

КАЛЕНИЧЕНКО А. П.

ШЕВЧЕНКІАНА РЕЙНГОЛЬДА ГЛІЄРА У ПЕРШОМУ НАБЛИЖЕННІ

Пропонована стаття претендує не на розкриття, а на привернення музикознавчої уваги до названої теми, ширше – «Р. Глієр і батьківщина», або, образно висловлюючись, «Рідний вектор Р. М. Глієра», яка потребує окремого масштабного дослідження. Адже він написав для Большого театру в Москві балет «Тарас Бульба» (1951–1952, ор. 92, тоді його так і не поставили) за однойменною повістю українського російськомовного письменника М. Гоголя до його сотих роковин. Цей балет був далеко не єдиним зверненням Р. Глієра до української культури. На думку В. Кирейка, він, за часів Української національної революції 1918–1921 рр. здійснив оркестровку нинішнього Державного Гімну України «Ще не вмерла України» (музика М. Вербицького, слова П. Чубинського), мабуть, хронологічно першу, чим уже увійшов в історію нашої держави. Крім того, Р. Глієр створив: симфонічну поему-балет «Запорожці» за картиною українського художника східної діаспори І. Репіна «Запорожці пишуть листа турецькому султану» (1921, ор. 64, прем'єра в концертному виконанні під орудою автора відбулася в Одесі 1925 р., видано – у Москві 1929 р.); мішаний хор *a cappella* «Було літо» (1918, без опусу); два романси українською і російською мовами, присвячені Л. Собінову й Н. Калнинь («Таємниця співака» на слова В. Іванова й «Самотність» на слова Д. Мережковського, 1924, видано у Києві). Крім того, композитор здійснив обробки українських народних пісень «Ой у полі жито» для мішаного вокального септету – двох сопрано, мецо-сопрано, двох тенорів і двох басів (1918, без опусу) та української пісні XVII ст. авторства Марусі Чурай, що стала народною, «Засвіт встали козаченьки» (у Р. Глієра – «Засвітали козаченьки») для мішаного хору із симфонічним оркестром (видано у перекладенні М. Новицького для оркестру домр і балалайок 1931 р.). Рейнгольд Моріцович також переоркестрував опери «Наталка Полтавка» І. Котляревського – М. Лисенка і «Чорноморці» М. Лисенка (обидві – 1918 р.)¹.

Більш того, за словами онуки композитора, Сенти Вікторівни Глієр, у Меморіальному кабінеті Рейнгольда Моріцовича Глієра в Москві зберігаються зроблені його рукою записи українських народних пісень. Можливо, деякі з них композитор використав у своїй творчості. Наприклад, в одній із тем Другої симфонії (1907–1908) Р. Глієр процитував невідому нам українську народну пісню, яка починається словами «І це село, і те село... Чогось мені невесело»². А детальна сюжетно-послідовна програма першого видання одного з найбільш відомих у світі творів Р. Глієра (поряд із Концертом для голосу з оркестром) – Третьої симфонії «Ілля Муромець» (1909–1911)³ – тісно пов'язана з батьківщиною композитора – Києвом, де в печерах Києво-

¹ Тут і далі інформація про українські твори Р. Глієра міститься в люб'язно наданому нам онукою композитора довіднику: Р. М. Глиэр : биографический и нотографический справочник / сост. Б. Яголим, общ. ред. и закл. ст. А. Зуевой, предисл. ко 2-му изд. С. Глиэр. – М. : Мемориальный кабинет Р. М. Глиэра, [2011]. – С. 31, 32, 44, 47, 48, 49, 57.

² Бэлза И. Рейнгольд Глиэр. – 2-е изд. / И. Бэлза. – М. : Сов. композитор, 1962. – С. 20.

