільних темпів та приглушеної динаміки, орієнтованих на медитативність і молитовне начало. Принципи ангелогласного співу виявляються також у домінуванні акапельності, у межах якої найбільш повно виявляється сутність Слова та його вокально-хорового темброво-інтонаційного забарвлення засобами саме людського голосу як найдосконалішого інструмента. Очевидною тут є особового роду концентрація на тембральності саме чоловічих голосів.

Зауважимо, що при всьому драматизмі вітчизняної історії першої половини ХХ ст. (революції, світові війни тощо), зазначені духовні настанови хорового мистецтва так чи так зберігали

свою значущість та визначали високі злети, і навіть українського хорового виконавства. Попри атеїстичну спрямованість, що панувала в багатьох навчальних закладах СРСР у довоєнний та післявоєнний періоди, хорове мистецтво не могло розвиватися за принципом «чистого аркушу». Воно так чи так спиралося на той багатий позитивний досвід в цій царині, що був сформований у попередні століття. Такі провідні спеціалісти, як, скажімо, М. Данілін, П. Чесноков, К. Пігров, Д. Загрецький тощо, водночас були регентами богослужбових православних храмів та викладачами музичних закладів.

Щодо цього найбільш показовою в наведеному переліку вважаємо постать К. Пігрова. Духовна «домінанта» його особистості безпосередньо виявлялася в творчо-виконавчій практиці, у майстерній роботі з хором, у базових положеннях його хорової методики [див.: 6; 7], що сукупно позначилося на принципах добору відповідного репертуару, у якому одне з провідних місць посідала насамперед духовна хорова музика, а поряд з нею завжди була присутня висока фольклорна традиція, що сукупно сходила до релігійно-архетипових настанов української (і не тільки) культури загалом.

Ті високі вимоги до граничної чистоти інтонації, строю, хорового ансамблю та дикції, ясного промовляння слова, які завжди висував К. Пігров у своїй роботі з хоровим колективом, фактично сходили саме до високого канонічного мистецтва, похідного найперше з церковно-співацької практики. А всім відома його пристрасть до повільних темпів (особливо очевидних у Реквіємі В.А. Моцарта, у фрагментах Високої меси Й.С. Баха тощо), уникання яскравої динаміки і форсованого звуку на тлі формування особливої «культури звуку» виявлялася генетично сполученою з молитовно-медитативним тонутом саме церковно-співацької практики, що втілювала пограниччя між земним часом та спогляданням Вічності.

Ці високі настанови хорового мистецтва Майстра були цілком успадковані його учнями та послідовниками. Водночас, спираючись на принципи його хорової методики, вони суттєво розширювали репертуар хорових колективів, що репрезентували традиції Одеської хорової школи.

Починаючи з 80-х років ХХ ст. хор Одеської консерваторії активно засвоював численні зразки «нової музики» [див. про це

детальніше: 3], серед яких знов-таки домінували духовні твори та змістовно наближені до них (К. Пендерецький, Д. Лігеті, Л. Ноно, Л. Уеббер, А. Шнітке тощо). Водночас активно упроваджувалися зразки музичної класики. Щодо цього знаковою подією стала прем'єра «Німецького реквієму» Й. Брамса [5], що увібрав в себе різноманітні традиції. З одного боку, цей твір генетично сходив до німецької лютерансько-протестантської практики (з фактурним та інтонаційним цитуванням хорального першоджерела), з іншого – апелював, згідно з висловлюваннями самого композитора, до загальнолюдських духовних цінностей, співвідносних із християнськими настановами романтичного світовідчуття.

Поряд із цим домінування в «Німецькому реквіємі» повільних темпів, мінімалізація гучних кульмінацій, особового роду значущість тривалих тонічних органних пунктів, співвідносних із візантійськими ісонами, відсутність драматичних кульмінацій, компенсованих домінантною роллю образів втішання та спокою, – все це разом виявляє глибинний та символічний зв'язок твору Й. Брамса з «давньозахідним православ'ям». Викладене, на наш погляд, й визначило глибинний інтерес представників Одеської хорової школи до цієї величної композиції Й. Брамса. Метафорична ємність інтерпретації «Німецького реквієму» хором Одеської консерваторії під орудою Г. Ліознова, що генетично сходила до пігровських традицій «ангелогласся», є очевидною і становить національно характерну лінію України в художній системі музичної Європи та світу. Залучення до них, їх дослідження на виконавському та культурологічно-музикознавчому рівнях дає змогу глибоко осмислити ті процеси в культурі минулого та сучасності, які виявляють через художню творчість глибинні перетворення людської сутності та її духовного буття.

Література

1. Воскобойнікова Ю. Регентська діяльність у сучасній православній культурі: монографія. Харків: Водний спекст GMP, 2016. 303 с.
2. Діонісій Ареопагіт. Твори. Прп. Максим Сповідник. Тлумачення. Київ: Видавничий відділ УПЦ Київського Патріархату, 2015. 472 с.

3. Ліознов Г.С. «Нова музика» у репертуарі хору Одеської консерваторії. Одеська хорова школа: методичні засади, творчі портрети, невідповідні діалоги: збірник методичних матеріалів, нарисів, статей авт. кол.: К.К. Пігров, Л.М. Бутенко, І.П. Верді [та ін.]. Одеса: Астропринт, 2021. С. 376–378.

4. Луговенко В.Н. Главный регент Одесского Кафедрального Собора. Одесская консерватория: Славные имена, новые страницы. Одесса: Гранд-Одесса, 1998. С. 140–152.

5. Муравская О. «Немецкий реквием» И. Брамса в репертуаре наследников традиции К. Пигрова. Культурологические проблемы музыкальной украинистики. Одесса: Одесская государственная консерватория им. А.В. Неждановой, 1996. С. 107–109.

6. Пігров К.К. Керування хором. Одеська хорова школа: методичні засади, творчі портрети, невідповідні діалоги: збірник методичних матеріалів, нарисів, статей / авт. кол.: К.К. Пігров, Л.М. Бутенко, І.П. Верді [та ін.]. Одеса: Астропринт, 2021. С. 36–255.

7. Пігров К.К. Хорова культура і моя участь в ній (автобіографічний нарис за ред. А.П. Серебрі). Одеська хорова школа: методичні засади, творчі портрети, невідповідні діалоги: збірник методичних матеріалів, нарисів, статей / авт. кол.: К.К. Пігров, Л.М. Бутенко, І.П. Верді [та ін.]. Одеса: Астропринт, 2021. С. 11–35.

Розділ 17. ДО ПИТАННЯ ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕРНЕТ-РЕСУРСІВ У СУЧАСНІЙ ВОКАЛЬНІЙ ПЕДАГОГІЦІ (НА ПРИКЛАДІ ЮТУБ-КАНАЛУ «THIS IS OPERA!»)

Галавай А., асистент Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника (Івано-Франківськ, Україна)

Chapter 17. ON THE ISSUE OF USING INTERNET RESOURCES IN MODERN VOCAL PEDAGOGY (BY THE EXAMPLE OF THE YOUTUBE CHANNEL «THIS IS OPERA!»)

Halavai A. Assistant of the Department of Performing Arts of the Institute of Arts of the Precarpathian National University named after V. Stefanyk (Ivano-Frankivsk, Ukraine)

Стрімке проникнення цифрових технологій у всі сфери життя людини можна простежувати в останні десятиліття. У галузі музики вплив цифрової техніки важко не помітити. Це і можливості звуко- та відеозапису, швидкий доступ до найрізноманітніших фонотек виконання музики, і нотні ресурси, програми для обробки звуку, аранжування тощо. Не оминула цифровізація і царину професійної музичної освіти. Полегшився доступ до наукової та педагогічної літератури. З'являються численні записи уроків і майстер-класів, лекцій з теорії та практики виконавства. Широко популярність зараз мають відеоролики з розбором вимови тексту арії носіями мови, тобто є можливість покращити фонетичний аспект при виконавстві на іноземних мовах без залучення спеціалістів-філологів (що раніше було чи не єдиним способом). Сучасні вокалісти мають ту можливість, якої цілком або повністю були позбавлені попередні покоління – бачити та чути своє виконання збоку, причому в доволі хорошій якості записих. І зараз це не лише академконцерти. Студент-вокаліст має практично нелімітовані можливості з аналізу свого співу. Утім, використан-

ня технологій у професійній музичній освіті поки має далеко не системний характер. Чимало питань теорії вокалу потребують якісного унаочнення, бажано на загальнонавчаних кращих зразках вокального виконавства.

17.1. Медіа-ресурси мережі Інтернет дали змогу багатьом вокалістам, викладачам з вокалу записувати та виставляти в мережу свої власні виступи, стрими та онлайн-уроки. Кількість такого контенту за останній час збільшилася до астрономічної кількості, з'явилися викладачі, вчителі, «коучі» та «тренери» з вокалу на будь-який смак. Карантинні обмеження увели в практику різні формати віддалених занять із вокалу, попри всі можливі зауваження щодо якості таких занять.

Деякі з інтернет-ресурсів можуть мати корисну інформацію, інші, скоріше, шкодять вуху недосвідченого початківця. Розібратися в такому масиві інформації буває вкрай складно і досвідченим вокалістам. Явище, коли вокальна ерудиція студента значно випереджає рівень його співацьких умінь, стає доволі поширеним.

Поряд із цим рівень використання глобальної відео- та фототеки в навчальних закладах порівняно невисокий. у дисциплінах з історії та теорії вокального виконавства ще донедавна домінувала установка на роботу з літературними джерелами знань. Безумовно, вивчення вокально-теоретичної літератури є вкрай важливим у якісній підготовці спеціаліста. Однак ті чи ті явища вокального мистецтва не мають своєї ілюстрації у форматі книги. Цьому недоліку можна зарадити ширшим залученням медіа-ресурсів мережі Інтернет та використанням можливостей сучасних комп'ютерних технологій з їх обробки.

Прикладом нового підходу до створення навчальних матеріалів для вокалістів академічного напрямку може вважатись англomовний ютуб-проект «This is opera!». На сьогодні канал закрито, його контент можна знайти на каналі «This is opera!Archive».

Одним з основних посилів авторів є питання занепаду оперного виконавства, підміни його принципів, аналізу та дослідження творчості співаків «золотої ери» та критика плеяди сучасних оперних «зірок». У відеороликах із цього каналу піддається аналізу низка вокалістів і педагогів, висвітлюються технічні особливості вокалу, наводяться приклади використання технічних при-

йомів. Серед вокальних аспектів, що висвітлені у відео – питання регістрів оперного голосу, «прикриття» та «*gigare*», положення гортані, рота та язика в співі, вокальна «маска». Багато роликів присвячені висвітленню та ілюстрації вокальних недоліків, таких як форсований звук, назалізація, дефекти вібрато тощо. Тему співацького вібрато автори розкривають у доволі цікавий спосіб – зі сповільненням запису, що чітко дає змогу почути коливання частоти звуку правильного та неправильного вібрато. Автори порушили й низку питань з історії виконавства – прочитання та інтерпретації нотного тексту, проблематику динаміки та стилістики оперного співу, його історії.

17.2. Розглянемо кілька прикладів відеоматеріалів із цього каналу.

Opera is tradition[1] Відео цікаве тим, що в простій формі демонструє зв'язок опери з античним (і взагалі з драматичним) театром, а сценічної театральної декламації – з оперним співом. Особливий інтерес становить зіставлення записів співу та декламації низки співаків, зокрема Тітта Руффо. Автори відео обстоюють погляд про спільність вокальних принципів для всієї музики від К. Монтеверді до Дж. Пучіні, заперечуючи сучасний підхід про різницю у вокальній технології для музики різних століть. Наводяться спогади про «вокальні бомби» – високі ноти величезної сили, чим іноді бавилися співаки-кастрати. На підтвердження своєї правоти автори наводять цитати з Дж. Каччіні, Дж. Манчіні, П.Ф. Тозі. На нашу думку, ілюстративні матеріали вивчення історії вокального мистецтва мали б мати подібний вигляд, що посилює увагу та інтерес студента до вивчення минулого опери.

Do we really know how to read a score(1) [2] Роликів такого типу на каналі було всього кілька. Безпосереднього стосунку до опери вони не мають і присвячені питанням інтерпретації нотного тексту. Відеоколаж присвячений чотирьом анонімним варіантам інтерпретації вальсу Ф. Шопена ля-мінор (ор. 34 № 2) – двом сучасним виконавцям та двом зі старих, імовірно, ще грамофонних записів. Аналізу піддаються такі компоненти інтерпретації, як ритмічна свобода виконання, агогіка та рубато. Матеріал наглядно демонструє як розуміння і прочитання музики, її сприйняття змінилось протягом останнього століття. На жаль,

подібного матеріалу стосовно вокального жанру, зокрема оперного, на каналі практично не було. А потреба в таких дослідженнях значна. У контексті цього явища можна навести небачену свободу втілення нотного тексту, характерну для початку ХХ ст. Тема цієї виконавської свободи початку ери звукопису становить велику цінність, тому це питання потребує окремих досліджень. І наглядність результатам таких досліджень забезпечить, на нашу думку, форма і методика з розглянутого відеофрагмента.

GIRARE & COVER [3] Відео становить особливий інтерес, бо багато прикладів із записів присвячено темі прикриття перехідних нот і верхнього регістру чоловічих голосів. Відеороликів, присвячених цій тематиці, в інтернеті дуже багато. Однак автори каналу як приклад завжди наводять вдалі фрагменти із записів дійсно технічно досконалих виконавців минулого. Розглядається різниця між «округленням» звуку (перед перехідними) та власне «прикриттям» (перехідні та верхній регістр). Наприкінці ролика автори показують різницю повного прикритого грудного регістру чоловіків та повного головного регістру жінок на одних і тих самих тонах. Цим автори аргументують твердження, що верхній регістр чоловічого поставленого голосу – це не мікст, а саме грудне звучання.

Відеоролики каналу можна умовно поділити на кілька типів:

- записи виконань оперних арій майстрів минулого – здебільшого маловідомі грамофонні записи, хоча трапляються й сучасніші;
- порівняння інтерпретацій оперних фрагментів сучасними оперними співаками та відомими майстрами минулого;
- навчальні – умовна назва блоку відео, у яких розглядаються певні аспекти вокальної техніки чи вокальні дефекти;
- інші – історичні, пов'язані з музичною інтерпретацією, аналіз майстер-класів, фрагменти інтерв'ю співаків тощо.

Інтернет-ресурс зазнав розголосу через свою критику на адресу цілої низки сучасних співаків та зіставлення їх із провідними майстрами минулого. Імовірно, це і стало причиною того, що канал припинив своє існування, наразі його відео доступні лише у версії архіву.

Особливістю контенту каналу також була його неформальність, використання специфічних жаргів, часте використання не зовсім нормативної лексики. До недоліків ресурсу можна зара-

хувати деяку однотипність, тавтологічність відеоколажів. Тобто відео з часом почали повторюватися по суті, лише з використанням інших прикладів. Можна зауважити надмірне зосередження на критиці сучасних виконавців замість детальнішого висвітлення компонентів майстерності майстрів минулого. Автори також схильні до захоплення голосами великої сили та об'єму, що в педагогічному контексті може бути небезпечно для молодих співаків, голос яких ще до кінця не сформований.

Безвідносно до міри прийняття чи неприйняття позиції авторів каналу, хотілося б привернути увагу до багатьох ідей та методів, якими вони послуговувалися при створенні контенту:

- використання відео- та аудіозаписів виконання оперної музики для ілюстрації своїх ідей, постулатів, тверджень чи гіпотез;

- використання паралельно із записами нотного тексту виконуваних творів. Такий спосіб слухання з нотами сприяє уважнішому сприйняттю виконання;

- застосування широкої палітри ремарок для позначення в нотному тексті зазначених особливостей вокалу та виконання. Це сприяє унаочненню багатьох вокальних термінів і сприяє покращанню вокальної ерудиції молодих вокалістів;

- авторський текст – пояснення того чи того явища вокальної природи;

- використання відео та меншою мірою фото матеріалів вокального виконавства для ілюстрації тих чи тих аспектів вокальної техніки (коли ці особливості помітні візуально).

Підбиваючи підсумки, можемо зазначити, що можливості сучасної професійної вокальної педагогіки значно розширюються завдяки технологіям та легкому доступу до великого масиву аудіо- та відеозаписів виконання вокальної музики. Використання цих можливостей у розглянутий спосіб має низку позитивних аспектів. Насамперед це можливість ілюстрації та унаочнення багатьох явищ вокального виконавства. Тобто це дуже зручний спосіб для зменшення розриву між теоретичними вокальними дисциплінами та фахом (постановкою голосу та вокальним виконавством).

Другим важливим аспектом є можливість використання такого типу методики для проведення досліджень із порівняння вокальних інтерпретацій. Зіставлення фрагментів виконання різних

співаків сприяє кращому розумінню та унаочненню різноманіття вокальних інтерпретацій, змін в традиціях виконавства, виконавських стилях та моді.

Робота із записами – слухання, аналіз, порівняння є корисними для стимулювання та активізації пізнавальної діяльності студентів. Елементи такої методики ми застосували в низці дисциплін інституту мистецтв ПНУ, зокрема в дисциплінах «Теорія та історія виконавського мистецтва», «Основи вокально-практичного виконавства», при виборі чи рекомендації тем бакалаврських та магістерських робіт.

Очевидно, що створення матеріалів, подібних до контенту каналу «This is opera!», вимагає певного рівня володіння сучасними цифровими технологіями – відео- та аудіоредакторами, програмами з набору нот тощо. Утім, користь від створення таких цифрових освітніх ресурсів видається нам дуже великою, у сфері музики та вокалу зокрема. На нашу думку, досвід цього проєкту може бути використаний під час створення навчальних матеріалів для студентів-вокалістів. Зокрема, було б вельми корисним створення вокального словника, проілюстрованого медіафайлами із записами та аналізом співу провідних виконавців. У такий спосіб вокально-слухова ерудиція студентів мала б не стихійний і хаотичний, а більш упорядкований вигляд і процес вивчення вокальних теоретичних дисциплін був би зрозумілішим, цікавішим та наочнішим.

Відеоджерела

1. This is opera! ARCHIVE. (2021, 14 червня). Opera is TRADITION – Monteverdi and Puccini are the same thing (1) [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=N7HR9GqY71c>

2. This is opera! ARCHIVE. (2021b, 21 червня). Do we really know how to read a score? (1) [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Q9ufqo2ZKY8>

3. This is opera! ARCHIVE. (2020, 27 грудня). GIRARE & COVER (male voices) [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=LqQJx5-qowY>

ЧАСТИНА IV. МЕТАФІЗИКА ІСТОРИЧНИХ ПАРАЛЕЛЕЙ І ЕПОХАЛЬНИХ БЛИЗЬКОДІЙ

PART IV. METAPHYSICS OF HISTORICAL PARALLELS AND EPOCHAL EVENTS

DOI: 10.59647/978-617-520-809-0/19

Розділ 18. РОМАНТИЗМ ТА ЙОГО АНАЛОГИ

Колесник О., доктор культурології, професор Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка (Чернігів, Україна)

Chapter 18. ROMANTICISM AND ITS ANALOGUES

O. Kolesnyk, doctor of cultural studies, professor of the National University «Chernihiv collegium named after T.G. Shevchenko» (Chernihiv, Ukraine)

Термін «романтизм» може використовуватися в двох основних сенсах. По-перше, це конкретний напрям у Західній (Європейській та Північноамериканській) культурі кінця XVIII – першої половини XIX ст. По-друге – це специфічне ставлення до людини, суспільства та світу, яке виражено в художній творчості. У такому сенсі – це трансісторичний умонастрій, елементи якого можуть виявлятися в різні історичні періоди та в різних культурних регіонах.