³ Тематика Іллі Муромця та його побратимів була тоді досить поширеною в Російській імперії. Згадаймо хоча б симфонічну картину «Альоша Попович» українського композитора зі східної діаспори Г. Алчевського (брата співака І. Алчевського), оперу «Добриня Никитич» О. Гречанінова, відому картину «Три богатирі» В. Васнецова, зрештою важкий літак «Ілля Муромець» київського авіаконструктора польського походження І. Сікорського.

Печерської лаври покояться нетлінні моці билинного святого – русько-українського богатиря. До того ж, дія третьої частини відбувається в Києві, на бенкеті в київського князя Володимира Красного Сонечка.

Показово, що тільки в симфонічних творах композитор процитував п'ять українських народних пісень (і лише три – російських). Р. Глієр у цих творах цитатно звернувся також до восьми узбецьких, чотирьох азербайджанських народних мелодій, а також до американської, англійської, болгарської, бурятської, монгольської, польської (Державного Гімну Польщі “*Jeszcze Polska nie zginęła*”), сербської, таджицької, уйгурської та чеської¹.

Нагадаймо, що на долю Р. Глієра, директора Київської консерваторії в 1914–1920 рр., випали найтяжчі випробування – організація всієї її діяльності (зокрема й формування студентських оркестру та хору), формування професорсько-викладацького складу та збереження закладу під час Української національної революції (адже Київська консерваторія входила до складу російськофільського Імператорського російського музичного товариства – ІРМТ). Водночас у рамках Київського відділення ІРМТ він активно виступав як диригент – не лише в Києві, а й Катеринославі (тепер Дніпропетровську), Одесі, Феодосії (тепер АР Крим) та інших містах України, – виявив себе блискучим організатором музичного життя Києва, запрошуючи найкращих виконавців. Як педагог, він виховав багатьох видатних українських композиторів, зокрема Л. Ревуцького й Б. Лятошинського, які створили свої композиторські школи, що домінували в Україні до 1980-х років.

Тривалий час вважалося, що російський «старший брат подав руку допомоги» для становлення музичного професіоналізму в Україні, відрядивши до нововідкритої Київської консерваторії 1913 року (з 1914 року – директором) московського композитора, диригента та педагога Р. Глієра. Та і його відомий у тодішньому СРСР балет «Червоний мак» тоді вивчався в курсі не історії української музики, а народів тодішнього СРСР. Так само й чудовий Концерт для голосу з оркестром Р. Глієра чомусь тлумачився як один із шедеврів тільки російської радянської музичної культури. Та чи так було насправді? Тепер, особливо після широкого святкування 100-річчя Київської консерваторії, блискуче організованого ректором НМАУ В. Рожком, на яке приїхали онука, праонука та праправнук композитора, помітно, що це не зовсім відповідає дійсності.

Насправді вроджений киянин Р. Глієр 1913 року просто повернувся додому, до Києва, на батьківщину. Там він народився й виріс на вулиці Басейній, 6 (біля Бессарабської площі)², де мешкали і працювали його батьки. Тато Моріц (1835–1896) мав майстерню з «вироблення духових музичних інструментів», яку надто голосно називав фабрикою, і магазин для їх продажу. Матір – Юзефа (Жозефіна Вікентіївна, у дівочтві Корчак, 1852–1937) була полькою, що тоді було звичним для Києва³, і навчила дітей не лише російської, а й польської мови (згодом композитор абсолютно вільно міг спілкуватися й українською). До батьків він завжди приїжджав із Москви влітку, відпочиваючи на дачі у Святошині або десь на Дніпрі.

¹ Леонова М. Симфонические произведения Р. М. Глиэра (симфонии, одночастные сочинения, концерты) : справочник-путеводитель / М. Леонова. – М. : Сов. композитор, 1962. – С. 102–114.

² Будинок не так давно зруйнували, хоча його слід було б визнати пам'яткою історії, а на ньому – встановити відповідну меморіальну дошку.

³ На початку ХХ ст. поляки в Києві становили близько 20% населення. До речі, матерями братів Блюменфельдів і Генріха Нейгауза теж були польки. Онука Р. Глієра – Сента Вікторівна Глієр – у розмові з автором цих рядків категорично заперечила, що рід Глієра походить від бельгійців єврейського походження, як багато хто вважає.