18.1. Традиційно вважається, що романтизм, навіть у найширшому сенсі слова, є характерною прикметою європейської культури, а в інші частини світу він якщо й потрапив, то лише разом з європейцями, або ж завдяки наслідуванню європейських зразків. Зокрема, за О. Шпенглером, прагнення досягти горизонту, подолавши всі мислимі перешкоди, є ключовою характеристикою саме європейської Фаустівської душі, яка відрізняє її навіть від

найближчих – душ античної та китайської культур. Близьку думку знаходимо у М. Бердяєва, який вважав, що романтизм властивий лише Європі.

Це твердження є цілком слушним. Романтизм в широкому сенсі дійсно є одним з інваріантних складових європейського духовного життя, тоді як за межами Заходу він не отримав вираженого розвитку та осмислення. Однак якщо не романтизм у власному сенсі слова, то певні аналоги цього умонастрою та творчого напрямку можна знайти в культурах, які існували до формування Західної цивілізації, а також поза її географічними межами.

В архаїчному міфі з його циклічним часом та абсолютною прецедентністю актів богів та першопредків стосовно всіх дій людини є небагато простору для самовираження та протиставлення особистості суспільству та світу. А от на стику власне міфу та епосу формуються найпотужніші сюжети, які мають величезний потенціал для романтичної інтерпретації. Виникає вічна тема вибору власної долі як перемоги над фатумом і несвободою. Герой – у міфопоетичному сенсі слова – це не просто напівлюдина-напівбог. Насамперед – це той, хто свідомо обирає коротке та непросте, але славне і неповторне життя. Одним із класичних образів такого вибору є сюжет «Геракл на роздоріжжі», де цей герой в юності робить вибір між насолодою та подвигами. Як відомо, він обрав подвиги. Так само вчинили Ахілл та ірландський Кухулін, яким теж було провіщено, що їхнє життя може бути довгим та безславним, або ж коротким та гранично яскравим.

Доволі часто міфо-епічний герой стає аж занадто самовпевненим та впадає в хібрис, кидаючи виклик богам та самому світовому закону. Він буває за це жорстоко покараний, проте отримує безсмертя, перетворившись на вічний символ повстання, як то Прометей чи меншою мірою Сізіф. Дещо інший варіант бунту, який закінчився примиренням та набуттям сумної мудрості, ми бачимо в історії Гільгамеша.

Спадщина античності, а в дещо меншій мірі – також цивілізацій давнього Сходу та власної дохристиянської традиції, була відома та широко використовувалася в культурі Заходу. Давні «прото-романтичні» сюжети стали зразками, на яких виховувалися десятки поколінь.

18.2. За межами Європи були свої аналоги романтичних умо-настроїв. Зокрема, для народів Африки та Океанії однією з важливих тем була здатність людини піднятися до рівня стихійних сил. У Полінезії відомі пісні, які оспівують каное, або ж його окреме рульове весло. Зважаючи на те, що на цих відносно невеликих човнах здійснювалися подорожі (зокрема – колонізаційні експедиції) за тисячі кілометрів по бурхливому океану, стає зрозуміло, що плавзасіб уявлявся не мертвим шматком деревини, а живим партнером по подвигу.

В Африці характерно романтичні риси можна знайти в поезії, зокрема, мовою йоруба. Характерною прикметою є використання оксиморонів, за допомогою яких створюється яскравий образ дивовижного двоїстого світу, водночас прекрасного та смертельно небезпечного. Чи не найбільш концентроване вираження романтичне ставлення до світу знаходить у Пісні воїна Леонго Фумо ва Ба-Уріу (на суахілі):

*Sikae muyini kuwa kitu duni
nangie mwituni haliwa na mngwa.*

(Я не живу в місті, щоб не стати ледачим.)

Я занурююсь в ліс, щоб бути зжертим мнговою (мнгва – крип-тід, велика кішка, яка начебто живе в Східній Африці – О. К.)

Ідея цього вірша надзвичайно схожа з відомими рядками М. Гумільова про «незрівнянне право» обирати свою смерть.

Повертаючись до Європи, ми знайдемо масу романтичних за будь-якими канонами, сюжетів в середньовічній літературі. Жанровим орієнтиром тут виступають західноєвропейські лицарські романи (роменси), які оповідають про непересічних людей зі своїм (становим та індивідуальним) кодексом честі, про надзвичайні героїчні та фантастичні пригоди (інколи – в екзотичному, або й фантастичному антуражі), та про кохання як величезну силу, яка може привести або до досконалості, або до загибелі.

За низкою ознак – зокрема, наявністю тем подвигів заради кохання, конфлікту почуття та обов'язку тощо – близьким до лицарського роману є шедевр грузинської літератури «Витязь в тигровій шкурі». Паралелі з цим жанром можна знайти також в історії Лейлі і Маджнуна. Незважаючи на значні відмінності, тут є цікавий збіг із західними лицарськими романами (особливо – артуровського

циклу), який полягає в темі безумства, і навіть «здичавіння» через кохання. Адже низка найвідоміших героїв рицарських романів – Ланселот, Тристан, Івейн – проходять етап втрати розуму через «помилки любові» (кохання до дружини свого сюзерена, або порушення клятви, наданої дружині), причому в деяких випадках божевілья розуміється як повернення до тваринного, природного, до людського світу, і в цьому сенсі є не лише покаранням, а й випробуванням, за яким має йти нове піднесення.

Важливим моментом є також проблема рецепції творів чужої культури. Наприклад, славетна «Тисяча і одна ніч» загалом має небагато сюжетів, близьких до властивої романтизму сакральної піднесеності та емоційної напруги. Це, зрештою, збірка розважальних історій. Проте завдяки своєму екзотичному антуражу та яскравій фантастичності, вона могла сприйматися в Європі як своєрідний концентрат небуденного та властиве чудесного і цієї якості відчуватися як дещо цілком романтичне.

В індійській традиції потенційно романтичних сюжетів немало. Хоча уявлення про дхарму та карму дещо модифікують романтичний пафос неповторності особистості, проте певні фабули, пов'язані з коханням та подвигами, цілком можуть розглядатися в контексті романтизму. Це стосується, зокрема, основних ліній «Махабхарати» та «Рамаяни», а також сюжетів класичної індійської драматургії.

Коли йдеться про китайську культуру, безпосередні перетини з романтизмом в його класичному розумінні можна знайти в принципово різних художніх формах. Ймовірно, найсуттєвішим є уявлення про особливу духовну силу природи, яке відбилося в садово-парковому мистецтві (порівняємо з аналогічними ідеями в європейському романтизмі, та з практикою англійського пейзажного парку), а також у жанрі пейзажу (зображення природи на деяких китайських картинах гомологічно схожі з пейзажами К.Д. Фрідріха, хоча роль людини на них відмінна). Іншою цікавою темою, яка є одним із лейтмотивів китайської культури, є прагнення зробити неможливе – навчитися літати. Недарма з появою відповідних технічних можливостей китайські кінорежисери створили низку надзвичайно ефектних стрічок, де герої або власними силами долають обмеженість людської природи, або ж

отримують в цьому містичну допомогу. Нарешті одним із парадигмальних текстів китайської літератури є «Подорож на Захід», роман, парадоксальним чином схожий з західним роменсом, хоча й створений на принципово іншій релігійно-світоглядній основі. Наявність таких ключових мотивів, як небезпечна подорож і воїнські подвиги заради досягнення духовної мети, бої та спокуси, і навіть образ недоступної прекрасної дами – покровительки експедиції – допомагають розглядати жанр «Подорожі...» як специфічний далекосхідний варіант роменсу.

Романтичні мотиви, наявні в культурі Японії, теж можуть виявлятися порівнянні із середньовічною європейською традицією. Зокрема, на поверхні лежать паралелі між способом життя, етосом та культурою рицарів та самураїв як двох класичних форм суспільного стану професійних воїнів. Окрім того, у контексті сучасної культури значну увагу привертає таке суто японське за походженням явище як манга та аніме. Незважаючи на наявність західних паралелей (до того ж хронологічно та генетично первинних), японська традиція коміксів та анімації має свою унікальність. Завдяки вдалому балансу між «загальнолюдським» та національно-неповторним, вона вийшла за межі своєї батьківщини, ставши глобальним феноменом. Ймовірно, що одна з причин такого сенсаційного успіху – найперше серед молоді – це саме акцент на романтичних мотивах, характерний для цього напрямку мистецтва.

Отже, західний романтизм в своїй цілісності є унікальним культурним явищем. Однак певні його ключові риси (хоча не повний їх набір) можна знайти також в інших, не-європейських культурах. В умовах глобалізованого світу можна очікувати виникнення все нових художніх форм та напрямів, здатних поєднувати традиції різних цивілізацій. Така тенденція вже є. Зокрема, її можна побачити на прикладі аніме – японської реакції на західну культуру, яка стала спричиняти суттєвий зворотний вплив на своє першоджерело.

Розділ 19. НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕАТР ЕПОХИ КУЛЬТУРНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ І ЙОГО СУЧАСНІ ПАРАЛЕЛИ

Лю Біньцян, доктор мистецтвознавства, професор, проректор
Таньшанського університету (Таньшань, КНР)

Chapter 19. THE NATIONAL THEATER OF THE CULTURAL REVOLUTION AND ITS MODERN PARALLELS

Liu Bingqiang, doctor of Study of Art, Professor Vice-Rector of Tanshan
University (Tanshan, China).

Національний китайський театр ще 1952 року представив перевіристський оригінальний драматичний мюзикл Ма Ке «Сива дівчина», який став значним етапом розвитку цзінцзюй на поєднання з європейським музично-сценічним мистецтвом. Подальшим кроком була вистава «Жіночий батальйон Червоної Армії», оперна версія якої розвивала жанрову лінію згаданого драматичного мюзиклу за принципом цянь-чюйпе, тобто не композиторсько-авторської вистави.

19.1. Зазначений смисловий пафос революційної тематики і виразність ідеї мучеництва в ім'я Революції в другій із згаданих опер («Жіночий батальйон Червоної Армії») за досить компактного драматургічного вишикування цілого посилює веристський крен у типологічному виявленні твору. Бо збереження трагіко-драматичного комплексу в умовах стисненого тимчасового обсягу, який неминуче звертає до депсихологізації дій персонажів, привносить *мінімалістську* установку, невіддільну від принципу опери-новели веристів.

Веристська новелістична депсихологізація дій персонажів визначається традицією, ритуальною вибудовуваністю психіки, моральними канонами традиційних відносин. І все це утворює виражені примітивістські складові веристського методу. Веристські тенденції мистецтва Китаю та музики зокрема запрограмовані опо-

рою на метод соціалістичного реалізму, який сам собою представляє різновид веризму: упровадження в художню структуру природознавчо-наукового знання, тоді як у соціалістичному реалізмі цієї упровадженої в художнє ціле наукової складової є теорія комунізму.

І подібно до того, як у Радянському Союзі концепція соціалістичного реалізму визначилася задовго до народження СРСР (зразки соцреалізму, які досі читаються і шануються в цій якості, це «Мати» М. Горького, 1903, «Пелле-завойовник» М. Андерсена-Нексе, 1910, Вогонь А. Барбюса, 1916), знаходимо в Китаї такі твори ще до встановлення КНР. А це свідчить про органіку зазначеного способу творчості.

Маоїстська версія соціалістичного реалізму була висунута в період Культурної революції, названо «вісім зразкових вистав». І серед них є справді талановитий твір у балетній та оперній версіях, який витримав випробування часом і утримався в китайських театрах аж до сьогодні: балет «Жіночий батальйон Червоної Армії». І це його цитує Джон Адамс у своїй опері «Ніксон у Китаї».

Показово те, що образно-подійне наповнення цих вистав, зокрема покладених в основу і балету, і опери «Жіночий батальйон Червоної армії», вирішено за принципом драми дій-подій – пафосу *оспівування високої соціально-моральної ідеї*. Явно виражена тенденція *апсихологізації*, яка відрізняє і веристську літературу, що виводиться з істоти ренесансної новели-«випадку».

Герої *проверистського мистецтва* відзначені тією простою реакцією на моральні принципи справедливо – несправедливо, правильно – неправильно, які характеризують старорелігійні установки, у яких *дитяча простота* рішень характеризує високу гідність розуму, невіддільного від совісті.

Це сократівське, за європейськими вимірами, розуміння інтелекту у вигляді морального початку співвідносно з конфуціанським трактуванням *людяності (жень) як ритуалізованості мислення*, у якому *повинність* утворює абсолютну поведінкову домінанту: «Для Конфуція *жень* є основним законом, принципом, до дості ‘Жень – у подоланні особистого [перемозі над собою] і поверненні до *лі* [нормам поведінки]’ [166, с. 143].

У Конфуція знаходимо таке висловлення:

«Раніше люди, вивчаючи ритуал і музику, були прості і невігядливі, потім вони стали в цьому ділі шляхетними мужами» [93, с. 58].

Благородство постає як необговорювана мета культурного буття *великої* людини («Шляхетна людина осягає справедливість, мала людина осягає вигоду», [там само, с. 23]), безпосередньо пов'язаного з *ритуалізованістю* поведінки-мислення: «З призначень ритуалу найцінніша гармонія. ...Якщо знають лише гармонію, *не укладаючи її в рамки ритуалу* (курсив Л.Б.), вона не може втілитись у життя» [там само, с. 9].

Біологізація психологічних стереотипів у веристів, зокрема у Дж. Верга («Вовчиця» тощо), перетворює цю моральну інстинктивність рішень на біопсихологічну типологію хочу – роблю. Однак привабливість веристських образів, в основі своїй, визначається моральною інстинктивністю рішень, нерозміркованою прямою засудження гріха, зокрема і свого, як це є у знаменитій «Сільській честі» Верга. Герої роману Лян Сіня, покладеного в основу вистави «Жіночий батальйон Червоної Армії», відзначені тією соціально-моральною прямою дії, яка виражає ідею повинності, генетично пов'язану з життєвим типом оповіді: всі події та поведінкові показники дано в їх цілеспрямованості.

Так утворюються архетипові смислові лінії в сюжеті художнього твору, які надзвичайно чуйно визначили постановники як балетної, так і оперної версій вистави «Жіночий батальйон Червоної армії». Завершальна сцена дії – героїчна смерть на багатті Хун Чанціна, героя-наставника (пор. із вогненною смертю Геракла в європейській міфології, вогненна смерть Тараса Бульби у повісті Гоголя «Тарас Бульба», інше), оформлена на тлі декорації. А в ній головним візуальним моментом є зображення гіллястого дерева, тип якого несумісний із пейзажем пальмових джунглів, що відповідає місцем дії на Півдні Китаю. Тим самим виявляється символічність зображуваного, що викликає у свідомості асоціації з архетиповим світовим деревом [163, з. 546], відповідно, того, що піднімає на позачасовий масштаб події, які відбуваються зі згаданим персонажем.

Уся виразність вистави підпорядкована торжеству ідеї Повинності. І цим перекидається нитка зв'язку до «сільського лицарства» веристів (див. «Сільська честь» Дж. Верга – П. Масканьї), до нерозважальної дитячої чесності героїв і героїнь Дж. Пуччіні, асоційованого з музичним веризмом [див. 174, с. 128].

Оперний варіант вистави «Жіночий батальйон Червоної Армії» спрямований до «масовок», підтриманих хорovими но-

мерами, але також як і в пекінській опері, представлений у балетно-пластичних та акробатичних демонстраціях єдиноборств. В оперному варіанті симфонічні фрагменти поєднані зі звучанням традиційної ударної групи оркестру китайської опери, істотні вокальні сольні номери, що виконуються в характерній *скандуючій* манері, у вигляді речитативів і арій.

19.2. У записі оперного спектаклю 1972 року Ву Чунхуа виконує донька великого Мен Ланфаня, Ту Цзіньфан, пластична виразність гри якої поєднувалася з чудовою співочою майстерністю, у якій особливий сенс має подача витриманих високих сильних звуків.

В опері, на рівні *чюйпе куньцюй*, тобто мелодій провінції, в якій відбувається вистава, у цьому випадку це культурний ареал Пекіна як центру провінції Хебей, проходять мелодійні моделі, – пор. з озонакою «діалектної достовірності» веристської літератури.

Наприклад, це використання мелодії «Сяо Байцей» («Маленька Капуста») за ім'ям дівчини-сироти, яка розповідає про своє горе – ця мелодія розспівувалася і в «Сивій дівчині», опері з музикою Ма Ке, оскільки в центрі сюжету перелічених опер («Жіночий батальйон Червоної армії» і «Сива дівчина») – сумна доля юної героїні. Ця та деякі інші мелодії пов'язані зі структурами-сміслами згаданого співу («в.о.цянь») Хуан Чжуня та загалом масових пісень боротьби. Актори розспівують за правилами риторики тексти, спираючись на прийняті мелодійні моделі висловлювань героїчних персонажів пекінської опери та масової політичної пісні.

Драматургічно важливими є арії Хун Чанціна і Ву Чунхуа в першій, другій і шостій сценах, причому якщо партія Ву Чунхуа пов'язана з мелодійними зворотами «Сяо Байцей», то висловлювання Хун Чанціна базуються на зворотах сипі, тобто на звучанні енергійному, наповненому квартовими мелодійними стрибками у швидкому темпі.

Символічна узагальненість виразу, що вписується в напружений подійовий комплекс вистави, що підпорядковується розвитку дії і визначається речитативно-аріозними висловлюваннями героїв, перекидає явний міст до декламаційної узагальненості, на межі псалмодії, європейської веристської опери, – зокрема сучасної, що представлена операми Тан Дуна, Олександра Родіна, «Катерина», поставлена в Одеському театрі опери та балету 2022 року.

Розділ 20. МЕТАФІЗИКА ЕПОХАЛЬНИХ І ПЕРСОНАЛЬНО-ТВОРЧИХ СИНХРОНІЗАЦІЙ

Маркова О., доктор мистецтвознавства, професор, заслужений працівник культури України, завкафедри ОНМА ім. А.В. Нежданової (Одеса, Україна)

Chapter 20. METAPHYSICS OF EPOCHAL AND PERSONAL CREATIVE SYNCHRONIZATIONS

Markova O., Doctor of Study of Art, professor, honored worker of culture of Ukraine, Head of Department of ONMA named after A. V. Nezhdanova (Odesa, Ukraine)

Метафізика історії як синхронність соціально-культурних виступів, здійснюваних у фізичному вираженні незалежно одне від одного, є прийнятою історичною ідеєю, що протистоїть уявленню про лінійно-прогресистське світобачення, у якому вшановується лідерство індивідууму чи колективного суб'єкта в заявленні-здійсненні раніше незнаного і компенсувального недоліку попереднього етапу буття. Ця історична лінійність відсторонюється спостереженнями принципової повторюваності на певному історичному витку часово віддалених від цього культурних діянь, тобто тих, що фізично-життєво не здатні контактувати, а їх співвіднесеність усвідомлюється як досвід метафізичного порядку. Поширеність історичних концепцій Ренесансів і Відроджень свідчить про свідоме уподібнення існуючого фізично-психологічно пройденого – заради поповнення знань про актуальне-сьогоденне досвідом прожитих колись епох.

20.1. Саме згаданий феномен історичних синхронізацій у свідомості людей давно минулого та актуально існуючого, що народжує уявлення про метафізичні вкладення в лінійну динаміку оновлення в історичному розвитку, стали предметом дослідження

професора Лю Бінцяна у книзі [7]. Приголомшливими синхронно-стями відзначена, за матеріалами Лю Бінцяна, історія музичного розвитку Європи і Китаю порівняно з їх музичними виявленнями типу народження опери в її класичному поданні європейського і національного китайського типу на зламі XVI–XVII ст., а також типологій літургійної-напівлітургійної драми і старовинної опери у XII–XIII ст., що передують їм.