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

Важливим є й той факт, що, поряд із цитатними засобами використання фольклору або його стилізацією, у Р. Глієра спостерігається тенденція виявлення національних засад без цитатного звернення до народної музики. В інструментальній музиці інших українських композиторів до творів такого типу належить, наприклад, і Польський на смерть Т. Г. Шевченка для фортепіано В. Пащенко (1861), і Прелюд пам'яті Т. Г. Шевченка для струнного оркестру Я. Степового – авторський переклад однойменної фортепіанної композиції, написаної 1911 р. до 50-х роковин великого Кобзаря.

Шевченківська тематика привабила також Р. Глієра. Відомо, що в добу Української революції, зокрема 1919 р., за правління останнього гетьмана України Павла Скоропадського, він написав у Києві на слова Т. Шевченка симфонічну поему з читцем – «Подражаніє Іезекіїлю» (без опусу), прем'єра якої відбулася того самого року там само (поему не опубліковано). Тут митець удався до прийому, характерного для популярного тоді стилю *модерну/сецесії*, – мелодекламації, відкривши новий різновид жанру в українському симфонізмі. Ноти твору не збереглися, але певних висновків щодо образного змісту симфонічної поеми Р. Глієра можна дійти, прочитавши поезію Кобзаря. Свій вірш (повна назва «Подражаніє Іезекіїлю. Глава 19») Т. Г. Шевченко написав після заслання, в останні роки життя, у грудні 1859 р. у Санкт-Петербурзі. Це одна з найбільш бунтівних поезій пізнього Кобзаря, у якій, незважаючи на біблійну тематику¹, проступає гнівний протест проти російського самодержавства, що набуло особливого патріотичного звучання в умовах війни українців з українофобською російською «Добровольчеською» армією під проводом україножера А. Денікіна². Вірш закінчується рядками:

...І той плач,
Нікчемний, довгий і поганий,
Межи людьми во притчу стане,
Самодержавний отой плач!

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

У 1939 р., до офіційного святкування дозволеного сталінською владою 125-річчя від дня народження великого Кобзаря, Р. Глієр написав програмну симфонічну поему «Заповіт» *мі мінор ор. 73* «пам'яті великого українського народного поета Т. Г. Шевченка» за однойменним віршем (1939), який із музикою Г. Гладкого в обробці

¹ Єзекиїль (за правописом Т. Г. Шевченка – Іезекієль) – пророк, автор однієї з Книг Старого Завіту Біблії.

² Скоріш за все, твір написано після і, можливо, під враженням трагічної загибелі близько трьохсот (як спартанців під Фермопілами) київських студентів і гімназистів під залізничною станцією Крути (тепер – Чернігівська область). По тому, окупувавши Київ, військові частини більшовицьких балтійських матросів під керівництвом колишнього царського полковника Муравйова за пару днів без суду і слідства розстріляли на вулицях міста майже дві тисячі киян тільки за те, що ті мали вуса або носили вишиванки чи говорили українською мовою. Це, звісно, не могло не вплинути на погляди Р. Глієра, який був свідком цієї кривавої трагедії.

К. Стеценка став одним з українських національних гімнів. Не випадково композитор назвав цей твір, написаний у Москві, українською мовою («Заповіт» з українським «і», а не російською – «Завещание»). Відтак прем'єра «Заповіту» відбулася в Москві, на день народження Т. Г. Шевченка, 9 березня того самого року, у виконанні оркестру Державної московської філармонії під батудою автора в московському Будинку союзів на відповідному урочистому концерті.

Невеликий за обсягом твір (12 хвилин) написано в традиційній для жанру симфонічної поеми й самого Р. Глієра формі – сонатній, але починається скороченою цитатою – святою для українців мелодією Г. Гладкого на цей вірш. Викладена в низьких струнних, вона асоціюється зі звучанням чоловічого хору. Натомість тема динамічної головної партії в головній тональності, початок якої доручено фаготам і контрафаготам, згодом скрипкам з англійським ріжком, характеризується енергійними висхідними стрибками *tenuto* з фрігійською секундою наприкінці.

Сполучна партія на матеріалі теми вступу підводить до ніжної співучої побічної в тональності домінанти, в основі якої лежить цитата української народної пісні «Ой ішов козак з Дону», використаної П. Чайковським для теми сполучної партії у першій частині свого Першого концерту для фортепіано з оркестром. Натомість Р. Глієр викладає її дерев'яними духовими на тлі арпеджованих гармонічних фігурацій струнних. Експозицію змінює розробка, у якій раптово з'являється маршоподібний епізод *tutti*.

У репризі після теми вступу замість головної партії у кларнета й валторни *alla breve* з'являється тема, в основі якої лежить згадувана цитата другого періоду добре відомої в шаляпінському виконанні російської народної бурлацької пісні «Эй, ухнем». Після побічної в кодї знову звучить цитата «Эй, ухнем», а завершується твір цитатою мелодії «Заповіту».

У першій редакції, згідно з тогочасною сталінською ідеологічною доктриною, до коди автор включив мелодії не лише української, а й російської, азербайджанської та узбецької народних пісень (республік колишнього СРСР) як начебто ілюстрацію завершальних рядків «Заповіту»:

І мене в сім'ї великій,
В сім'ї вольній, новій,
Не забудьте пом'янути
Не злим тихим словом.

У другій редакції композитор через два роки (осінь 1941 року, перше виконання – оркестр Всесоюзного радіо під орудою автора) усе ж таки вилучив із коди азербайджанські й узбецькі мелодії, але, мабуть, дотримуючись відомих сталінських догм, залишив цитату «Эй, ухнем». Водночас тут слід зважати й на слов'янофільські уподобання Р. Глієра, які згодом перейняв один з його найулюбленіших учнів у Києві – композитор і педагог Б. Лятошинський.

Можна припустити, що на вірші Т. Г. Шевченка написано й теж створену в романтичному жанрі симфонічної поеми композицію «Тризна». Московський музикознавець З. Гулинська (вдова московського представника української східної діаспори – композитора й музикознавця І. Белзи) 1986 року зазначала, що цей твір Р. Глієр написав на сюжет пушкінської «Пісні про віщого Олега». У ньому за початковим задумом композитора, мало йтися про похорони давньоруського богатиря, про голосіння його вдови і тризну за ним¹.

¹ Гулинская З. К. Рейнгольд Морицевич Глиэр / З. К. Гулинская. – М. : Музыка, 1986. – С. 75–76.

Але С. Глієр, онука Р. Глієра, очільниця Меморіального кабінету композитора в Москві, під час святкування 100-річчя Київської консерваторії 2013 року, на запитання автора цих рядків, чи не пов'язано цей твір з однойменною російськомовною поемою Т. Г. Шевченка, відповіла, що, мабуть, це відповідає дійсності, оскільки вона диспонує рукописом названої композиції.

Якщо пристати на бік гіпотетичної версії С. Глієр, то таку суперечність, можливо, можна пояснити тим, що Р. Глієр писав цей твір (теж в одному зі своїх улюблених романтичних жанрів симфонічної поеми) у Києві до 100-річчя Т. Шевченка 1914 року. Та, як відомо, царський уряд заборонив це святкування¹ (циркуляр міністра внутрішніх справ Росії М. Маклакова в січні того ж року, а згодом і наказ попечителя Київського навчального округу та відповідні акти Руської Православної Церкви) через активізацію українського національного руху, а відтак, не відбулося й виконання «Тризни». Через це композитор, розуміючи, що вчасно виконати цей твір неможливо, не завершив його до 100-річчя Кобзаря. З початком Першої світової війни імператорська влада значно посилила утиски щодо будь-яких проявів українства. Скоріш за все, щоб урятувати майбутню концертну долю одного зі своїх улюблених музичних дітищ, Р. Глієр і дописав «пушкінську» програму. До того ж, композитор, переїхавши до Москви ще в студентські роки, добре знав, що московське мистецьке середовище досить зверхньо ставилося до всього українського².