Грандіозним є спостереження Лю Бінцяна щодо маскулінізації мислення XIX ст. порівняно з фемінізаційними процесами попереднього XVIII ст. Це по-різному, але відверто виразилося в бутті культурно-мистецького здобутку XVIII ст. В Європі простежується у XVIII ст. розквіт фемінінних установлень рококо і досягнень *bel canto* у співі кастратів-фальцетистів, тоді як XIX ст. повністю демонструє розрив із мистецтвом кастратів і виводить низькі чоловічі голоси, зокрема народжуючи «баритонізованих» драматичних тенорів у функції виражальної основи співочої творчості. А в Китаї пекінська цінцзюй у XVIII ст. демонструвала змішані чоловічо-жіночі трупи і наявність такої ж змішаної присутності в залі, тоді як у «вік романтизму» жінки до середини XIX ст. були вигнані з акторського середовища і навіть із глядачів-слухачів опери.

Такою самою синхронністю виявлення є соціально-визвольна активність гарібальдійського руху в Європі (що зібрав в Італії добровольців із різних європейських країн) і пісенна продуктивність гарібальдійці – з рухом тайпінів в Китаї, вершители ідей яких були талановитими гімнотворцями. Це все відомості із книги професора Лю Бінцяна [7]. А до того додамо: гарібальдійський рух склався в межах Рісоржіменто, тобто італійського Відродження – ідеально-культурно, орієнтованого на вибудову Італії, держави, яка не існувала, але склалася як об'єднання італійських земель 1871 року. Тайпіни на тому історичному відрізьку 1930-х – 1950-х років порушили ідею будівництва Небесного міста («Тайпінтяньго»), спираючись на забуті в тому сьогоденні традиції зачісок, шанування вченості й музично-поетичної творчості, відмова жінок від неробства у вигляді бинтування ніг, тобто чоловічі ознаки в жінцітощо.

Ці паралелі засвідчують метафізику, надфізично здійснюване злагодження психологічних установлень людей, які терито-

ріально-соціально відокремлені одні від інших, але засвідчують усвідомлення планетарно єдиного «духу часу – духу епохи», деяких спільних для сучасників тих подій психологічних практично-поведінкових стереотипів. Завдяки уявленню про синхроніку подань ознак «духу часу» можна усвідомити в повноті закладену в пошуки різних індивідів і колективних суб'єктів ідею, яка в одиничному представленні її в інтелектуальній біографії митця засвідчує хіба що позарядовість нонконформізму мислення й дій.

Приклад цього роду – біографія таких різних особистостей, як О. Скрябін, Ч. Айвз (його називають «американським Скрябіним»), однак згадані митці не знали одне одного і сформувалися у відверто різних національно й соціально-релігійно умовах), англієць ірландського походження С. Скотт, китайський письменник і «лікувальник суспільних негараздів» Лу Сінь. Лу Сіня називали «китайським Чеховим», зважаючи на лікарську базову кваліфікацію і літературний геній обох. Однак у А. Чехова комплекс «лікування соціальних недугів» не мав такого всепоглинального значення, як це вибудувалося у його китайського колеги, тоді як Лу Сінь присвятив себе соціально-рятивній діяльності відчайдушно і самозначучо.

І тільки завдяки порівнянню цих відверто утопічно діючих поза своєю основною спеціальністю (і навіть подвійною як у Лу Сіня) особистостей, що саме собою співвідносить з установами утопістів Високого Ренесансу – на користь *неоренесансної* концепції ХХ ст., – можна усвідомити глибинність місіонерства Скрябіна та Айвза, просвітницько-проповідницької роботи С. Скотта та «соціального рятивництва» в роботі літературного генія Лу Сіня.

Тільки завдяки прийняттю епохальної метафізики ідеальних синхронізацій націй та індивідуалів легко помітити відгомін формованого рококо в англійській вірджінальній музиці ХVІІ ст., а в буттєвості українського козацького середовища – відгомін нравів палацу маркізи де Рамбуйє. А історична фактологія засвідчує, що такі збіги не випадкові, але сталися внаслідок установа на аристократичну культуру ренесансного типу, похідну від спільнот «театру» Візантії. Тут ми виходимо на ренесансний «двоєсвіт», що було ідеєю часу, яка охоплювала найрізноманітніші національні виявлення. Зокрема, це унікальний комплекс Ягеллонства у Польщі, єдиній країні Європи, де державною релігією

була двоїчність Православ'я і Католицизму як спадщина об'єднання *православної* аристократії Литви, вкладеної в неї частки Київської Русі на чолі із Києвом – і католицької Польщі.

Ця двоїстість Православ'я – Католицизму в добу Ренесансу одинично виявилася в Польщі в державній двоконфесійності, але перше (двоїстість Православ'я – Католицизму) характеризувала внутрішні розклади кожної зі згаданих конфесій, і це наочно втілювалося в музичному вжитку того часу. Пошуки спиралися на Православ'я у боротьбі з ересями (богоміли у православної Болгарії, альбігойці, катари у галліканській Франції і католицькій Німеччині, розенкрейцери в двох останніх) привело до введення Першої інквізиції (XIII ст.), на чолі якої стали домініканці, переконані прихильники контакту з Православ'ям, що спричинило прийняття їх позиції провізантійським Галліканством у Франції.

Не забуваймо, що протидія Протестантизму привела у Католицизмі до Контрреформації другої половини XVI – початку XVII ст., і тоді у католицьких храмах (феномен Палестрини) була введена заборона інструментальної музики, як у співі в храмах Православ'я, досяг вищої точки сплеск майстерності пізнього мадригалу (феномен Маренціо – Джезуальдо), а на чолі хорових церковних досягнень стала Франко-фламандська школа, знову ж таки, акапельного співу, на базі провізантійського («напівправославного») Галліканства. У цьому ряді – виникнення опери-містерії у перших операх В. Кавальєрі та С. Ланді (1600-й – 1630-ті) у паралель до розквіту містерії на Русі аж до середини XVII ст. (на Заході, і навіть у галліканській Франції, містерія була заборонена на початку Контрреформації, тобто у середині XVI ст.).

І водночас Православ'я вступає у контакт з католицьким світом, запрошуючи з XV ст. італійських – католицьких – зодчих для будівництва храмів Кремля в Москві, приймаючи діалог із Ватиканом у підготовці Флорентійської унії 1437 року на злиття двох Вселенських церков (яку тільки на останньому етапі не підписали представники Сходу), широке уведення поліфонії партесного типу в літургіку Петром Могилою з подання Галліканства. Нарешті Руське Православ'я починає у XIV ст. боротьбу з різновидом ересі катарів, що постали у вигляді Новгородської ересі

стригольників або жидовствуючих, яких іосифляни («стяжателі») намагалися ототожнити з ніловцями-«нестяжателями».

Названо й інші чинники, що засвідчують показову діалогічність Православ'я-Католицизму як у їх державній діалогічній присутності у Польщі, так і у внутрішньоконфесійних рішеннях, в яких запозичення методів іншої конфесії сприймалися органічно, не порушуючи конфесійної цілісності, тобто реалізуючи в межах певної конфесії настанови іншої християнської церкви. Такий «діалог» Православ'я-Католицизму, народжений протистоянням другого Протестантизму, змінився у XVII ст. пошуками контакту з переможним Протестантизмом, у розвиток інтенсивного діалогу спочатку чесько-гуситського й польського, згодом лютеранського Протестантизму з Православ'ям у XV й XVI ст. Про контакти Православ'я з лютеранами і особливо з галліканами, детально йдеться у книзі О. Муравської [8], на що й посилаємося. Матеріали про органіку контактів із Галліканською Францією зібрані в роботі Г. де Боплана [1], а також у напрацюваннях студентки, тепер магістранти А. Кантемирової-Соловей [4], у моїй статті в монографії з посиланнями на матеріали згаданої авторки.

20.2. Прийняття концепції «двоєвіту» Ренесансу з уведенням в нього на рівних високого статусу Служіння у християнському подвижництві – і у гуманістичній «обжерливості знаннями». Загалом зазначений «двоєвіт» охоплює єднання цінностей християнської ученості (не один гуманіст Ренесансу, при всій несумісності їх дій і вчинків із сучасними, до речі, суто християнськими, уявленнями про гуманізм, не був атеїстом) із культурними здобутками позавіросповідальної межі. Зауважимо, що «двоєвіт» Ренесансу органічно продовжував тотальну релігійність Середньовіччя, в якій досконалість вищого втілення Його заповідей Отцями церкви й Святими суміщалося з усвідомленням недосконалості Богошанування більшістю вірян.

Отже, ні Середньовіччя, ні Ренесанс не видавали того, що у XIX ст. називали «народництвом» і його аналогів у мислительних настановах загалом: безумовним авторитетом для більшості була досконалість Обраних, Подвижників від Віри (Середньовіччя) і від Знання (Ренесанс). Аристократизм (від «аристос» – «кращий») ставав основою для наслідування більшістю, що надиха-

лася стереотипами мислення й дій не численних, але сприйманих за втілення Досконалості осіб. Тільки для Середньовіччя показником «аристократизму» ставали носії Подвигу, Подвижництва, тоді як Ренесанс-Відродження висунули аристократизм соціально-громадянський, дійсно частково відроджувальний античний язичський підхід до подвигу як громадянсько-воїнської акції.

Тільки політичні вибори Заходу стимулювали ігнорування досвіду Візантії, яка від своїх початків була «ренесансною», відроджуючи на рівні християнського світобачення багатства грецької філософії і тим вибудовуючи християнську філософію неоплатонізму – неоаристотелізму. Недарма термін «ренесанс» увів у свої викладення історичних подій визначний адлеріанець, знавець загальної і музичної історії (викладав ці предмети в Одеському університеті у 1900-ті – 1910-ті роки і у 1910-ті в Одеській консерваторії, згодом у Московській консерваторії) К. Кузнєцов [5]. Характеризуючи смисл державного прийняття Християнства у IV ст. як релігії могутньої і багатонаціональної імперії, Кузнєцов охарактеризував його як «музичний ренесанс» (і пояснив символіку прийнятої музичної позначки) [5, с. 40–41].

Згодом, організуючи Хрестові походи на зруйнування Константинополя у XI і XIII ст. (не знаю, чи каялася Католицька церква в цих акціях вандалізму щодо «схизматиків?»), Папа Римський саме те спираючись на античну філософську і загальнокультурну традицію поклав в теорію обґрунтування війни проти єдиновірців. Аристократизм культури Середньовіччя, римсько-візантійського насамперед, ілюструється тим, що більшість Святих і Обраних від Церкви представлена вихідцями з вищих верств, не знаю серед них ні одного раба (а довго і не тільки у вітчизняних умовах була прийнятою формула «Християнство – релігія рабів»), хоча висунення Подвигу на право учительствувати закладало в соціальну свідомість демократичну тенденцію.

Аристократизм Ренесансу мав вже не лише віросповідальний, а й громадсько-соціальний ґрунт, наслідуючи в цьому прямо візантійський досвід єднання в одній особі імператора державно-воїнської й церковної зверхності, щоправда, позбавляючи найважливішого в етично-релігійному розумінні стрижня: присвячення кожної перемоги Його підтримці, а не особистості найвищого

рангу. Побудова «республіки гуманістів» через персональне спілкування владних осіб і тих, що висунулися Подвигом освіченості й таланту творчості, ніби й наслідувала візантійський «театр» при персоні імператора, але імператор дійсно був втіленням «симфонії влад церковної і світської», тоді як меценатство Пап чи можновладців такої гармонії і не втілювали, і не наслідували.

Із викладеного випливає такий висновок: культура Середньовіччя і Ренесансу спільна за її аристократичною сутністю, представництво її досягнень приймаємо винятково за досягненнями Отців, Святих, «гуманістів». Вони становили відверту меншість у населенні, віросповіданням налаштованому на користування цінностями, виробленими тією меншістю, чи визнаючи свою недосконалість і свідомо приймаючи Учителство Обраних. Наданий історичний матеріал наштовхує на висновок, сформульований О. Лосєвим: між Ренесансом і Готикою немає принципової дистанції [6]. Це вже обговорювалося на порівнянні Ренесансного «двоєсвіту» і Готичної «двоїстості Путі до Бога»: простотою серця Віри – і вишуканих здобутків Розуму й вченості (останнє – у формулі схоластів: пізнаю, щоб Вірити, Вірю, щоб розуміти). До речі, ця формула Готики покладено в епоху бароко в систему підготовки в консерваторіях італійського Півдня і частково в «оспітальях» Венеції: Богословіє і філософія були обов'язковими предметами від початку до кінця навчання з 7-ми до 16-17-ти чи 22–23 років.

Як бачимо, готичний «двоєсвіт» урівнює у Вірі вишуканість і неповноту культурних здобутків, бо культурним надвисоким ступенем є Віросповідання. Ренесансний «двоєсвіт» через прийняття божественної основи культури поєднує Віросповідання як таке і культурних виходів поза першого. Спільне для Готики і Ренесансу – визнання божественної генетики культури, різне – ототожнення Віри й культури в Готиці, прийняття Віри як особливого породження культури, а не універсальної її якості. Останнє – коріння атеїзму, але не наявність ренесансного світобачення. Тому ренесансу «двоїстість» – *гармонічна* у божественній благословенності суцього, Мадонна Рафаеля – це фантастично перекональне поєднання іконописної трансцендентності і життєвої достовірності зображення. А з досвіду східноєвропейського Ренесансу – «Троїця» А. Рубльова, де іконописність зображення

фантастично-цілісно сполучається з авторською самостійністю тлумачення біблійного сюжету «Гостинність Аврама».

Музично-поетична продукція Готики і Ренесансу має принципові спільні показники – і настільки ж суттєві відміни. Спільне – у спиранні на вокальний здобуток, народжений церковним початком музичного мистецтва як ансамблево-хорового співу, причому з певним поєднанням з інструменталізмом мелодійно-«співочого» призначення. Різне – у типі тієї поліфонії суто співочого чи інструментально-вокального втілення, а також у виборі типів інструментів. Готична музика – це насамперед триголосо за втіленням Троїці типу дисканту, гімеля чи руської трирядковості у церковній музиці, а також одноголосний з інструментальним супроводом спів трубадурів-труверів і міннезінгерів (останні – зі Швабії, у наслідуванні перших).

Значимо французько-гальське зосередження лицарського мистецтва у ще православній до середини XIII ст. Франції, що напряду наслідувала мистецтво генетично православних ірландських бардів, співаків-поетів-лицарів. Ренесанс – це мистецтво мадригалу й поліфонічного шансону з появою авторської меси мадригального чи шансонного типів (див. у П. Вагнера [15, с. 16–17]). Готика – це різноманіття струнних, переважно смичкових, тоді як Ренесанс зосереджується на щипкових, на лютневій групі, гітарі, явно античного чи ірландсько-кельтського православного духовного вжитку.

Поліфонія сукупно є знаком церковності (від першохристиянського педального ісонного співу), наявність інструментів у церковному православному-першохристиянському вжитку становила аналогію кельтському Православ'ю, що інструментально компенсувала поліфонізм Афону, недоступного в пустинному саїтньому звучанні.

Підсумок напрошується такий: культура Готики втілює аристократизм *гармонії Віросповідання і розумового пошуку*, тоді як ренесансна аристократична ж настанова постає у *гармонії Віросповідання і культурних цінностей*. Звідти – вихід на культуру й мистецтво бароко як *дисгармонії церковного і позацерковного*, відродження зверхності Віросповідання в культурних діяннях і водночас народження атеїзму, аристократизм та демократичний тонус формування культурних здобутків. У музичному вираженні

на Заході – то інструментальний музичний «вибух» й водночас розвиток фігуративного, тобто гімноспівочого за церковною основою оперного співу як класики beau chan і bel canto (французький та італійський переклад візантійсько-грецького терміна «калофонія»).

Щодо розуміння паралелей французького-німецького Заходу в поданні Готики-Ренесансу-бароко (XII-XVII ст.) щодо явищ вітчизняного культурного вжитку нагадує, що тут маємо «стиснення» згаданих трьох історичних етапів в межах XIV–XVII ст., вважаючи на «позачасовість» татаро-монгольської навали. І це не індивідуальний вияв Русі – аналогічне потрясіння – в Іспанії (Реконкіста – з IX по XIV ст.), в Англії (Столітня війна XIV–XV ст., громадянська війна Білої та Червоної троянд у першій половині XVI ст., революція 1642–1648 років). У результаті – етапи Готики-Ренесансу «накладаються» на барокову добу, народжуючи національні особливості вираження тої культурно-стильової етапності.

До речі, подання Італії як класики явлення Ренесансу й бароко суміщається із... відсутністю тут етапу Готики через об'єктивні історичні обставини. Православний Схід має найбільшу дотичність до православної з IV по XIII ст. Франції, але Галліканство останньої з XIII по XVIII ст. дещо віддаляє від слов'янства загалом. І все ж «історичне замовлення» на подання суттєвих трьох епох виконується в різних націях доволі послідовно, але з певною закономірною тенденцією «вуалювання» *відносних протилежностей* Готики і Ренесансу і відмінностей від них барокових прикмет. Зі східноєвропейських країн виділяємо Україну, тим паче що на межі XVI і XVII ст. через діяльність Петра Могили тут зосереджуються сили Руського Православ'я, відсторонюючи слов'янськи єднальну функцію ягеллонської Польщі у XV–XVI ст. І саме в Україні початку XVII ст. закладаються ознаки східнослов'янського бароко.

20.3. Україна як нація й державне утворення сформувалася від XIV ст., що відповідає європейським вимірам пізньої Готики, де унаслідувані від Візантії проторенесансні показники Македонського ренесансу змішувалися із притоком православних ірландців й британців XI–XIII ст., коли на їх батьківщині нищилося Православ'я і насаджувалося Католицизм. І це все спрямувалося на контактність із рисами західного Ренесансу, що від Британії-Ірландії проторенесансного типу, від ренесансних ознак Польщі й Фран-

ції вибудовувало Русь-Україну XV-XVII ст. А от оригінальність подання східнослов'янського Ренесансу, поєднаного як паралель до Іспанії й Англії, із готично-пробароковими надбаннями – ще має бути адекватно оцінена хоч б в Україні: козацьке православне лицарство, що увібрало містицизм візантійського і кельтського Православ'я, що породило дещо посереднє між спадком поетичного релігійного провідництва кельтів-бардів і лицарським поетично-музичним мистецтвом трубадурів (секуляризованість спадку яких явно перебільшувалася у прогресистськи налаштованих, особливо у вітчизняних виданнях, див. у О. Муравської [8]). Про паралелі кобзарів-бандуристів козацької доби XV-XVI ст. до виступів бардів-філідів Ірландії йшлося неодноразово в різних виданнях (див. також у А. Соколової [11]), заслуговує обговорення спорідненість української й польської бандури з іспанською бандуриєю, а через неї з гітарою (і домрою!, див. у О. Олійника [9]), тобто з інструменталізмом країн і націй, що зберегли пам'ять про первісність в їх культурі православних засад.

Через об'єктивні історичні обставини в країнах, де «стисло» представлялися етапи Готики-Ренесансу-бароко (відверто то в Іспанії, Англії, в Україні-Русі) бароковий етап XVII ст. опинився щедро насичений ренесансними виявленнями – як то маємо в Іспанії, зокрема це і XVIII ст., а в Англії, як знаємо, барокові риси взагалі стали «приглушеними» на користь ренесансно-класицистських стильових переваг. В Україні ренесансний тонус аристократичної культури, представлений лицарством козацької старшини і гетьманщини, охоплює і XVII і XVIII ст., на тлі якого багато розцвітає ліричний кант та *мадригалізована* лірична пісня, багато представлена жанрами балади-думки, як то демонструє упізнавана спадщина Марусі Чурай та інших «пісельників».