Якщо це так, то «Тризну» написано за однойменною, однією з небагатьох російськомовних поем Кобзаря, присвячених князні Варварі Репніній – представниці роду К. Розумовського, останнього українського гетьмана XVI–XVIII ст. перед зруйнуванням Січі³. Відтак, композитор, мабуть, планував завершити його до 100-річчя Т. Шевченка⁴.

Композицію задумано як досить масштабну, тривалістю майже півгодини. Ця симфонічна поема містила фугу, яка мала її завершувати або, за іншими даними, розміщуватися в середині. У темі фуги відчувається епічний билинний характер: вона являє собою двічі варіантно повторені два музичні мотиви в натуральному мінорі в розмірі 4/4 – повторення субдомінанти із завоюванням доміанти й пощаблевий спуск від третього щабля до тоніки та оспівування секунди з кадансом на домінанті.

Перша тема, спочатку в змінному розмірі, має теж епіко-оповідний, але дещо похмурий характер, з елементами героїки. Про це свідчать октавний виклад у низькому регістрі і ритмічний пунктир. Водночас, вона не стійка, пластична: модуляція з *до-дієз мінора* в основну тональність *фа-дієз мінор*, зміна інтонаційних стрибків у пунктирному ритмі на початку речення на оспівування у більш рівномірному ритмі в кадансі. Натомість в основі першого речення другої теми, ліричнішої, інтонаційно більш української, спочатку лежить чотириразово повторюваний низхідний зворот

¹ Стефанович Д. Київське студентство і Кобзар: 100 років тому / Д. Стефанович // Дзеркало тижня. – 2014. – 7 березня, № 8 (134).

² Тим самим воно продовжувало традицію російськомовного письменника української східної діаспори А. Чехова, родом із тих українських земель, які тепер не входять до складу України (питання про входження батьківщини письменника – Таганрога – до складу України розглядалося ще в 1920-х роках, але позитивно розв'язане не було).

³ Т. Шевченко присвятив князні В. Репніній ще дві російськомовні поеми – «Княжна» і «Слепая».

⁴ Досі вважалося, що «Тризну» Р. Глієр написав у 1911–1915 роках (Р. М. Глиэр : биографический и нотографический справочник / сост. Б. Яголим, общ. ред. и закл. ст. А. Зуевой, предисл. Ко 2-му изд. С. Глиэр. – М. : Мемориальный кабинет Р. М. Глиэра, [2011]. – С. 32).

від домінанти до тоніки (спершу домінанта – субдомінанта – тоніка, згодом – низхідний стрибок від домінанти до тоніки заповнюється пробіжкою тріолями від квінти до терції) на «пряній» гармонії (почергово з тонічним тризвуком звучить секстакорд VII щабля зі зниженою терцією і підвищеною примою). У другому реченні з гармонічним мінором у кадансі вчуваються інтонації української пісні-романсу. Однак «Тризну» не було остаточно завершено¹ й опубліковано.

Згодом західноукраїнський композитор, музикознавець та етномузиколог З. Лисько, навчаючись у класі композиції Й. Сука (Вища школа майстерності, Прага, 1928), написав симфонічну поему під такою самою назвою за цією шевченковою поемою.