До речі, авторство жінки-поетеси і співачки з композиторськими даними на межі XVII і XVIII ст. становить достойну аналогію культурі рококо з її усвідомленим підкресленням жіночої політично-організаційної активності, що сягає расово-кельтських початків галлів-французів і суттєвої участі ірландців-бриттів у формуванні київсько-руського і русько-українського етносів (див. факти участі бриттів у вибудові антиісламського опору

у Криму сумісно з греко-слов'янським населенням у XI–XIII ст. за матеріалами, представленими у книзі А. Соколової [11, с. -]).

Якщо ці матеріали і ті, що фіксувала книга Г. де Боплана, вказують на прямі взаємодії України та Британії-Ірландії, Франції, все ж територіально-політична й релігійно-конфесійна розмежованість зазначених націй не давала континуумного виявлення відповідних контактів і сталих уподібнень в бутті народів. Тим паче вражає цілісність виявлення в цих країнах схожості стереотипів поведінково-мислительного складу, а історичні матеріали демонструють повсюдну дію «метафізичних» як «позафізичних» засобів вироблення відповідної спільності відносин, оцінок і продуктів творчо-мистецького характеру. А ім'я їм – «дух часу», епохальна спорідненість, установлювана ідеальними чинниками.

Пафос усіх цих доказів та ілюстрацій – усвідомлення *нелінійного* розвитку культури, утворюваної лідерами-націями чи провідними індивідами в них і поза них, що передбачає силу, зокрема психологічно-«заражаючу» (див. «пасіонарність» Л. Гумільова) енергію, що «поширюється» з деякого акту-епіцентру. Зіставлення історії народів доводить, що саме визнання лідерства тих чи тих націй, показових для них вчень і вмінь, тримається на ідеальній налаштованості індивідів і колективних суб'єктів на «дух часу», на висунення ідей і поведінкових стереотипів, які концентровано проявляються і отримують визнання в людському оточенні.

Дивно перетинаються шляхи творців у представництві певних поколінь – наприклад, народжені 1813 року Верді, Вагнер, Гулак-Артемівський в їх принциповій віддаленості географічній, політично-релігійній і психологічно-національній – у реакції на ідеї «шістдесятників» як «конфлікт отців і дітей», і це спеціальна тема. Чи творчий відгомін на «симфонічне замовлення» у 1930-ті – 1940-ві авторів, ніяк не контактних у період створення симфонічних шедеврів (Барток, «Концерт для оркестру», Стравінський, Симфонія у 3 частинах, Онеггер, Воєнні симфонії № 2 і № 3, знамениті Симфонії 1940-х на Сході Європи тощо).

Сказане – це вже *метафізика «історичної близькодії»*, іноді у творчості самих авторів, що самі усвідомлювали *нескладаність* їх «симультанних» відкриттів. Щодо Бетховена той множинний, найменше двоїтий жанрово-стильовий орієнтир склався визнан-

ням як «істинно-бетховенської» театральнo-патетичної продукції згідно з визнанням його «учнівства» щодо симфонізму Л. Керубіні. Проте свої «два принципи» композитор щиро визнавав як у фортепіанній «Патетичній» № 8 (що і музикознавство приймало), так і «анти-патетичній» № 10, а знамениту «Апасіонату» № 23 поставив в однім опусі з «малою» № 24, ще й постачив висловленням, що остання «посильніше Місячної». Цей феномен фундаментальної «двоїчності» жанрово-стильового мислення Бетховена став предметом пізнання і оцінки в дисертації Лінь Цзюньда, яка захищалася 2021 року.

20.4. Ще одне відкриття *метафізики «історичної близькодії»* – це Пісні Ф. Шопена, які сам автор при житті не видавав, за міркуваннями Й. Хомінського, через їх «надлегкість» [14], що «компрометувала» професіоналізм композитора. Проте серед Мазурок Шопена є також «надлегкі», а їх друкував автор протягом усього життя, а Пісні Шопена, і це чудово здавна усвідомили виконавці, зовсім не «прості» у всіх вимірах. А от те, що вони наближаються до проверистського фольклоризму і соціально-політичної деклараційності, тобто виразності, принципово несумісної з визнаною вже тепер двоїстістю бідермаєр-романтизм щодо його творчості взагалі (це в дисертації І. Подобас [10]), то це вже на грані множинної симультанності стильових ознак творчості Шопена.

Ці «троїстісні» показники стилю композитора є очевидними при порівнянні ранніх і пізніх із «центральноними» щодо часу складення творів. Однак Пісні Шопен писав протягом усього життя, як зазначено в біографічних описах, з 1826 по 1847 роки, і ці композиції жанрово-внутрішньо-стильово-цілісні, як і Мазурки, хоч є відмінності «ранніх», «центральных» і «пізніх». І ця цілісність тримається на опорі на літературні тексти, з їх предметно-сюжетною визначеністю, яку категорично уникав у своїх програмних втіленнях композитор (до речі, недооцінених в їх епічно-героїчній і навіть *агіографічній* налаштованості, як то подане у статті Чжу Цзі).

Пісні Ф. Шопена більшою мірою написані на тексти С. Вітвіцького (10 з 19), Б. Залеського (4), а також 2 за А. Міцкевичем, по одній за текстами Л. Осінського і В. Поля (про це детально у статті Ін Цінцін [3]). Вихідний «почерк» пісенності Шопена – за Вітвіцьким, а завершальні, ці, що не потрапили в першу після смерті

надруковану збірку із 17 композицій, № 18 і 19 – найкоротші за віршами С. Вітвіцького та Б. Залесьського, з яких № 19 має жанрове, але не сюжетно персоналізоване найменування «Думка». Спільне в тих Піснях – виражене *українство* Шопена, яке закладене проягеллонським *сарматизмом* оточення композитора і виконавця, яке ще більш як півстоліття тому відмітив у своїй монографії «Шопен» І. Белза, вказавши на *думність* спадщини польського класика.

Саме сарматистські настанови на пам'ять про Велику Польщу заохочували розробки польських митців і мистецтвознавців щодо козацтва, ліро-епічний пласт героїчних балад-оповідей кобзарів і бандуристів, якому польські науковці дали назву «думи», що в перекладі з польської (*duma*) [8] означає «гордість». Згаданий поет, на вірші якого писав 4 із 19 своїх Пісень Шопен, наголошував на витоках польської культури із моці Київської Русі [2], був за переконаннями панславістом, що солідаризувалися зі слов'янофілами на європейському Сході (очолював слов'янофільське товариство у всеєвропейському об'язі – поляк Е. Романовський).

Зазначене шанування київсько-руської культури західними слов'янами показове не лише для відповідних прошарків Польщі, а й для чеської культурної аури: саме в Польщі, Чехії і Україні існує ліризована масштабно зменшена паралель до монументальної думи – жанр *думки* знаходимо у всіх трьох названих народів, що становили основу розвитку *панславізму* (із центром у Чехії). Відомим послідовником останнього був Богдан Залеський, автор 4 із 19 Пісень Шопена і з яким композитора зв'язували доволі щільні стосунки: композитор брав участь у весільному святкуванні шлюбу доньки Залесьського, грав на органі спеціально для цього створену композицію [2]. Себе Залеський називав «Бояном віщим», став представником спеціальної лінії «польської української школи» в літературі з центром – в Умані (працював там з М. Грабовським).

У загальному переліку Пісень Шопена маємо явне переважання баладного жанру, показового для думи й думки, у різних пропорціях насичених лірикою, причому, як зазначено, № 19 «Думка», № 11 «Дві смерті» – про смерті «козака» й «дівчини», № 13 «Нема чого треба» – думка про нещасну долю (у прямій паралелі з українською літературного походження піснею «Ой, я нещасний»). № 16 «Пісенька литовська» становить собою за текстом

польську віршовану обробку литовського фольклорного зразка. А в інших Піснях Шопена на слова С. Вітвіцького, А. Міцкевича й інших фігурують типові польські персонажі дрібного шляхетства. А в результаті то пропорції різнаціонального наповнення ягеллонської єдності народів, що становили Велику Польщу – литовців, руських і саме поляків.

Найбільш широко Шопеном задіяні тексти С. Вітвіцького, балада якого «Посланиця» № 7 про ластівку, через яку героїня сподівається дізнатися про долю кинутих без помочі матері й брата (починається широко відомими в перекладі з початку XIX ст. рядками «Травка зеленіє, сонечко блищить...») стала концентратом виразності «балад про розлуку». Багато Пісень, написаних і Вітвіцьким, й іншими авторами, мають ритмічною основою мазурку, але переважає саме баладний ритм на 6/8. Однак у відверто українських (№ 11, 13, 19), у литовській (№ 16) мелодіях показаний парний розмір. І звертаємо увагу на тип поетичної лексики, яка у своїй літературній сфері показує пограниччя селянського й помісношляхетського обходу, повноту моделі того *народництва*, яке охопило демократизовану свідомість європейців доби романтизму.

Згадані мазуркові ритми-структури йдуть у помірному русі, у характері близького до мазурки, тільки повільнішого куявка, тоді як сама назва того танцю, від Куява-Куяба (по-арабськи Київ) вказує на подніпровську генезу куявів, відмічених танцювальним типом виразності. А до XIII ст. куяви жили по Дніпру – в українських піснях багато мазуркових ритмів, тільки у сповільненому темпі, як у куявка. Звідси – цікавий висновок: якщо до «Мазурки Домбровського», до 1796 року, мазурка і полонез ідентифікувалися і були винятково інструментальною музикою, то принципово *овокалені* за фактурою Мазурки Шопена наслідували мазурку-гімн повстанців – і тим правий Р. Шуман у статті «Ор. 2», що ці фортепіанні мініатюри композитора за змістом – «гармати, прикриті квітами».

Проте в самих Мазурках у Шопена немає ніяких соціально-політичних програмних «підказок». А в Пісні № 17 «Летять листя з дерева» на слова В. Поля прямо у тексті маємо вказівку на політичну ситуацію загибелі Незалежності Польщі – і починається та Пісня в ритмі полонезу-мазурки і з вираженим вокальним наповненням, макетуючи Мазурку Домбровського. Цікаво,

що закінчується цей твір у ритмі «овокаленого» краков'яка, танця старої (ягеллонської!) столиці, помежованої до Русі-України, який в окремоті п'єси у Шопена ніде не представлений (проте стане на початку ХХ ст. основою фортепіанних композицій авторів «Молодої Польщі», очолюваної професором *Варшавської* консерваторії З. Носковським).

Нааявність наскрізного баладного тону у Піснях Шопена (окрім «Мелодії» № 9, присвяченій філософії плину життя на слова Красінського) і насамперед на слова С. Вітвіцького і Б. Залесьського, за специфікою жанру акцентує «незвичайні події, що сталися зі звичайними людьми» (виняток – відверто мазуркові гімнічно-оспівуючі № 1 знамените «Бажання», № 4 «Гулянка» за текстом Вітвіцького, № 12 за А. Міцкевичем «Моя пустунка»). І в тексті у «стислому» поданні передаються масштабні події, в охопленні полюсів життя – смерть. І переважальний тип форми – варіаційно-строфічний, часто з множинними куплетними повторами всередині строф. Так закладається реалістично-веристський комплекс у сукупну виразність шопенівських Пісень, до того ж явно позбавлених «фіоритурного мережива» фортепіанної лірики композитора (фортепіанна партія не розгорнута в тих композиціях автора, піаніста-віртуоза).

Підбиваючи підсумки характеристики виразності пісень Ф. Шопена, маємо позначити в них – по-перше, виражену тільки в цьому жанрі у композитора наближеність до *реалістично-проверистської* спрямованості мислення, по-друге, поєднану з першим *соціально-критично і політично орієнтовану* виразність. І по-третє, що має спеціальний сенс у цьому дослідженні: тільки Пісні Ф. Шопена відверто концентрують *українізми просарматистської* позиції автора, відсуваючи бідермаєрівський віртуозний піанізм, який надає неповторного авторського колориту усім його фортепіанним здобуткам.

І ці унікальні для творчості Шопена особливості вираження, можливо, й були реальною причиною того, що він не наважувався на друк тих композицій. Однак у нашому викладенні звертаємо увагу – на несподівану, судячи з усього, для самого автора виявленість творчої *метафізичної* синхронізації з потужними пластами веризму-реалізму як у самій Польщі й Литві («Гальяк» С. Мюнюшко, 1846–1847), так і в Україні (М. Гоголь, Т. Шевченко),

у Франції (Ж.П. Беранже, Ш. Гуно). Спирання на С. Вітвіцького й Б. Залесського за текстами їх віршів не дають тої *веристської «стисненої поемності»*, яку маємо у Піснях Ф. Шопена і яка на пряму проєкує оперні «поєми-новели» італійських веристів 1860-х – 1890-х років.

І ще одна паралель епохальної метафізичної синхронізації: Ф. Шопен і Т. Шевченко. Багатство лірики обох обходило побутово-життєві стимули, не допускаючи романтичного оспівування власних любовних почуттів – і замикаючи жіночі образи на ідеальні моделі «далекої Коханої» Польщі у польського митця і жертвної жінки-матері у Шевченка. А це в обох зовсім не стикувалося із «розкиданістю» любовних стосунків у життєвих перипетіях. У результаті – «думність» за І. Белзою Шопена і «кобзарство» за авторським визначенням Шевченка (хоча Шевченко у житті спритно грав на гітарі, бандурі, особливо на торбані).

Нагадуємо зазначену паралель метафізично винайденої містеральності у О. Скрябіна і Ч. Айвза, авторів «воєнних» симфоній 1940-х років, нарешті, «скрябіністів» 1910-х – 1930-х, що представляли кардинально різні індивідуальності, країни і нації і не контактували між собою (М. Рославець, Б. Лятошинський, В. Косенко, К. Шимановський, М. Обухов, І. Вишнеградський, О. Мессіан).

Ідея *метафізики музичної історії* транспонована в *метафізику епохальної часової близькодії*, яка *диз'юнктивно* (за Л. Шевченко [13]) вибудовується в різні епохи в поданні різнотипових утворень творчої діяльності митців і науковців, демонструючи стильово-жанрово-видову розділеність творчості часоно єдиного творчого надбання світу.

Література

1. Боплан, де Г.Л. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що простягаються від кордонів Московії до Трансильванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і веденням воєн. Переклад з Руанського видання 1660 року. Київ, Видавництво «ФОРМ Стебеляк», 2017. 168 с.

2. Залесскі Б. URL: granat.wiki/enc/z/zalesskiy-bogdan (звернення 25.03/2023)

3. Ін Ціньцінь. Українські відлуння у Піснях Ф. Шопена // Мистецтвознавчі записки № 43, видання НАКККіМ. С. 169–175. Київ, 2023.
4. Кантемирова А. Культурные ценности православной Молдовы и их внедренность в идею христианского рыцарства Запорожской Сечи. Бакалавр. раб. ОНМА имени А.В. Неждановой. Одесса, 2019. 69 с.
5. Кузнецов К. Введение в историю музыки. Часть первая. Москва-Петроград, Гос. издат., 1923. 128 с.
6. Лосев О.Ф. Вступ. нарис і зібрання текстів // Музична естетика Античного світу. Київ: Музична Україна, 1974. – 220 с.
7. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Монография по истории культуры для музыкальных академий, университетов и вузов искусства. Одесса, Астропринт, 2014. 440 с.
8. Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX стол: монографія. Одеса, Астропринт, 2017. 564 с.
9. Олійник О.Л. «Риторичні підстави виконавчої майстерності домриста». Дисертація на здобуття вчен. ступеня канд. мистецтвозн. 17.00.03. Львів. нац. муз. академія ім. М.В. Лисенка. Львів, 2016. 183 с.
10. Подобас И. Мазурки Ф. Шопена в контексте варшавского бідермайера. Канд. дисс. 17.00.03 . Одесса, 2013. 173 с.
11. Соколова А. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії й Русі-України. Наукова монографія. Одеса: Астропринт, 298 с.
12. Чжу Цзіі Балади Ф. Шопена у представництві ідей бідермаєра // Вісник НАКККіМ, 2'2023. Київ, 2023, с. 225–230.
13. Шевченко Л.М. Сильові характеристики української фортепіанної культури XX століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.
14. Chomiński J. Chopin. Kraków: PWM, 1978. 260 s.
15. Wagner P. Geschichte der Messe, Tl.1 – bis 1600. Lpz., 1913 . 697 S.

Розділ 21. ВІКТОРІАНСЬКА ЕПОХА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ФІЛОСОФІЇ ТА ЕСТЕТИКИ БІДЕРМАЄРА

Соколова А., доктор мистецтвознавства, кандидат педагогічних наук, професор ОНМА імені А.В. Нежданової

Chapter 21. THE CULTURAL CODE OF VICTORIAN ENGLAND IN THE WORLDVIEW CONTEXT OF BIEDERMEIER

Sokolova A. Doctor of Study of Art, Doctor of Philosophy in Pedagogy, Professor, ONMA named after A.V. Nezhdanova (Odesa, Ukraine):

Перша половина XIX ст. стає періодом нестабільності на європейському континенті і в Британії, бо відзначена політичним хвилюванням і революційними імпульсами, стрімким розвитком природознавства та виробництва. Після перемоги над Наполеоном 8 червня 1815 року на Віденському конгресі створено Німецький союз, до якого входила 41 держава, метою якого було повернути на континент мир і спокій. Промислова революція розгорнулася на повну силу, буржуазія була детермінована ідеологічно. Наукові відкриття активно впливали попри всі сфери життя. Утім, прагнення до створення «нового» та «сучасного» супроводжувалося інтересом до «індивідуального», до «власного маленького світу».

Вікторіанський період займає важливу нішу в історії Великої Британії і віддзеркалює німецький період епохи бідермаєра Німеччині, що не дивно: королева Вікторія виросла під контролем матері-німкені, одружилася з німецьким принцом Альбертом, а увага англійського суспільства до моменту вступу на престол королеви Вікторії була надзвичайно сфокусована на німецькій філософії, літературі, музиці та живопису.

Вікторіанський період транслював нульову толерантність до порушень закону і сексуальної розбещеності, культивувалися стабільність, порядок, традиції, багатство в поєднанні з розкішшю.

Вікторіанська епоха – це квінтесенція поглядів, заснованих на доброчесності та толерантності, релігійній моралі.

Базові філософські та естетичні засади близькі за духом ідеології бідермаєр. У першій половині XIX ст. у Британії стає особливо популярною теорія утилітаризму, одним із засновників яких вважався англійський філософ-мораліст і правознавець Еремій Бентам. Основна ідея цього напрямку полягала в оцінці дій та їх наслідків із морального погляду. Власне, єдиним релевантним результатом дій є добрі чи негативні результати. Дія вважалася правильною лише тоді, коли вона сприяла щастю та добробуту, комфорту й достатку людини. Неправильним вважалася та дія, яка призводила до смутку чи протилежному поняттю «щастя». Утилітаризм – це спроба дати відповідь на запитання: «Що повинна робити людина, щоб максимізувати щастя чи задоволення і мінімізувати нещастя чи біль?» [1, 24].

20.1. Джон Мільтон і Чарльз Діккенс стояли біля витоків емпіричної теорії. Чарльз Діккенс у своєму романі «Холодний дім» дав старт геологічному диспуту, фактично запустив емпіричні дослідження в природничих науках, що вплинуло на дарвінівське «Походження видів». Емпірики стверджували, що традиції (або звичаї) виникають через відносини попереднього сенсорного досвіду. Історично емпіризм був пов'язаний з концепцією «чистого аркуша» (*tabula rasa*), згідно з яким людський розум «порожній» при народженні та розвивається завдяки набуттю досвіду. Емпіризм характеризувався наявністю навичок та талантів, які вели вікторіанців до успіху, добробуту та особистої задоволеності. Емпіричний початок у вікторіанській Англії – це обов'язок, повага, праця та благодійність.

Емпіризм стає національною політикою вікторіанської Британії. На світовій арені це виявилось культурною експансією, нав'язаною британським колоніям [2].

Французька та американська революція луною відгукнулося серед «англійських середніх чинів». Наприкінці XVIII ст. в Англії почав формуватися середній клас, у центрі якого викристалізувався добропорядний буржуа – англійський «бідермен» та «бідервумен». Поняття «респектабельність» виступає в ролі наріжного каменю існування середнього класу. Соціальне життя звернулося всередину, і зростаючий міський середній клас зосередив свою

енергію на домашньому осередку та домі, які стають основою для демонстрації свого достатку та процвітання.

Вікторіанська гендерна ідеологія ґрунтувалася на «доктрині окремих сфер». Чоловічий темперамент співвідносився з амбітністю, логікою, завзятістю, раціональністю, самовпевненістю, конкурентоспроможністю. Джон Раскін, провідний англійський мистецтвознавець і громадський діяч, у своєму есе «Про сади королеви» наголошував, що такі якості як оригінальність та винахідливість асоціювалися з чоловіками, а аж ніяк не з жінками. Дж. Раскін характеризував жінок за допомогою інших епітетів: «лагідні, слухняні, добрі, емоційні».

Сім'я «бідермена» виступає символом святості, вівтарем вікторіанської моделі, а жінка посідає особливе місце у вікторіанській градації ідеалів, як і німецька жінка, «бідервумен». «Домашні ангели», «небесні творіння», «хранительки вогнища», «стовпи чистоти, відданості» були зведені на недосяжну висоту, проте вели життя повне обмежень, зосередившись лише на сім'ї [3].

Тема материнства була визначальною у вікторіанській епосі та розглядалася як благодать, що дана Господом Богом. Материнство автоматично сигналізувало про входження у світ жіночої чесноти. Жінку, яка не народжувала, розглядали як невдачу, а бездітна незаміжня жінка викликала нескінченну жалість. Такій жінці часто пропонували знайти роботу для догляду за дітьми – гувернанткою чи нянею, щоб компенсувати відсутність дітей. Материнство перетворилося на символ емоційної та духовної реалізації жінки, перестало розглядатися як винятково репродуктивна функція. Посилання про материнську значущість як найвищого жіночого досягнення залишалось актуальним протягом століття [4].

21.2. На протигагу вікторіанських символів святого сімейства та ангельського благочестя «бідервумен» зросла опозиція – Братство прерафаелітів, натхнене мистецтвознавцем Джоном Раскіном. «Братство семи друзів» відмовилося від вимог Королівської академії і струснуло застійний вікторіанський світ мистецтва, оновило його духом середньовічного містицизму. Художній орієнтир «Братства семи» – портрет жінки, який дозволяв відхилитися від ідеалів та естетики епохи. Художники академічного толку надавали вікторіанським жінкам милий, ніжний вигляд, щоб розкрити

їхній скромний, покірний характер. Персиково-мармурова шкіра, тьмяний погляд, рум'яні щоки, пухке обличчя, тонка талія та широкі стегна природно доповнювали їхній образ. Цнотливо покриті і доглянуте волосся стає ідеалом краси, символом благополуччя вікторіанської жінки, втіленням благородної жіночності [5].

Натомість «Братство прерафаелітів» малювали струнких, високих жінок із добре розвиненою щелепою. Зовнішність фатальної жінки – еротичної, невразливої спокусниці-куртизанки історично існував в образах русалки, сирени чи відьми (Цирцея чи єдиноутробна сестра короля Артура Морган Ле Фей). Розпущене, довге волосся яскравого кольору сприймалося як ознака моральної розбещеності та порочної сексуальності. Критики бачили в цьому мистецтві «поклоніння потворності» [6]. Проте вже на початку ХХ ст. жінка-прерафаеліт, оповита романтизованою аурою трагедії чи фатальності, втрачає свою ідентичність та свободу дій і стає декорацією для чоловічої фантазії.

Якоюсь мірою мистецтво прерафаелітів стало застереженням для жінок, які хотіли б уникнути респектабельного способу життя. Жінка-прерафаеліт була, безперечно, сміливішою і впевненішою в собі, ніж її сучасниці, але її обов'язок, у будь-якому разі полягав у тому, щоб залишатися чистою та слухняною, а її призначення лежало у площині шлюбу та материнства. Так чи так картини прерафаелітів значною мірою стають продуктом вікторіанської бідермаєрівської епохи.

На контрастній основі в Англії також формується явище жінок-лиходійок, яке доволі мало вивчене. Можна припустити, що образ добродешної жінки викликав неприйняття в певних міських колах, що породило жіночу злочинність. Лондонські нетрі в особі безпритульних дітей та незаміжніх жінок також зробили свій внесок у реалії вікторіанської епохи.

Тому Лондон та інші великі міста в Британії опинилися в облозі жінок-крадіїв. Деякі з них входили до організованих банд, інші працювали самостійно. Британські газети з вікторіанською скромністю називали їх леді-зломщиками, леді-зłodійками. У вікторіанську епоху виникло кілька великих банд, керованих жінками. Одна з найвідоміших чи, можливо, горезвісних, працювала в багатому районі Лондона, під ім'ям «Слон і замок». Суди

висловлювали співчуття спійманим, вважаючи їх жертвами своїх чоловіків чи партнерів, і виносили їм, як правило, коротші терміни, ніж їхнім колегам-чоловікам. У Лондоні організована банда злодійок діяла з початку 1870-х до бурхливих 20-х років.

Жінки у вікторіанському Лондоні діяли і як кишенькові злодії, чому чимало сприяли об'ємний стиль одягу, в якому можна було сховати добутий нечесним шляхом гаманець, брелок для годинника або дорогу шовкову хустку. Жоден поліцейський чи констебль не наважувався доторкнутися до жінки в той лицарський вік і в тому суспільстві. Жінки-кишенькові злодії часто працювали разом із товаришами-чоловіками, які відволікали увагу, щоб полегшити роботу своєї партнерки. Громадськість просто не могла розглядати жінок як грабіжників. Це суперечило суті вікторіанського погляду на жіночність [7].

Вікторіанська епоха славилася своїми здобутками практично у всіх сферах життя мистецтва, літератури, поезії та музики. У ранній вікторіанський період процвітала салонна музична розвага. В аристократичних палацах і будинках «бідерменів» влаштувалися вистави, де звучали співи, відбувалися танці, читання поезії. У салонах також ставилися комедії, п'єси та драми. До середини ХІХ ст. у Лондоні почали будувати мюзик-холи. У цей період також з'явилися професійні автори пісень, творчість яких була взаємопов'язана з традиційною народною піснею. Жанр «Glee» був піснею для трьох чи чотирьох голосів без акомпанементу, що потребувало значної майстерності від виконавців. Респектабельний характер «Glee» контрастував із непристойними матроськими піснями. Тексти пісень могли бути святковими, ідилічними, ніжними, філософськими [8].

У період бідераєру в Англії створено новий тип «економного» будинку з естетизацією доквілля. Будівлі у вікторіанському стилі становили собою щось середнє між барвистим ляльковим будиночком і високим архітектурним стилем: скатні дахи, круглі веранди, циліндричні вежі, багато прикрашені дерев'яною обробкою, так звана фламандська цегляна кладка, що складається з перемичок, які чергувалися [9].

Вікторіанська епоха відома еклектичним відродженням історичних стилів, змішаних зі стилями Азії та Близького Сходу. Ві-

кторіанський дизайн рясніє орнаментом і багатими темними тонами: глибоким червоним, синім, зеленим, пурпуровим, золотим і навіть чорним. Смерть королеви Вікторії позначила захід сонця епохи вікторіанства та світанок нової ери, зміну поколінь та моральних орієнтирів, інтелектуальну свободу та нові досягнення науково-технічної революції.

Стиль англійського бідермаєру балансував між імперськими амбіціями країни, боротьбою еліти нації за лідерство, культивуванням традицій Стародавнього та сентиментальним ідеалізмом, гламуром, культом сім'ї та респектабельністю. Англійський стиль бідермаєру справив безперечний вплив на розвиток культури у ХХ ст. Суть вікторіанської культури бачимо у рівнозначності Великого і Малого, імперського та бідермаєрського.

Література

1. Klohs B. *Utilitarianism in Victorian England (with a Special Emphasis on Bentham and Mill)*. Munich: GRIN Verlag, 2004. 24 p.

2. Garratt P. *Victorian Empiricism Self, Knowledge, and Reality in Ruskin, Bain, Lewes, Spencer, and George Eliot Fairleigh Dickinson / Victorian Studies*. Indiana: Indiana University Press, 2010. Vol. 54(3). P. 525-527.

3. Davidoff L., Hall C. *Family Fortunes Men and Women of the English Middle Class 1780–1850*. London: Taylor & Francis, 2013. 616 p.

4. Lawrence O. *Gostin Surrogate Motherhood Politics and Privacy* Indiana University Press, 1990. P. 173-175.

5. Casteras S. P. *Pre-Raphaelite Challenges to Victorian Canons of Beauty*. *Huntington Library Quarterly*, 1992. vol. 55. P. 27.

6. Casteras S. P. *Pre-Raphaelite Challenges to Victorian Canons of Beauty /William Stillman*, *Huntington Library Quarterly*, 1992. vol. 55. P. 19.

7. Johnston H. *Crime in England 1815-1880. Experiencing the Criminal Justice System*. London: Taylor & Francis, 2015. 194 p.

8. Zon B. *Evolution and Victorian Musical Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. P. 5-12.

9. William T. *Comstock Country Houses and Seaside Cottages of the Victorian Era*. NY: Dover Publications, 1989. 43 p.

Розділ 22. LA VALSE M. РАВЕЛЯ У ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКИХ АКЦЕНТУАЦІЯХ У ПОСТАВАНГАРДНІЙ СУЧАСНОСТІ

*Левицька Т., кандидат мистецтвознавства, викладач ОНМА імені
А.В. Нежданової (Одеса, Україна)*

Chapter 22. LA VALSE BY M. RAVEL IN THE EMBODIMENT OF EXPRESSIONIST ACCENTUATIONS IN POST-AVANT-GARDE MODERNITY

*Levitska T., Doctor of Philosophy in Art Studies, teacher of ONMA
named after A.V. Nezhdanova (Odesa, Ukraine).*

22.1. Період 1914–1918 років в історії відомий як «зона соціально-катастроф». Адже саме в цей час відбувалися низка подій, що суттєво змінили світовий ландшафт. Цей період був маркером кінця «Золотого Віку стійкості», який, за словами С. Цвейга, витримав багато військових походів Наполеона, внутрішні революції та національно-визвольні рухи в різних країнах Європи, завжди віривши в краще майбутнє для людства. Відома як «Велика війна», ця подія попередньо Другої світової війни, призвела до загибелі більш як 12 мільйонів осіб, залишивши мільйони інших із важкими пораненнями. Вона стала причиною духовного розколу та занепокоєння для генерації, що втратила себе – «втраченого покоління». Ця війна призвела до розпаду чотирьох імперій, а також до з'явлення смертоносної зброї, яка перетворила особистість на масштабне «гарматне м'ясо».

Світова війна не минала стороною і творчих доль художників, поетів та музикантів, які перебували на піку своєї творчості. Французький поет Гійом Аполлінер дістав небезпечне поранення голови, яке залишило свій слід. Трагедія війни надто вразила каталонського композитора Енріко Гранадоса, який загинув під час торпедування

пасажирського корабля німецьким підводним човном. Моріс Равель мав неймовірне щастя вижити, перебуваючи в прикордонній зоні під час битви при Вердені, де відбував службу як водій. Долго важко випробував також німецький композитор Карл Орф, який дістав контузію під час сильного артилерійського обстрілу і пізніше був призваний до Баварської армії 1917 року. Армійська служба залишила свій відбиток і в душах тих, хто був мобілізований для позафронтової служби, таких як композитори Альбан Берг, Пауль Хіндеміт і Артур Онеггер. Вони всі пережили важкі випробування, які назавжди відзначили їхні творчі і особисті шляхи.

Перша світова війна, яка стала «трагічним прологом ХХ ст.», суттєво змінила роль мистецтва. Воно перетворилося на своєрідний «сейсмограф», що реєструє підземні поштовхи часових збурень, а також стало психограмою спалахів наростаючого безумства у світі. Мистецтво вже не слугувало тільки джерелом розслаблення і утопійних мрій. Воно гостро відчувало глибину змін, що відбувалися задовго до настання соціально-історичних подій, передчувало їх і зафіксувало у своїх творах. Художній простір вразливо реагував на надзвичайний спектр подій, висмоктуючи їх у себе, щоб відобразити їхні відгуки у своєму творчому виразі. Він став дзеркалом, що відбиває приголомшливі реалії часу, відмовляючись від ілюзій та фантазій. Живопис, література та музика стали виразниками передчуттів та попередження про нові хвили майбутніх художньо-естетичних тенденцій.

Перша світова війна пронизала творчість митців, відображаючи не лише зовнішню драму, а й глибокі внутрішні переживання, адже вона клала свій відбиток на кожну сферу життя. Імпульс для цієї трансформації надав символізм, який розбудив в людях чутливість до таємничого, нечітким і неявним голосом душі. Символізація, яка виражається в образному мисленні, стала ключовою рисою мистецтва на рубежі ХІХ-ХХ ст. у всіх його індивідуальних проявах. Цей підхід несе в собі тривожні передвіщення майбутньої катастрофи. Реакція стала особливо виразною, виявляючись у екстатичних або, навпаки, безтілесних формах, фіксації несподіваних деталей, що сприймаються як сигнали з інших часів і просторів. Зросла зацікавленість міфопоетичними мотивами, такими як сон, ніч, смерть, як втіленням фатального. Остаточо сповідальний

ліризм, який уникає авторського узагальнення на користь унікально-особистісного переживання теми, підкреслював цей мінливий підхід. Усе це приводило до виникнення нових форм художнього світогляду та сприяло відкриттю незвичайної стилістики.

«Божевілля майбутньої тіні війни» (А. Мушг) першими вловили поети і композитори, що віддавали перевагу експресіоністичному способу бачення. Творчі особистості, сприйняті сучасниками як передвісники прийдешнього «кінця світу», насправді підійшли ближче до незнайомої раніше межі між свідомістю та підсвідомістю в мистецтві. Експресіоністи закладали новий емоційний вимір у творчість, що розкривався в моменти потрясінь – паніки, жаху, гарячкової нервозності або ступору почуттів. Цей стиль змінив зміст мистецтва, уносячи двошаровість образності з підсвідомим емоційним забарвленням. Традиційні мотиви, такі як портрет, пейзаж, жанрові сцени, в експресіонізмі набули нового значення.

Характерною рисою стала незвичайна концентрація художнього виразу, що виявлялося у пластичних формах експресіоністичного стилю – динамічних деформаціях предметності. Літературні тексти були наповнені символікою, а музика стала плацдармом для вираження сповідального ліризму через трагічне напруження. Мистецтво експресіоністів стало способом передання внутрішньої тривоги, бурі почуттів та темряви часів, що наближалися.

Перша світова війна суттєво змінила життя європейців: вона кардинально перекутила суспільно-економічний порядок, увела суспільство в нову епоху індустріалізації та науково-технічного прогресу, а також наступності кризових явищ у сфері духовності. Уперше було піддано сумніву існування етико-естетичних абсолютів. Війна внесла страх перед майбутнім у підсвідомість кожної людини, розколола почуття базової довіри до реальності. Мистецтво відгукнулося на ці події, шукаючи засобів передачі внутрішнього світу людини, її апокаліптичних настроїв та почуття наростаючого відчуження. Фіксація прихованої тривоги та трагічних передчуттів стала ключовим завданням різних художніх напрямів 1910-х років, зокрема експресіонізму. Глибоке відчуття та деформація предметності, яка втрачає свій звичайний вигляд та деталізацію, стали характерними рисами нового образотворчого підходу в сучасному мистецтві.

22.2. Щодо творчості М. Равеля, яка становила предмет цього нарису, то у його післявоєнних творах помітно зростання драматизму. У хореографічній поемі «Вальс» він був підхоплений невинним нагнітанням темпу та гучності, що призводило до екстремальної кульмінації. У музиці поступово почалася деградація як цілісності композиційної структури, так і функціональних зв'язків між акордами та фактурною структурою. Відбувалося щось на кшталт «бурхливого вихору», що затягував піднесено-екстатичну сутність вальсу. Виразність звукової висотної організації зникала, вступали в дію дисонансні кластери, шуми та «звучання». Композитор знову відновлював принцип деформації матеріалу та контрольованої деконструкції, перетворюючи традиційний «танець на межі» на своєрідний смерч катастрофи.

Карлючки Равеля на рукописній партитурі його фортепіанної обробки «Вальсу» свідчать про те, що композитор асоціював цей твір з небезпекою, можливо, навіть зі смертю. У нижній частині партитури Равель намалював танцівниць, які кружляють в вихорі, який виходить з-під контролю, приземлюючись вниз дригом і плазом на землю. Такий вибір Равеля для зображення небезпеки вальсу в жартівливому і грайливому вигляді не є винятковим: багато сучасників Равеля, а також подальших істориків музики, визнавали, що гумор, іронія та сарказм були його улюбленими засобами маскування емоцій. Це засвідчує, що Равель використовував гумор та іронію як спосіб вираження своїх емоцій. Такий підхід допомагав йому відобразити небезпеку та непередбачуваність вальсу в асоціаціях з танцем, а також з емоційно забарвленими моментами, які можуть бути пов'язані з пам'яттю та мінливістю минулого.

Ці твори відображали неспокій та хаос післявоєнної епохи, відтворюючи музикою внутрішні розлади та хаотичний період трансформації. Вальси, включені Равелем до *La Valse*, були розірваними та фрагментарними, ніби примарні спогади, що повертаються. Від самого початку твір був пов'язаний зі смертю та пам'яттю. Вальс, як яскраво виразний танець XIX ст., вже був пронизаний пам'яттю для багатьох слухачів, особливо зважаючи на популярність і, відповідно, упізнаваність цього жанру.

Крім того, початкова назва твору – «Відень!», коли Равель розпочав працювати над ним 1906 року, демонструє, що він бажав,

щоб його вальс сильноасоціювався з Віднем XIX ст. – містом того часу, яке до кінця війни багато хто вважав безповоротно зміненим відносно його XIX ст. Композитор веде слухача через серію вальсів, надаючи їй часу засвоїти кожен із них перед переходом до наступного. Незважаючи на те, що ці вальси звучать у різних тональностях, Равель зберігає відносний стан стабільності та комфорту порівняно з початковими і завершальними частинами балету, komponуючи ці вальси загалом у мажорних тональностях та часто повертаючись до вальсових мелодій, які стають дедалі упізнаванішими через повторні прослуховування.

Проте закінчення *La Valse* знову надає слухачам те, що можна сприймати як музичне відображення закриття психічного крипта. В останній третині твору присутнє відчуття паніки, у якій вальсові фрагменти виходять із-під контролю зі швидкістю буремного оберту, стаючи все гучнішими й вищими за висотою. Можливо, паніка і відчай цих вальсів пов'язані зі смертю матері Равеля. Логіка *La Valse* стає ще зрозумілішою, коли Равель завершує твір потужним жестом, який закінчує ці спогад, що кружляють: акцентовані чотири восьмі після акцентованих чотирьох восьмих. Цей жест розділяє передостанній такт твору на чотири долі, а отже, здавалося б, унеможлиблюючи повернення до тридольного метра вальсу.