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

Це питання є дискусійним і потребує окремого пояснення. Якщо за радянських часів широко вживалося словосполучення «українська західна діаспора» (щоправда, здебільшого в негативному сенсі), то в незалежній Україні виникло поняття східної української діаспори. Тепер уже мало хто сумнівається в тому, що до східної української діаспори належать діячі музичної культури, починаючи від О. Мезенця, зокрема композитори Д. Бортнянський, С. Давидов, С. Дегтярьов, І. Хандошка (Хандошкін), А. Гусаківський (Гуссаковський), Г. Ломакін, альтист Ю. Башмет, композитори В. Кікта, М. Рославець та багато-багато інших. До речі, І. Стравінський², матір якого була україночкою, а батько поляком-українофілом (подібно до історика В. Антоновича та етнографа Т. Рильського, батька відомого українського поета), належить водночас і східній, і західній українським діаспорам. Вочевидь, такі музичні діячі здійснили внесок не лише в українську культуру, а й культуру тих країн, у яких вони перебували.

¹ В одному зі своїх листів влітку 1916 року композитор писав, що майже всю «Тризну», яку він оцінював вище за свої попередні твори (симфонічну поему «Сирени» або знамениту Третю симфонію «Ілля Муромець»), уже майже написано, але для остаточного завершення ще потрібно багато що зробити (див. кн.: Гулинская З. К. Рейнгольд Морицевич Глиэр / З. К. Гулинская. – М. : Музыка, 1986. – С. 76). В архіві Меморіального кабінету Р. Глієра в Москві, очолюваного його онукою, зберігаються рукописні програма й багато музичних ескізів клавiру твору (ще 1962 р. рукопис зберігався в Центральному державному архіві літератури й мистецтва СРСР у Москві). Мабуть, першу тему композитор у середині 1950-х років використав у чотириактовому балеті «Тарас Бульба» для характеристики образу головного героя. За життя Р. Глієра балет не було поставлено, але на його основі композитор створив однойменну оркестрову Сюїту, прем'єру якої він диригував у Москві на початку 1952 р. (партитуру Сюїти опубліковано в Москві, у видавництві «Музгиз», 1955 р.).

² Учасники першої наукової конференції «І. Стравінський і Україна» в Луцьку домовилися писати українською мовою його прізвище як «Стравінський». Однак, згідно з чинним українським правописом, слід писати саме «Стравінський», а не «Стравинський» (див.: пункт 5 параграфу 104 «Фонетичні правила правопису слов'янських прізвищ» у вид.: Український правопис. – К. : Наук. думка, 2013).

Щодо належності, зокрема й до української культури, вихідців з України неукраїнського походження, єдиної думки поки що немає. Наприклад, не викликає сумнівів належність до української культури поляків із підросійської України М. Завадського, В. Заремби, першого директора Київської консерваторії В. Пухальського та інших, але вихідця з Могилева-Подільського В. Малішевського, першого ректора Одеської консерваторії, чи уродженця с. Тимошівки (тепер Кам'янського району Черкаської області) К. Шимановського¹, який більшість творів написав в Україні, чомусь називають тільки польськими композиторами.

Так само львівських поляків Т. Маєрського, А. Нікодемівича, ректора Львівської консерваторії Польського музичного товариства А. Солтиса, які навіть входили до Спілки композиторів УРСР, деякі українські музикознавці вважали належними до польської культури. І вже зовсім безпідставно вважати польськими митцями К. Мікулі, львів'янина з Чернівців вірменсько-румунського походження, або єврея Ісаака (Юзефа) Коффлера зі Стрия². Мимоволі складається враження, що такі музикознавці ще й досі вважають Львів польським, а не українським містом. Та якщо А. Солтис був українським композитором польського походження, то чому його батька Мечислава вважають польським? Подібні запитання виникають і щодо Я. Галля та В. Фрімана.

Така ситуація, щоправда, стосовно належності до російської культури, склалася щодо композиторів не лише польського походження, а й німецького: наприклад, одного з перших директорів Київської консерваторії Ф. Блюменфельда³, автора циклу обробок українських народних пісень, хоча його брата Станіслава вважають представником української культури (не можна не згадати й піаніста та педагога Генріха Нейгауза; матері обох були польками, як і Р. Глієра).

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

¹ Див. статтю: Калениченко А. Чи можна вважати Кароля Шимановського також українським композитором? / А. Калениченко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 17 : Українська тема у світовій культурі. – К., 2001. – С. 314–322.