Поворот Равеля під час років війни до більш інтимних, особистих і психологічних портретів жалоби і травми свідчить про те, що одним із його пост-1917 бажань могло бути знайти способи вираження драматизму, які відрізнялися б від націоналістично забарвлених музичних виразів – «типових рішень» – його колег. Для Равеля цей «кращий спосіб жалоби» або засоби драматичної виразності могли передбачати надання людям часу та простору, який вони потребували б для подолання травми та втрати або надання їм можливостей виразити свої емоції, а не залишатися мовчки для якнайкращих інтересів нації. Або, можливо, краща політика жалоби передбачала опір всюди присутньому тиску в міжвоєнній Франції оплакувати публічно лише героїчні смерті, які сталися на честь нації.

Вочевидь, післявоєнні композиції М. Равеля допомогли йому засобами без слів подолати власну жалобу та травму. Водночас логіка також надавала йому можливості опиратися на стандарти жанрів, стилів та традиційні прояви емоцій свого часу, дозволя-

ючи йому, зі свого боку, розповідати інші види історій про «допустиму» жалобу та травматичний досвід – такі, що визнають особливість кожної втрати, а також боротьбу, що властива обробці, вираженню та впорядкуванню кожного унікального випадку трагічного досвіду.

Авангардне і постангардне музичне буття суттєво змінило сприйняття смислових втілень М. Равеля, що різко проявилось у відмові, фактично від театрального подання композиції, яка останні більш як 50 років існує майже виключно у вигляді симфонічної поеми – з уточненням: «двочастинна симфонічна поемність ХХ ст.». Зазначене уточнення не змінює основного смислового переорієнтування, що сталося у сприйнятті цього твору М. Равеля: категорично «пом'якшав» тонус сприйняття здобутку – після звукоекстремізмів авангарду експресіоністичні акцентуації Равеля мають вельми делікатний вигляд, і тим паче зазначені акцентуації відсторонює постангардний виконавець-слухач як те, що «обважнює» ігровий принцип згаданого стильового налаштування на «мозаїчність» суцього. Естетизація сукупного образу відсторонює конкретику авторського задуму на користь «ностальгії за ретро».

Література

1. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). Киев: Автограф, 2009. 528 с.
2. Ортега-и-Гасет Х. Выбранные творы. Київ: Основи, 1994. 420 с.
3. Coburn A. L., 'The Pianola as a Means of Personal Expression', *The Sackbut* 1/2 (1920): 57–9.
4. Kandinski W. Der gelbe Klang. Einakter und kleine Dramen des Expressionismus. Stuttgart, 2003. S. 179–200.
5. Savill A., *Music, Health and Character* London: John Lane the Bodley Head, 1924, 51-2.

Розділ 23. САУНДТРЕКИ ГАНСА ЦІММЕРА У СУЧАСНІЙ КОНЦЕРТНІЙ ПРАКТИЦІ: ПРОЄКТИ ТА ПЕРСОНАЛІЇ

Фізер В., *творчий аспірант Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*

Chapter 23. SOUNDTRACKS BY G. ZIMMER IN MODERN CONCERT PRACTICE: PROJECTS AND PERSONALIES

Fizer V., *creative graduate student of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*

Протягом останніх півтора десятка років світова концертно-симфонічна практика збагатилася низкою спеціальних проєктів, метою яких є презентація широкій публіці творчості Ганса Циммера. Найпопулярніші з-поміж саундтреків відомого сучасного кінокомпозитора опинилися в центрі професійної уваги оркестрових диригентів різних поколінь, національних шкіл, творчих профілів. У запропонованому далі огляді виокремлюємо два типи концертних імпрез: разові та багаторічні проєкти в їх актуальному представництві кіномузики.

23.1. Однією з найпомітніших разових подій став проєкт *Cinema in Concert*, реалізований у Німеччині 2009 року (диригент Ульф Ширмер). Його можна назвати мультимедійним і мультикультурним явищем, до того ж фестивальної природи. У межах проєкту прозвучала музика Циммера до фільму «Гладіатор», що ознаменувало урочистий початок 27-го Мюнхенського кінофестивалю (що відбувався під дещо провокативним гаслом «*Tatort München*», тобто «Місце злочину в Мюнхені»). Мюнхенський Радіо-оркестр під керівництвом У. Ширмера представив глядачам відомі в усьому світі саундтреки, які супроводжувалися масштабними, виведеними на великий екран композиціями-зображеннями, що стимулювали уяву глядачів та викликали бурхливі емоції.

Успіх заходу перевершив очікування організаторів та виконавців. Преса була сповнена схвальних відгуків, а захоплена публіка сподівалася на продовження проєкту.

Ще один масштабний проєкт, який мав назву *The World of Hans Zimmer*, відбувся в Австрії 2018 року з ініціативи Гевіна Грінуея. Знаний диригент співпрацював із Циммером протягом останніх 25 років – від початку кар'єри славетного німецького композитора й до появи найуспішніших його блокбастерів, таких як «Принц Єгипту», «Гладіатор», «Перл Харбор», «Інтерстеллер» тощо.

Як логічний крок розвитку співпраці двох відомих митців 2018 року Грінуей був призначений музичним керівником проєкту *The World of Hans Zimmer*, колектив якого гастролював по всій Європі. У цьому новаторському турне за участі симфонічного оркестру Віденського радіо та хору «Нові віденські голоси» були задіяні друзі та колеги Циммера. І хоча сам він не виступав, але як куратор і музичний керівник шоу запросив відомих солістів зі своєї «фабрики талантів» Серед них були співачка Ліза Джеррард, так званий «голос Ганса Циммера», відома у всьому світі з часів виходу фільму «Гладіатор», та інструменталіст Педро Юсташ – флейтист, що брав участь у записі музики до фільмів «Пірати Карибського моря» і «Панда Кунгфу».

Ступінь близькості двох митців і ставлення Грінуея до творчості Циммера розкривається в такому уривку з його інтерв'ю: «Світ Ганса Циммера – це величезний світ. Найдивовижніше в Гансі те, що він пише музику в найрізноманітніших стилях. Мені здається, він переосмислює себе в кожному фільмі, він кардинально змінюється кожні кілька років. <...> Циммер ніколи не повторюється. Ви розумієте, що це Ганс, але це завжди щось інше.

Ви знаєте фільм «Тонка червона лінія»? Я ніколи не чув чогось подібного цьому аранжуванню. Люди копіюють його до сьогодні. Є композитори, які чудово працюють з оркестром, інші з електронікою. Він поєднав ці стилі так, що це звучить правильно та органічно. Це унікальне звучання» [1].

Ще один подібний проєкт *7th Krakow Film Music Festival* відбувся в Польщі 2014 року під орудою Дієго Наварро. Найбільш визначним його досвідом стало виконання 2007 року саундтрека

до фільму «Оскар, колір долі», біографічної драми про іспанського художника-сюрреаліста Оскара Домінгеса.

Д. Наварро також є режисером та організатором Міжнародного фестивалю кіномузики FIMUCITÉ на о. Тенерифе. На останньому концерті цього фестивалю маестро диригував власними композиціями та ділив сцену з голівудським композитором і диригентом Доном Девісом, який написав музику до знаменитої кінотрилогії «Матриця».

На початку 2009 року FIMUCITÉ налагодив плідну співпрацю з Краківським кіномузичним фестивалем у Польщі, започаткувавши в такий спосіб перший спільно-європейський музичний кінофестиваль. Згодом Наварро отримав пропозицію бути запрошеним диригентом Краківського симфонічного оркестру та хору Польського національного радіо.

Із 25 по 28 вересня 2014 року пройшов Сьомий фестиваль кіномузики у Кракові. Він є одним з найважливіших подій у світі кіномузики. У межах цього фестивалю відбувся Міжнародний гала-концерт кіномузики, присвячений 100-річчю ASCAP («Американська спілка композиторів, авторів і видавців»). Спеціальними гостями концерту були такі блискучі кінокомпозитори, як Даріо Марінеллі, Елліот Голденталь, Патрік Дойл та сам Ганс Циммер. Сюїта Циммера до фільму «Початок» у виконанні Молодіжного оркестру FMF викликала фурор у глядачів. Диригував оркестром Д. Наварро, а соло на фортепіано виконав легендарний автор Ганс Циммер.

Додаткова інформація про Дієго Наварро міститься в його наступному лаконічному інтерв'ю: «Сьогодні я ділюся з вами всіма концертним записом твору «Немає часу на обережність» із саундтрека до фільму «Інтерстеллар», написаного моїм добрим другом Гансом Циммером і виконаним під моєю орудою з Orquesta Sinfónica de Tenerife. Це було під час 10-ї номінації Fimucité у 2016 році, на концерті «Космічна опера». Нам дозволили працювати на надзвичайному органі в Auditorio de Tenerife (оперний театр та концертний зал у м. Санта-Крус-де-Тенерифе, о. Тенерифе). Маю зізнатися, що це стало для мене великою підтримкою – мати можливість використовувати цей орган разом із оркестром. Зробити це було непростим завданням, але кінцевий результат при-

голомшливий. Я показав цей орган Гансу в глядацькій залі перед виступом. Так пишаюся цим. Сподіваюся, вам сподобається!» [2].

Продовжує низку разових проєктів The Masterpiece: Hans Zimmer & Thomas Bergersen's. Music in Concert, що відбувся в Румунії 2014 року за участі диригента Сіпріана Костіна. Талановитий румунський піаніст, композитор і до того ж програміст є продюсером та диригентом проєкту «The Masterpiece Experience» разом із Бухарестським симфонічним оркестром. Це оригінальна видовищна синтетична концепція, яка поєднує в собі різні види мистецтва та новітні технології. Важливою складовою цієї концепції виступає оркестрове музичне шоу. Художня цілісність досягається завдяки гармонійним, синхронізованим поєднанням звукових доріжок із лазерними променями та відео, а також за допомогою хореографії та спецефектів. У цьому масштабному проєкті брали участь всесвітньо відомі музиканти сам Ганс Циммер, автор більшої частини репертуару заходу, та норвезький композитор і мультиінструменталіст Томас Бергерсен.

З-поміж багаторічних концертних заходів передусім виділяється проєкт 21st Century Symphony Orchestra, що відбувався у Швейцарії впродовж 2012–2020 рр. Його керівник диригент Людвіг Вікі співпрацює зі всесвітньо відомими кінокомпозиторами, як Говард Шор, Ренді Ньюман, Майкл Джаккіно, Джеймс Хорнер, Патрік Дойл, Джордж Фентон і Мартін Беттчер. Найбільш визначні світові прем'єри за його участі містили трилогію «Володар перснів» у Люцерні. Величезний успіх цієї безпрецедентної події привів до запрошення Л. Вікі для виступів по всьому світу, зокрема з Лондонським філармонічним, Чиказьким симфонічним, Мюнхенським симфонічним оркестрами та оркестром Роттердамської філармонії.

Слід наголосити, що Л. Вікі уперше у світовій практиці кіномузики став супроводжувати живим оркестровим виконанням демонстрацію саундтреків до фільмів. У 2014 році маєстро виконав третю частину з трилогії «Володар перснів: Повернення персня» в Равінні з Чиказьким симфонічним оркестром. Головною подією сезону 2014–2015 рр. стали виступи з виконанням музики цілої трилогії у Лінкольн-центрі в Нью-Йорку з його власним 21st century symphony orchestra. І, звісно, ключовою подією стала

прем'єра саундтрека до фільму «Титанік» у Королівському Альберт-Холі в Лондоні з оркестром Королівської філармонії.

Професійна позиція Л. Вікі щодо технологічної та художньої специфіки роботи диригента з кіномузикою відображена в такому його інтерв'ю: «Питання: Коли Ви працюєте в проєкті «Live to Projection», Ви працюєте з музичною партитурою, відеорядом та діалогами, а також метрономом (кліком), заздалегідь визначеним програмним забезпеченням комп'ютера, який створений, щоб синхронізувати оркестр та хор із великим екраном. Що є найскладнішим аспектом Вашої роботи? Відповідь: Діалог це важлива частина всього проєкту, але я можу з ним впоратись та вплинути на нього. Слова надходять через мій монітор та динамік. Я чую його, мені важливо це почути. Я йду за діалогом, але є промови, які вимовляються пошепки, і я мушу зробити музику оркестру тихіше, щоб відповідати цьому. Я повинен стежити за цим. Завдання полягає в тому, щоб утримати 150 людей разом і мати їх завжди в потрібному місці партитури. Я бачу на моніторі, де мені слід диригувати, і я повинен довести їх до цього і робити музику. Особливо під час диригування партитури до фільму «Гладіатор» це було складно. Саундтрек до цього фільму – дуже романтична, пристрасна музика, і Ви повинні зіграти це вкрай виразно, і створити це таку інтенсивність відчуття смерті та вмирання і вчасно звернутись до комп'ютера, який показує 1, 2, 3... це дуже важко. Трохи ігнорувати це, але залишатися на правильному місці і створювати музику на зразок партитур Малера, це – найбільший виклик» [3].

23.2. Наступний приклад успішного багаторічного проєкту – FSO FILM IN CONCERT (Іспанія, 2014–2021 рр., диригент Константін Мартінес-Орте). Це композитор, диригент та музичний промоутер, який спеціалізується саме на кіномузиці. Він є професором класу оркестрового диригування в музичному коледжі Берклі та керівником Film Symphony Orchestra FSO (симфонічного кіно-оркестру). У 2017 році К. Мартінес-Орте створив оригінальну музику для гала-концерту Goya Awards. Він виграв Гран-прі на конкурсі диригентів оркестру в Кишиневі (Молдова) та II премію на Міжнародному конкурсі диригентів оркестру у Кракові (Польща).

До різноманітного репертуару проєкту FSO FILM IN CONCERT входять твори таких кінокомпозиторів, як Джон Ві-

льямс, Алан Сільвестрі, Рамін Джаваді, Майкл Джаккіно, Джеймс Хорнер, Ханс Ціммер тощо.

До багаторічних проєктів належить і *Koncert Muzyki Filmowej «Hans Zimmer Tribute Show»*, Польща, 2011–2018 рр., диригент Матцей Штор. Він випускник Академії музики в Познані за класом симфонічного диригування професора Єжи Сальваровського, художній керівник Молодіжного камерного оркестру. Співпрацює з оркестром Польського радіо, Капелюю Бидгостієнсіс та Музичним театром у Познані. Кіномузика – це його пристрасть та професія. Він збирає оригінальні партитури, написані для фільмів та реалізовує власні музичні проєкти. Важливо зазначити, що М. Штор спеціалізується на форматі музики до кінофільмів, призначених для великого складу симфонічного оркестру. У його репертуарі переважно представлені композиції Д. Вільямса, Г. Циммера та Д. Хорнера.

За словами М. Штора, «кіномузика, всупереч стереотипам, часто ставить перед виконавцями завдання, які можна порівняти з творами великих симфоністів, як із точки зору технічних труднощів, так і щодо вимог до їх інтерпретації. Для мене – це музика нашого часу, яка поєднує в собі традиції та сучасність. Безкомпромісна музика, яка в сучасному та комунікативному вигляді передає емоції, що супроводжують людство століттями: любов і ненависть, радість і смуток, мужність і страх... Написана в душі великих симфоній Малера, Шостаковича чи Брукнера, вона часто використовує ту саму кольорову палітру, що і твори Штрауса, Вагнера або Равеля. Я надихаюсь на інтерпретацію цієї музики видатними творами, великими симфоніями Леонарда Бернстайна чи Станіслава Сквачевського. Саундтреки можна успішно виконувати у концертній формі, і вони не втрачають своєї сили та сенсу, і навіть починають жити своїм життям» [4].

Заслуговує на згадку і проєкт *THE SOUND OF HANS ZIMMER & JOHN WILLIAMS* (Чехія, 2018–2021 рр., диригент Крістіан Шуман). До репертуару маєстро на рівних правах входять як академічні оперні та симфонічні твори, так і музика до кіно та відеоігор. Захоплення останньою, альтернативною музичною сферою призвело К. Шумана до організації низки оригінальних мультикультурних проєктів. У ролі диригента саундтрека до фільму «Офіцер і шпигун» композитора Філіпа Шоллера він дебютував на фестива-

лі сучасної музики MANCA у Франції. Окрім цього, К. Шуман регулярно працює з провідними оркестрами Європи: Гельсінським, Лондонським, Брюссельським філармонічними оркестрами, із симфонічним оркестром Саксонської державної капели (Дрезден), оркестром Західнонімецького радіо (Кельн), Німецьким радіооркестром (Лейпциг). К. Шуман також виступав у Баварському державному театрі та у Великому Театрі у Варшаві.

Музичне шоу THE SOUND OF HANS ZIMMER & JOHN WILLIAMS) стало одним із найбільш резонансних проєктів К. Шумана в галузі кіномузики, в якому він виступив як диригент Німецького кінематографічного оркестру (м. Бабельсберг) і Пльзеньського філармонічного оркестру та хору.

Спеціальний проєкт HOLLYWOOD IN VIENNA відбувся в Австрії 2018 року під керівництвом диригента Мартіна Геллнера. Він відомий своєю багатогранною діяльністю як композитор, аранжувальник, диригент та музичний продюсер. Хоча, як і більшість його колег, М. Геллнер є універсальним фахівцем та все ж тяжіє до сфери популярної музики.

У 1987 році Мартін Геллнер і його діловий партнер Вернер Странка створили успішну музичну продюсерську компанію Beat4feet Productions. Вони співпрацювали з такими відомими артистами, як Фалько, Дейв Стюарт, Удо Лінденберг, Вупі Голдберг, Ледісі, Уте Лемпер, Адам Ламберт, Шайен Джексон, Йонас Кауфманн, Вольфганг Амброс, а також з відомим гуртом «The Scorpions».

Як професійний музикант, причетний до сфери академічного виконавства, М. Геллнер працював диригентом у Віденському і Празькому філармонічних оркестрах, Симфонічному оркестрі Словацького радіо, Каунаському симфонічному оркестрі, Литовському державному хорі та Симфонічному оркестрі та хорі Великого Театру в Білорусі.

У 2013 році М. Геллнер долучився до команди проєкту HOLLYWOOD IN VIENNA, співпрацюючи з такими кінокомпозиторами, як Джеймс Хорнер, Ренді Ньюмен, Джеймсом Ньютоном Говард, Александр Деспла та Денні Ельфман. У 2018 році М. Геллнер став музичним керівником та диригентом іншого симфонічного шоу, що називалося «The World of Hans Zimmer».

Проводячи офіційну церемонію нагородження, саме він вручив Гансу Циммеру престижну нагороду Макса Штайнера.

23.3. Загалом творчість Ганса Циммера, репрезентована численними мультимедійними проєктами, у центрі яких опиняється виконання його саундтреків силами провідних симфонічних оркестрів Європи і світу та за допомогою новітніх видовищних аудіовізуальних засобів, переконливо розкриває специфіку сучасного мистецького синтезу, який поєднує форми високої художньої творчості і не менш високі матеріально-інтелектуальні технології, зокрема складні відеотехнології. Диригентська практика в межах представлених проєктів низки видатних маєстро – від У. Ширмера та Г. Грінуея до Д. Наварро та С. Костіна – висвітлює величезний вплив кінематографу як новітнього виду мистецтва на подальший розвиток сучасної музичної культури. В її гнучких і широких межах кіномузика перетворюється на вельми актуальний, дієвий, естетично привабливий та комунікаційно продуктивний художньо-соціальний феномен.

Завдяки наведеним фактам можна виявити та систематизувати низку практичних аспектів у діяльності сучасних симфонічних оркестрів зокрема, суттєво розширити перелік традиційних концертних форматів. На нинішньому етапі він поповнюється різноманітними синтетичними програмами (в яких поєднується академічний і популярний звуковий контент), спеціальними фестивальними проєктами, багаторічними симфонічними турне певного тематичного призначення тощо.