² Першим назвав І. Коффлера польським композитором польський музикознавець М. Ґоломб (Gołąb M. Dodekafonia Józefa Kofflera / M. Gołąb // Muzyka. – 1972. – Nr 4), який згодом опублікував окрему монографію (Gołąb M. Józef Koffler / M. Gołąb. – Kraków : PWM, 1995), пізніше – тодішній львів'янин польського походження Л. Мазепа (Mazepa L. Okres radziecki w życiu i twórczości Józefa Kofflera / L. Mazepa // Muzyka. – 1983. – Nr 2), Є. Нідецька (Нідецька Е. Ю. Творчість польських композиторів Львова в контексті українсько-польських музичних зв'язків (1792–1939) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Нідецька Ева Юзефівна ; Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2003. – 20 с.) та ін. Ісаак Коффлер став Юзефом, бо поляки чужинецькі імена перелицьовують на свій лад – наприклад, Івана Грозного називають Яном.

³ Його прізвище, що означає німецькою мовою «квіткове (blümen) поле», часом і досі, за російською традицією, помилково пишуть, як «Блюменфельд». Детальніше про родини Нейгаузів і Блюменфельдів у кн.: Долгіх М. Нейгаузи: варіації на елісаветградську тему / М. Долгіх. – Кіровоград : Видавець В. Ф. Лисенко, 2013. – 335 с.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бэлза И. Рейнгольд Глиэр. – 2-е изд. / И. Бэлза. – М. : Сов. композитор, 1962. – 64 с.
2. Гулинская З. К. Рейнгольд Морицевич Глиэр / З. К. Гулинская. – М. : Музыка, 1986. – 224 с.
3. Долгіх М. Нейгаузи: варіації на елисаветградську тему / М. Долгіх. – Кіровоград : Видавець В. Ф. Лисенко, 2013. – 335 с.
4. Калениченко А. Чи можна вважати Кароля Шимановського також українським композитором? / А. Калениченко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 17 : Українська тема у світовій культурі. – К., 2001. – С. 314–322.
5. Леонова М. Симфонические произведения Р. М. Глиэра (симфонии, одночастные сочинения, концерты) : справочник-путеводитель / М. Леонова. – М. : Сов. композитор, 1962. – 114 с.
6. Нідецька Е. Ю. Творчість польських композиторів Львова в контексті українсько-польських музичних зв'язків (1792–1939) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Нідецька Ева Юзефівна ; Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2003. – 20 с.
7. Р. М. Глиэр : биографический и нотографический справочник / сост. Б. Яголим, общ. ред. и закл. ст. А. Зуевой. – М. : Мемориальный кабинет Р. М. Глиэра, [2011]. – 96 с.
8. Стефанович Д. Київське студентство і Кобзар: 100 років тому / Д. Стефанович // Дзеркало тижня. – 2014. – 7 березня, № 8 (134).
9. Gołąb M. Dodekafonia Józefa Kofflera / M. Gołąb // Muzyka. – 1972. – Nr 4.
10. Gołąb M. Józef Koffler / M. Gołąb. – Kraków : PWM, 1995.
11. Mazepa L. Okres radziecki w życiu i twórczości Józefa Kofflera / L. Mazepa // Muzyka. – 1983. – Nr 2.

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

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

Калениченко А. П. Шевченкіана Рейнгольда Глієра в першому наближенні. Рассматривается обращение одного из первых директоров Киевской консерватории Р. М. Глиэра к поэзии Т. Г. Шевченко в симфонических поэмах «Тризна», «Подражаніє Іезакіїлю» (с мелодекламацией), «Заповіт» (1914–1939), музыке к знаменитому драматическому спектаклю Леся Курбаса «Гайдамаки» (1920) и принадлежность его композиторского творчества и музыки некоторых других, как считалось, инонациональных деятелей музыкального искусства не только к русской, но и украинской музыкальной культуре.

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

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

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