Найявне дослідження доповнює наукове засвоєння та практичну (виконавську) адаптацію найновішого тренду світового музичного життя останнього десятиліття оркестрового «кіноконцерту», складеного із саундтреків, що є абсолютними хітами творчості Г. Циммера. Дж. Вільямса. Г. Шора тощо. Ще більшою мірою ця робота виокремлює роль диригента в поширенні та укоріненні цього яскравого культурного явища. У ньому переконливо представлений і український професійний досвід. Зокрема, одним із перших упровадників нового формату багатоетапної диригентської роботи з кіномузикою, від стадії добору репертуару до найдетальніших аспектів оркестрового аранжування й сценічного відтворення, є автор цієї доповіді Віталій Фізер, виконавець-ор-

кестрант, аранжувальник, диригент і композитор, провідний учасник успішного вітчизняного проєкту Lords of The Sound у 2014–2017 рр.

Висновки. Надана в нарисі інформація щодо практичних аспектів функціонування кіномузики відомого німецького композитора Ганса Циммера як актуальної та репрезентативної складової сучасної медіакультури яскраво демонструє низку ключових тенденцій розвитку світового музичного мистецтва XXI ст. Одна з головних – це тенденція до стрімкого розмивання штучних бар'єрів між академічною та популярною музично-виконавськими і музично-композиторськими сферами, знаходження консенсусу між естетичними інтересами елітарної та масової аудиторії. Завдяки концертному поширенню найкращих зразків сучасної кіномузики, серед яких чільне місце безсумнівно належить голлівудській творчості Г. Циммера, відбувається подальший рух у бік культурної інтеграції, естетичної інклюзії, створення спільного художнього поля духовної реальності XXI ст.

Література

1. Інтерв'ю с дирижером и композитором Гэвином Гринуэй. URL: <https://topspb.tv/programs/stories/489447/> (дата звернення 13.07.2021).
2. Diego Navarro – Composer and Conductor. URL: <https://www.facebook.com/Diego-Navarro-Composer-Conductor-260590930656004/> (дата звернення: 17.07.2021).
3. In Conversation: Ludwig Wicki. URL: <https://www.thewoolf.org/2013/08/08/in-conversation-ludwig-wicki/> (дата звернення: 20.06.2021).
4. Biuro Koncertowe Jacek Nedzyński Artists Management. URL: <http://www.nedzynski.com/sztor.htm> (дата звернення: 22.07.2021).

Розділ 24. МИСТЕЦТВО В РЕТРОСПЕКТИВІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ПІДХОДІВ

Штирбул В., аспірант *ОНМА імені А.В. Нежданової (Одеса, Україна)*

Chapter 24. ART IN RETROSPECT OF CULTURAL APPROACHES

Shtyrbul V., *postgraduate student of A.V. Nezhdanova ONMA (Odesa, Ukraine)*

Сьогодні в будь-якому виді діяльності простежується поширення різних інновацій, до яких, зокрема, належить моделювання, тобто створення особливої субстанції у вигляді нової реальності, подібної до первинної. Проте цей метод побудови та вивчення будь-яких об'єктів на їхніх моделях не є новим, бо його використання можна спостерігати ще з глибокої давнини. Починаючи з будівництва, моделювання поступово знаходило своє місце практично в усіх видах людської діяльності, але розвивалося воно в різних галузях досить автономно. І лише в ХХ ст. стало зрозуміло, що це універсальний метод з єдиною системою концепцій, у центрі якої є модель, яка і становить собою основний елемент всієї побудови.

Дослідження соціальної ролі мистецтва є особливо актуальним на сучасному етапі розвитку суспільства, бо для нинішнього технологізованого світу характерна інтенсифікація міждисциплінарних та міжкультурних відносин. Саме сьогодні взаємодія людей із творами мистецтва і тяжіння його різновидів до існування в інтегрованому вигляді дає змогу розглядати продукт художньої творчості як повноправного соціального суб'єкта, наділеного не лише естетичною цінністю та силою емоційного впливу на людину, а й можливістю участі в моделюванні дійсності, синхронно розвиваючись з нею в часі та просторі.

24.1. Не піддається сумніву той факт, що об'єкти художньої творчості також базуються на принципі моделювання дійсності, яке виражається насамперед у створенні чогось принципово нового, як на рівні ідей, так і в їхньому матеріальному втіленні, а також у здатності знаходити нестандартні, оригінальні рішення у стосунках між людьми, природою та речами. У творах мистецтва емоційно й образно відображаються події та явища, які виникають у соціумі і в уявленнях. Як модель певного суспільного устрою мистецькі витвори здатні впливати на соціальні трансформації, тобто породжувати дійсність.

Автором першої в історії людської думки моделі відображення дійсності був Платон, який виклав у діалозі «Держава» свою концепцію у вигляді міфу про печеру, перебуваючи в якій люди «сприймали б за істину не що інше, як тільки тіні певних предметів..., які кидає вогонь на протилежну стіну печери» [1, с. 209-210]. Так античний мислитель описує людське сприйняття дійсності за принципом мімесису, тобто імітації реальності, що, на думку Платона, не відповідає істині.

Говорячи про мистецтво, слід зазначити, що в кожному з його видів застосовується особлива знакова система символів, які є посередниками під час передачі художньої інформації від її творця до аудиторії, що сприймає. За допомогою цього й проявляється соціальна роль мистецтва, яке стає не просто естетичною категорією з властивою їй універсальною художньою мовою, а й учасником складних міжкультурних, політичних та міжособистісних стосунків. Зважаючи на викладене, американський письменник, філософ і теоретик комунікації Кеннет Берк у своїй роботі «Філософія літературної форми» дуже точно зазначає: «Символи – це стратегії для охоплення ситуацій... Критичні та творчі роботи – це відповіді на запитання, зумовлені ситуацією, в якій вони з'явилися...» [3].

Водночас зміст і форма твору мистецтва також можуть розглядатися як стратегії для залучення властивих певному історичному періоду специфічних ознак міжкультурного спілкування. З огляду на викладене, варто звернути увагу на іншу особливість мистецтва, а саме на те, що воно може поєднувати, розділяти або позиціонувати людей залежно від ступеня їхньої здатності декодувати або оцінювати мистецтво. Це дає можливість для розподі-

лу суспільства на різні групи і класи та визначення місця кожного в ієрархічній системі.

З цієї особливості природно виходить така функція мистецтва, як мови для життя. Будь-яка художня творчість дає нам мову, яка визначає спосіб спілкування в кожній конкретній галузі мистецтва: музиці, хореографії, образотворчих мистецтвах тощо. Їхні мови дуже точні, образні та виразні, оскільки з їхньою допомогою упродовж багатьох століть передавався з покоління в покоління весь чуттєвий досвід, накопичений людством. За допомогою цих мов здійснюється нерозривний зв'язок між життям та мистецтвом.

Створюючи та демонструючи свій продукт у вигляді моделі дійсності, мистецтво допомагає людям обмінюватися глибинним розумінням світу методом установалення, підтримки або трансформації соціальних відносин. Інакше кажучи, можна стверджувати, що всі твори мистецтва виконують соціальну функцію, оскільки вони створюються для аудиторії для отримання від неї певного емоційного відгуку.

Соціальна роль мистецтва в суспільстві полягає в тому, що воно: призначене для демонстрації творів мистецтва в громадських місцях; виражає та описує колективні аспекти існування людей, на відміну від індивідуального та особистого досвіду кожної окремої особи; впливає на колективну поведінку людей.

Тому соціально значущим атрибутом мистецтва є його здатність до об'єднання людей у колективи, члени яких мають спільні духовні інтереси, отримані від спілкування з об'єктами художньої творчості, що свідомо створені для впливу на групове мислення. Зважаючи на це, доцільним буде згадати ідеї засновника французької школи соціології Еміля Дюркгейма, який вважав, що «суспільство – не проста сума індивідів, але система, створена їхньою асоціацією і являє собою реальність sui generis, наділену своїми особливими властивостями» [4, с. 129]. У дюркгеймівській соціальній реальності sui generis «творіння мистецтва, науки та релігії у своєму зв'язку визначають певні економічні умови» [4, с. 169].

24.2. Соціальні перетворення, що відбулися на межі ХІХ–ХХ ст., значно вплинули на розгляд взаємовідносин між мистецтвом і соціумом. Ця обставина, зі свого боку, викликала потребу пошуків нового підходу до дослідження цього явища. Відпо-

відно німецький філософ та історик мистецтва Арнольд Хаузер у 50-х роках минулого століття пропонував широкомасштабний синтетичний підхід, який розглядає мистецтво як реакцію на події, що відбуваються в соціумі, та здійснює вплив на них за допомогою художніх засобів виразності. А. Хаузер вважав, що в історії всі чинники: матеріальні та інтелектуальні, економічні та ідеологічні, перебувають у стані нерозривної взаємозалежності. Проводячи паралелі та вибудовуючи причинно-наслідкові зв'язки між суспільними формаціями та візуальними характеристиками пам'яток від первісності до сучасності, Хаузер прагнув побачити проявлення перших у других.

Якщо вести мову про ситуацію, що склалася в сучасній культурі, то саме мистецтво та погляди на нього радикально змінилися за останні три десятиліття. Тому, розглядати мистецтво в традиційних поняттях «високої культури» для інтерпретації (або розшифровки) його символічних форм не завжди можливо. Сьогодні, коли, здавалося б, все може бути мистецтвом, жодна із загальноприйнятих класифікацій не дає можливості для точного опису сучасного стану художньої творчості, тому що художня форма демонструє як наслідування традицій, так і активну самостійність розвитку мистецтва. Інакше кажучи, опис умов існування мистецтва за допомогою категорій стилю, епохи, об'єкта та середовища стає все більш неоднозначним у сучасній культурологічній практиці.

Мистецтво, як його розуміють сьогодні, підлягає не пізнанню, а інтерпретаціям, кількість яких визнається необмеженою. Визнання плюралізму інтерпретацій означає, що не може бути істинної чи хибної інтерпретації мистецтва. Це, зі свого боку, знову піддає сумніву не лише потребу, а й можливість застосування поняття істини. Замість традиційних напрямів досліджень один із провідних британських філософів і теоретиків мистецтва Пітер Осборн, автор роботи «Або всюди, або ніяк. Філософія сучасного мистецтва», пропонує розглядати сучасне мистецтво як «радикально розподілену, тобто незведено відносно, єдність окремого твору мистецтва в усій сукупності його множинних матеріальних втілень у будь-який конкретний момент часу» за дотримання історичної податливості «кордонів цієї єдності» [10, с. 48]. Ведучи мову про відокремлення сучасної художньої практики від певного стилю, характерного

для конкретної епохи чи періоду, П. Осборн стверджує, що саме подібна ситуація порушує «історико-онтологічну умову для виробництва сучасного мистецтва в цілому» [10, с.51].

А отже, інтерес викликає теорія аутопоетичних соціальних систем німецького соціолога Нікласа Лумана, основу якої становить концепція аутопоезису, тобто «саморепродуктування», яка спочатку з'явилася в біології. Н. Луман стверджує, що ідею аутопоезису можна застосовувати не лише до біологічних, а й до більшості небіологічних систем, зокрема до соціальної сфери. У відносинах, що складаються між певною системою та навколишнім середовищем, центральним елементом є концепція структурного зв'язку, яка передбачає звернення до минулого для передбачення майбутнього «і ті дані з минулого, які використовуються на даний момент, пов'язані з тим, які проєкції в майбутнє актуалізуються» [9, с. 102]. Це положення Н. Лумана про існування того, «що зазвичай називають пам'яттю», має прямий стосунок до збереження культурної пам'яті в суспільстві за допомогою передачі її спадщини у вигляді творів мистецтва з минулого в теперішній час, в якому будуються проєкції в майбутнє [9, с. 102].

Американський соціолог Ірвінг Гофман пропонує погляд на суспільство крізь призму театрального дійства. У книзі «Уявлення себе іншим у повсякденному житті» він викладає теорію соціальної взаємодії як драматургічну модель соціального життя. На думку І. Гофмана, «...будь-яку організацію людської діяльності можна розглядати як організацію певного сценічного майданчика з визначеною кількістю характерних ролей, які треба роздати перспективним виконавцям, і як сукупність знакових засобів або церемоніального приладдя, яке потрібно розмістити з найбільшою користю для виконання в цілому» [6, с. 61–62]. Розгляд життя в такому ракурсі передбачає породжувану модель дійсності, створену засобами мистецтва, в цьому випадку, театрального.

В основі дослідницьких інтересів французького соціолога П'єра Бурдьє лежить вивчення соціальних та історичних умов розвитку естетичних форм людської діяльності. Визнаючи універсальну цінність конкретних витворів мистецтва, які виникли завдяки певним історичним процесам, П. Бурдьє припускає, що світ мистецтва та галузь культурного виробництва можна проана-

лізувати за допомогою створеної ним теорії поля – автономного універсуму, простору гри, у якому грають за своїми особливими правилами, і люди, включені до цієї гри, мають, відповідно, специфічні інтереси. У художнику П. Бурдье бачить людину, здатну здійснювати моделювання дійсності, відтворюючи її модель у вигляді твору мистецтва. За допомогою цієї діяльності художник «глибоко трансформує бачення світу, тобто категорій його сприйняття та оцінювання, принципів конструювання соціального ладу, визначення того, що важливо, а що ні, що варто бути представленим, а що ні» [2, с. 149].

Космополітизм як одна із значних соціально-політичних ідей минулого століття, у наш час була продовжена в теорії космополітизації німецького соціолога та політичного філософа Ульріха Бека. Ця концепція пропонує новий спосіб тлумачення сучасного мистецтва, яке перебуває в нерозривному зв'язку з історичним та економічним розвитком суспільства.

Термін «космополітизм» може мати різні прочитання, але найчастіше його пояснюють як погляд на існування всього людства в єдиній спільноті, у якій всі люди, незалежно від їхньої політичної та національної належності, можуть бути громадянами цієї спільноти. Естетичний або культурний космополітизм, що трактується як культурна схильність, пропонує інтелектуальну та естетичну позицію відкритості стосовно історичного досвіду різних культур. Ця інтерпретація космополітизму як суб'єктивної реальності і як форми свідомості передбачає зміну культурної парадигми, згідно з якою естетична відкритість дасть змогу подолати культурні відмінності в глобальних масштабах.

З огляду на те, що уявлення про сучасний світ мистецтва досить розпливчате і неконкретне, професор Джорджтаунського університету Мартін Ірвін у своїй роботі «Інституційна теорія мистецтва та світу мистецтва» представляє бачення основної його функції «у постійному визначенні, підтвердженні та підтримці культурних цінностей та категорій мистецтва, а також у отриманні від усього суспільства повноважень для світу мистецтва на виконання цього» [7, с. 1]. Отже, М. Ірвін убудовує світ мистецтва в суспільну систему, наділяючи його не лише певним місцем в соціумі, а й роблячи

частиною взаємозалежних мереж соціальних відносин, тобто повноправним учасником побудови дійсності.

Наявність у розглянутих дослідженнях такого роду еkleктики у визначенні мистецтва, його ролі та місця в житті суспільства, у поєднанні з відходом не лише від стилю, напряду або конкретного жанру мистецтва, а й практично з повною індивідуалізацією майже кожного продукту художньої творчої діяльності, дає підстави для обговорення можливості тлумачення всієї сукупності процесів, що відбуваються в сучасному мистецтві, у контексті ідей акторно-мережевої теорії, яка стала самостійним методом дослідження трохи більш як тридцять років тому. Ця теорія пропонує принципово нову концепцію світу, як мережі взаємовідносин між однаково важливими учасниками побудови реальності. Завдяки використанню основних позицій ANT (actor-network theory) до мистецтва можна побачити в ньому актора соціальної мережі, який визначає, змінює, спрямовує та чинить опір в соціумі. Автори ANT, Бруно Латур, Мішель Каллон та Джон Ло, пропонують принципи, використання яких допоможе розглянути весь комплекс соціальних явищ у єдності мережевих ефектів, зберігаючи неповторність та унікальність кожного з акторів (учасників процесу).

Аналізуючи відомі соціологічні теорії: «суспільство sui generis» Е. Дюркгейма, «аутопоетичні системи» Н. Лумана, «символічну економіку полів» П. Бурдьє та «рефлексивну сучасність» У. Бека, Б. Латур зазначає, що всі ці ідеї можуть мати успіх у разі практичного застосування, а не у випадку, коли залишаться теоретичними дослідженнями, оскільки вони є «відмінними наративами, якщо готують нас після закінчення перегляду до того, щоб взятися за політичні завдання побудови; вони неправильні, якщо приймаються для опису вже існуючого спільного світу» [8, с. 199].

Говорячи про слабкі аспекти сучасних соціологічних теорій, автор ANT аргументує свої думки так: «Неправдоподібно, що мільйони учасників наших дій включені до соціальних відносин у трьох – і лише в трьох – модусах існування: «матеріальної інфраструктури», яка детермінує соціальні відносини, – як у марксистських типах матеріалізму; «дзеркала», яке просто відображає соціальні відмінності, – як у критичній соціології П'єра Бурдьє; або задника сцени, на якій людські соціальні актори грають го-

ловні ролі, – як у інтеракціонізмі Ірвіна Гофмана. Жоден із цих видів включення об'єктів у колективність, звичайно, не можна назвати неправомірним, але все це лише примітивні способи упаковки вузла зв'язків, що утворюють колектив. Жодного з цих методів недостатньо, щоб описати множинне переплетення людських і нелюдських акторів» [8, с. 84].

Незважаючи на те, що деяких наукових розробок, в яких розглядалося б мистецтво в контексті АНТ, не було, Б. Латур вважає, що положення акторно-мережевої теорії також є правильними й «стосовно діяльності в сфері мистецтва», бо між ним та іншими соціальними акторами лежить загальний спосіб конструювання [8, с. 89]. На думку Б. Латура, «релігія, економіка, політика, спорт, мораль, мистецтво та все інше побудовані з того ж матеріалу; новим є лише слово «поле»» [8, с. 249]. У цьому ряду мистецтво – це вид творчої діяльності, чий продукт здатен змусити людину «відчувати речі» [6, с. 236]. Ця ідея співзвучна з визначенням художнього об'єкта, яке належить британському антропологу мистецтв Альфреду Джеллу. На його думку, «об'єкт, визнаний об'єктом мистецтва, стає таким і може обговорюватися з погляду параметрів теорії мистецтва, яка передбачає для нього наявність права голосу», оскільки твори мистецтва еквівалентні особистостям, а саме мистецтво – це система дій [5, с. 12].

Використання ідей АНТ при вивченні мистецтва в соціальному контексті може «врятувати» об'єкти художньої творчості від підпорядкованої та пасивної ролі, яка традиційно надається їм у суспільстві. Водночас мистецтво має відображати сутність мереж, в які воно вбудоване і від яких невіддільне. Найкраще цей зв'язок можна виявити під час аналізу активної ролі мистецтва на кожному з етапів культурно-історичного розвитку суспільства.

Усі перелічені погляди, які є в дослідженнях сучасних культурних процесів, свідчать про те, що вивчення особливостей існування мистецтва в сьогодишньому світі потребує нових підходів. Розглядаючи мистецтво як вид суспільної діяльності, що створює модель, яка породжує дійсність, а не просто як виробництво якісно нового художнього продукту, можна побачити в ньому об'єкт, що активно будує соціальні відносини, беручи участь у них.

Потреба дослідження мистецтва як художньої творчої діяльності, що моделює дійсність, диктується тим, що саме така позиція допоможе охопити всі його реалії, які виражаються в активній взаємодії з рештою учасників соціуму. Визнання мистецтва повноправним учасником соціальних мереж виведе його з меж діяльності, спрямованої на відображення реальності, і розширить роль художньої творчості встановленням зв'язків, які виходять за межі країн, народів, мов, вірувань і культур. Тому вивчення мистецтва не лише як складової частини соціального, а й як художньої діяльності, що породжує модель дійсності, має потенційно важливі наслідки для духовного відродження людства.

Література

1. Платон. Держава / Пер. з давньогр. Д. Коваль. К.: Основи, 2000. 355 с.
2. Bourdieu P. The Intellectual Field: a world apart. Bourdieu P. In Other Words: Essays Toward a Reflexive Sociology. Stanford University Press, California 1990. P. 140-149.
3. Burke K. The Philosophy of Literary Form. Berkeley: University of California Press, 1973. 496 p. URL:<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1525/9780520340978/html>
4. Durkheim, E. The rules of sociological method. New York, NY: The Free Press, 1982.
5. Gell A. Art and Agency: An Anthropological Theory. Oxford and New York: Clarendon Press, 1998. 271 p.
6. Goffman E. The Presentation of Self in Everyday Life. University of Edinburgh Social Sciences Research Centre, 1956. 162 p.
7. Irvine M. Institutional Theory of Art and the Artworld, 2008. URL: <http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/visualarts/Institutional-theory-artworld.htm>
8. Latour B. Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory. Oxford, UK: Oxford University Press, 2005. 301 p.
9. Luhmann N. Einführung in die Systemtheorie. Dirk Baecker (Hrsg.) Carl-Auer-Systeme Verlag. Heidelberg 2002.
10. Osborne P. Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art, Verso, London and New York, 2013, 282 p.

Розділ 25. ЕСТЕТИЧНІ КОНТЕКСТИ ТВОРЧОСТІ ЗБІГНЄВА БАРГЕЛЬСЬКОГО

Соболевська О., доктор філософії, доцент, Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової (Одеса, Україна)

Charper 25. 'A REALIBUS AD REALIORA' AND 'AD REALIA PER REALIORA'(ON INTERPRETATION OF THE BASIC PRINCIPLES OF SYMBOLISM)

Sobolevskaya E. (Odesa), Doctor of Philosophy, Associate Professor of Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova

At the beginning of the twentieth century, true art was called «free theurgic activity» and, accordingly, its purpose was understood as the transformation of the external relations between the divine, human and natural into internal, organic relations. Although this radical step was repeatedly disputed, symbolist poets, and first of all Vyacheslav Ivanov, contributed a lot to the further dissemination and strengthening of art precisely in the light of this concept.

Starting from the first decade of the last century the basic principles of artistic activity as theurgic activity were asserted in V. Ivanov's articles through primordially religious terminology: the inner feat of obedience (vnutrennij podvig poslushanija), mindfulness (umnoe delanie), spiritual diet, spiritual ascent and descent, theurgy, sobornost, and, finally – the inner canon and the outer canon.

What do these two canons mean, how do they relate to each other, and how do they relate to the fundamental concepts of theurgy and sobornost? Many representatives of art, focus mainly on the external, purely technical side of their artistic activity, while the actual human, personal qualities of the artist remain in the background. Of course, in some cases this point of view is quite appropriate, but in general it would be unacceptable for V. Ivanov as a consistent supporter of

realistic symbolism. In his philosophical and aesthetic heritage, the human component comes to the foreground: first of all, 'I am man', then 'I am an artist'. First, I must organize my deep inner life, literally build myself up spiritually, then my art will actually be a true symbolic creation. From Ivanov's point of view, the creative personality must realize and, accordingly, adhere to both canons equally, the inner canon and the outer one.

Art and man (a person) as an artist must follow the outer, formal canon, which consists of a set of known artistic techniques and certain aesthetic norms that are mostly temporary. However, for art not to remain just a system of techniques, so that is not to degenerate into surrogates, empty semblances of things, the creative personality must adhere to the inner canon. Without compliance to the inner canon, an artist is merely an illusionist, a trickster, and art is an illusory reality, 'a copy of a copy'.

The inner canon is primarily understood as a free and integral recognition of the hierarchical order of real values, which form in their harmony the Divine Unity of the final Reality («svobodnoe i celnoe priznanie ierarhicheskogo porjadka realnyh cennostej, obrazujushhij v svoem soglasii bozhestvennoe vseidinstvo poslednej Realnosti...» [6, p. 601]). Recognizing this hierarchical order at the same time implies a holistic acceptance of the sacred law of the spiritual path upwards and the uninterrupted ascent of man to the highest being («celostnoe prijatie svjatogo zakona o duhovnom puti vverh i nepreryvnom voshozhdenii cheloveka k bytiju vysochajshemu») [5, p. 638]. The creative personality becomes a part of the higher sphere of Divine Unity only as man (and not as an artist) and only through inner, spiritual ascent. So, the inner canon does not refer at all to the artist as such, but to man, understood as a spiritual rather than an aesthetic entity.

The inner canon is the path of limiting and overcoming the personal egoistic principle by the super-personal principle, the law of organizing the personality according to universal norms, the law of reviving, strengthening and realizing the connections and correlations between personal, individual being and the conciliar (sobornyj), universal, divine being. («zakon ustroenija lichnosti po normam vselenskim, zakon ozhivlenija, ukreplenija i osoznaniya svjazej i

sootnoshenij mezhdu lichnym bytiem i bytiem sobornym, vseмирnym, bozhestvennym» [ibid., p. 640]). It is obvious that the inner canon is inherent to all humanity as a kind of innate, immanent structure, i.e., everyone must ascend to the universal, divine being. Nevertheless, the artist, and especially the poet, who deals with language, with divine word (logos), is called upon to ascend to the highest being without fail and first of all. Here, on the one hand, it must be kept in mind that Ivanov, being a Neoplatonist, conceives the Divine as immanent to the human soul. Whereas on the other hand, it must not be overlooked that he considered poetry as an immediate revelation of the highest truth, as a mystical (or theurgic) activity: the revealing in the word of the Divine essence of the universe or the releasing of true Beauty from under the coarse covers of matter.

The concise formula of the inner canon is ‘a realibus ad realiora’ («from the real to the most real»). And this does not imply leaving of one, less real reality for another, more real reality, it implies knowledge and identification in that reality the other, more real reality. The concise formula of the outer canon is ‘ad realia per realiora’ («to the real through the realest»). It also does not imply leaving of one reality for another; it means the proper coordination of the lower reality in relation to the highest reality.

The creative personality deals with the outer canon of art only at the moment of writing (or painting, etc.), only at the moment of descending into the sensual, material world. The creative experience, the process of embodiment itself, is discrete and finite. There are gaps between the separate parts of the creative process, holes into non-being, into death, and this is particularly expressed in V. Ivanov’s poem *Fio, ergo non sum* (I’m in the process of becoming, therefore I am not):

Gde ja? Gde ja?
Po sebe ja
Vozalkal!
Ja – na dne svoih zerkal.
Ja – pred likom charodeja
Rjad vstajushhih dvojnikov,
Beg predlunnych oblakov. [3, p. 741]

Thus, it is necessary to adhere to the inner canon by all means. Only the inner canon ensures the unity of the creative personality, and accordingly, the unity of creative experience, which is, at the same time, also life experience. The observance of the inner canon is equated with a whole spiritual rebirth of the personality, which is realised not only through the power of the personality alone, but also with the participation of Divine grace. The spiritual rebirth does not mean, however, the act once and for all fulfilled. The inner canon obliges man to the permanent ascent, to the greatest effort to overcome one's rigid, mortal 'I'.

The basis of the inner canon, its core, is faith. In spite of the evil in the world, it is necessary to accept the world as a whole, to believe in the redemption, consecration and deification (theosis/obozhenie) of the matter, and not separate faith in God from faith in man and from faith in nature. Let there be the lowest as the highest, and the real as the most real (*realia sicut realiora*), proclaims Vyacheslav Ivanov [see: 4, p. 602]. Only through the world of phenomena is it possible to discover and cognise the world of noumena. Everything transitory is only a symbol (a parable, a semblance). As the last lines of Goethe's Faust say: «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.» And in addition to this, as Goethe says in the poem «Epirrhema» (Afterword): when contemplating nature, always attend to both the one and the all; nothing is inside, nothing is outside, for what is inside is also outside:

Müset im Naturbetrachten
Immer eins wie alles achten;
Nichts ist drinnen, nichts ist draußen:
Denn was innen das ist außen.
So ergreift ohne Säumnis
Heilig öffentlich Geheimnis. [1, URL]

These fundamental principles of Goethe's worldview form the basis of symbolic realism as a worldview position and its further embodiment in theurgic (or symbolic) art. A true, reverent attitude to the lowest levels of being, as they are the highest at the same time, is impossible as long as the empirical ego dominates in man and over man, and all phenomena in the world are placed and lined up in accordance with this ego-centre of the universe. The ordinary, empirical 'I', has, so to say, an atrophied organ of perception of the separate, single thing

(phenomenon, event) and is unable to perceive a separate, single being as a sign/a symbol of the universal connectedness of Being. A true, reverent attitude to the lower levels of being is also impossible when the 'I' acts as the subject of strict scientific cognition. Here, as well, the centre of attention is transferred to the cognitive subject, who elevates the self above the lower being.

To love the lower and to feel reverence for it can only be achieved by the one who recognises and feels equally with this lower as a partaker of the all-unifying centre of the universe. The concise formula for such a principle, or rather for such a peculiar existential condition, is 'Thou art' ('Ty esi') or 'You are, therefore I am'. Another being, Ivanov clarifies, is no longer a strange being for me; 'you' becomes for me another signifier of my subject. 'Thou art' does not mean 'you are cognised by me as being', but 'your being is experienced by me as mine', or: 'by your being I cognise myself as being'. Es, ergo sum («Chuzhoe bytie perestaet byt dlja menja chuzhim, 'ty' stanovitsja dlja menja drugim oboznacheniem moego subjekta. 'Ty esi' – znachit ne 'ty poznaeshsja mnoju, kak sushhij', a 'tvoe bytie perezhivaetsja mnoju, kak moe', ili: 'voim bytiem ja poznaju sebja sushhim'. Es, ergo sum.») [2, p. 419]. Here we come to the concept (idea) of 'sobornost'. In the context of Ivanov's philosophical and aesthetic heritage, 'sobornost' is opposed to 'legion' ('collectivism').

It's important not to lose sight of the fact that 'sobornost';, as the unity of all things, is based not only on mutual responsibility with the living, but also on mutual responsibility with the departed. In the memory of the departed and the living connection with them, sobornost reaches its highest point. For the mentality of sobornost';, by and large, there is neither this world nor the other world, but there is certain wholeness, certain simultaneousness of the presence of everyone in 'Thou art'. In this case, the force of sacrificial love overcomes and transforms death; this force creates a space of living interaction between this world and the other world. The departed, the absent are always present: 'he' or 'she' is transformed into a sacral 'thou' ('you').

Here a fundamental inner shift takes place in the very defining centres of individual consciousness – the finding of an inner all-absorbing focus on towards the transfiguration of another's being as 'thou art'. In the light of the experience of sacrificial love it is impossible to confine the

human personality within well-defined boundaries. Isolated people, people incapable of sacrificial love, possess only a potential being. Our self-being can only find confirmation and fulfilment in another being and through another being. It is only by being mutually opened to each other can we feel our unchanging rootedness in Being. That is why the experience of sobornost' is an unalterable, a kind of dogmatic requirement for the formation of the way of being and worldview of the artist-theurgist, the artist-symbolist.

Ivanov emphasises the self-limitation of the subjective will of the creator (self-will) revealing the inner canon as the artist's way of being in the world and as a solid footing for the correct fulfilment of the outer canon. For him, the inner canon essentially comes down to an inner feat of obedience, to discipleship, to self- deepening, to a spiritual diet, to a close and prolonged spiritual gazing into the world [see: 6, p. 602].

The proper fulfilment of the inner canon and, accordingly, of the outer canon means finding such a spiritual state that keeps the artist from two extremes: 'Art for Life's sake' and 'Art for Art's sake'. The incessant creativity of inner life, the enlightenment of human nature does not allow the artist to crudely imitate everyday reality and be satisfied with 'copies of copies' (empiricism of life). At the same time, the incessant creativity of inner life does not allow the artist to endlessly increase the number of 'doubles' (pseudo-symbols) unfilled with true life and to be satisfied with the playing of purely decorative artistic techniques (empiricism of art). Only extreme necessity, suffered by spiritual abstinence, is the condition for true theurgic art (or true symbolic art) and its mysterious influence on the destinies of the universe.

References

1. J. W. von Goethe Epirrhema Afterword], in: [http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Gedichte/Gedichte+\(Ausgabe+letzter+Hand.+1827\)/Gott+und+Welt/Epirrhema](http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Gedichte/Gedichte+(Ausgabe+letzter+Hand.+1827)/Gott+und+Welt/Epirrhema)

2. Ivanov V. I. Dostoevskij i roman-tragedija [Dostoevsky and the novel-tragedy], in: Ivanov V. I. Sobranie sochinenij, v 4 t., t. 4, Brjussel, Foyer oriental chrétien, 1987, pp. 399–436.

3. Ivanov V. I. Fio, ergo non sum I'm in the process of becoming, therefore I am not], in: Ivanov V. I. Sobranie sochinenij, v 4 t., t. 1, Brjussel, Foyer oriental chrétien, 1971, p. 741.

4. Ivanov V. I. Lev Tolstoj i kultura Leo Tolstoy and Culture], in: Ivanov V. I. Sobranie sochinenij, v 4 t., t. 4, Brjussel, Foyer oriental chrétien, 1987, pp. 591–602.

5. Ivanov V. I. O granicah iskusstva [About the limits of art], in: Ivanov V. I. Sobranie sochinenij, v 4 t., t. 2, Brjussel, Foyer oriental chrétien, 1974, pp. 627–651.

6. Ivanov V. I. Zavety simvolizma [Covenants of the symbolism], in: Ivanov V. I. Sobranie sochinenij, v 4 t., t. 2, Brjussel, Foyer oriental chrétien, 1974, pp. 588–603.

Відомості про авторів

Information about the authors

1. **Андросова Дарія Володимирівна**, доктор мистецтвознавства, професор Одеської національної академії імені А.В. Нежданової. Orcid: 0009-0006-3798-5271, androsova@proton.me

2. **Бородавкін Сергій Олексійович**, кандидат мистецтвознавства, доцент ОНМА імені А.В. Нежданової. Orcid: 0009-0008-8356-2370, partiturov.opera@gmail.com

3. **Буркацький Зіновій Павлович**, кандидат мистецтвознавства, професор, зав. кафедри ОНМА імені А.В. Нежданової. Orcid: 0000-0002-3566-0821, zinovyyburkatskyu@gmail.com.

4. **Галавай Андрій**, асистент Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника (Івано-Франківськ, Україна). Orcid: 0000-0002-6453-5739; andrew_ag@ukr.net

5. **Гиса Оксана Андріївна**, кандидат мистецтвознавства, доцент Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка (Тернопіль, Україна). Orcid: 0000-0003-2236-7498, oksana.hysa@gmail.com

6. **Гуральна Світлана Степанівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Кременецька обласна гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка (Кременець, Україна) Orcid: 0000-0001-5056-1664; sveta_huralna@ukr.net

7. **Демска Мечислава Марія**, доктор габлітов., Професор Честі Музичного університету Фридерика Шопена (Варшава, Польща) ORCID 0009-0009-9781-1128, huanggjuntao@ula.net

8. **Джанетті Максими́ліан Марія**, диригент муніципального оркестру в Одесі, директор і власник школи в Бетцігау (Бетцігау, Німеччина), Orcid: 0009-0009-9031-0224, Maximilian_jannetti@yahoo.de

9. **Зінків Ірина Ярославівна**, доктор мистецтвознавства, професор, професор Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка (Львів, Україна). Orcid: 0000-0002-0406-3370, i.zinkiv@gmail.com

10. **Зосім Ольга Леонідівна**, доктор мистецтвознавства, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, Україна). Orcid: 0000-0001-7546-094X, olgazosim70@gmail.com.

11. **Колесник Олена Сергіївна**, доктор мистецтвознавства, професор Національного університету «Чернігівський колегіум імені Т.Г. Шевченка» (Чернігів, Україна). Orcid: 0000-0002-0597-6489, elenakolesnyk2017@gmail.com

12. **Левитська Тетяна Федорівна**, кандидат мистецтвознавства, викладач ОНМА імені А.В. Нежданової (Одеса, Україна). Orcid: 0000-0002-1573-9209, tmotornaya@gmail.com

13. **Лю Бінцян**, доктор мистецтвознавства, проректор, професор Тяньшанського університету (Тяньшань, КНР). Orcid: 0009-0009-9031-0224 qinqingqing@mita.ua

14. **Маркова Олена Миколаївна**, доктор мистецтвознавства, заслужен. діяч культури України, професор, завідувач кафедри ОНМА імені А.В. Нежданової. Orcid: 0000-0003-4711-9538, dashaelena@gmail.com.

15. **Муравська Ольга Вікторівна**, доктор мистецтвознавства, професор ОНМА імені А.В. Нежданової (Одеса, Україна). Orcid: 0000-0002-0281-7503, olga@noc.od.ua.

16. **Пейдж Ендрю Джеймс**, технічний менеджер, дійсний член Інституту фізики (Лондон, Велика Британія) Orcid: 0009-0004-2545-3644, e-mail: vitalii.fizer.90@gmail.com

17. **Пшех В.**, доктор габілітов., Професор, Музична Академія імені Фелікса Нововейського (Бидгощ, Польща). Orcid: 0009-0001-1829-054X zhuzivi@uto.ket

18. **Сікорська Ірина Михайлівна**, кандидат мистецтвознавства, професор, ст. науковий співробітник, Інститут мистецтвознавства, етнографії і фольклористики імені М.Т. Рильського НАН України (Київ, Україна). Orcid: 0000-0002-3485-9206, sikorska1959@gmail.com

19. **Соболевська Олена Костянтинівна**, доктор філософії, доцент, Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової (Одеса, Україна). Orcid: 0000-0001-9520-2331. germusha@gmail.com

20. **Соколова Алла Вікторівна**, доктор мистецтвознавства, професор ОНМА імені А.В. Нежданової. (Одеса, Україна). Orcid: 0000-0002-4841-6342, asmoonlux@gmail.com

21. **Сумарокова Віра Григорівна**, кандидат мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського (Київ, Україна). Orcid: 0000-0002-1495-9786, sumarokova_vera@ukr.net.

22. **Фізер Віталій Михайлович**, творчий аспірант другого року навчання кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського (Київ). Orcid: 0009-0004-2545-3644.

23. **Шевченко Лілія Михайлівна**, доктор мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор, професор декан ОНМА імені А.В. Нежданової (Одеса, Україна). Orcid: 0000-0001-8602-9573; lilia.my.forte@gmail.com.

24. **Шпак Галина Сергіївна**, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової. Orcid: 0000-0001-8866-3236. galina.shpak425597@gmail.com

Наукове видання

**КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ
МУЗИЧНОГО УКРАЇНОЗНАВСТВА**

**CULTURAL ASPECTS
OF MUSICAL UKRAINIAN STUDIES**

**Монографія
Monograph**

Керівник видавничого проекту *Віталій Зарицький*
Комп'ютерний дизайн *Олена Щербина*

Підписано до друку 29.04.2024. Формат 60x84 1/16.
Ум. друк. арк. 12,2. Обл.-вид. арк. 10,34.
Тираж 300.

Видавець і виготовлювач: ТОВ «Видавництво «Ліра-К»,
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
суб'єктів видавничої справи ДК № 3981 від 15.02.2011.
03142, м. Київ, вул. В. Стуса, 22/1.
тел./факс (044) 247 93 37; (050) 462 95 48
Сайт: lira-k.com.ua, редакція: zv_lira@ukr.net