

ISSN 2414-052X (print)

ISSN 2786-8869 (online)

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

ЧАСОПИС

НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ
АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ
імені П. І. Чайковського

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

2023 № 3 (60)

Засновано у жовтні 2008 року

Київ — 2023

УДК 008+78.03+78.07

DOI: 10.31318/2414-052X.3(60).2023

ЧАСОПИС НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

2023 № 3 (60)

Науковий журнал. Виходить щоквартально

Засновник і видавець: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3, 01001.

Сайт: <http://chasopysnmau.com.ua/> **E-mail:** cancelyariya@knmau.com.ua

Телефон: (044) 279-07-92

Факс: (044) 279-35-30

Свідоцтво про державну реєстрацію: Серія КВ, № 140-90-3061Р від 25. 05. 2008 р.

Рішенням Атестаційної колегії Міністерства (наказ МОН №886 від 02.07.2020)

«Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» включено до Переліку наукових фахових видань України категорії «Б» в галузі **культурології та мистецтвознавства**.

Згідно з рішенням Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення від 31 серпня 2023 року за No. 801 «Часопису Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського»

присвоєно ідентифікатор медіа: **R30-01238**

Науковий журнал «Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» зареєстровано і проіндексовано в українських та міжнародних наукометричних базах даних: Google Scholar, «Наукова періодика України» Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.



Редакційна колегія:

Скорик А. Я., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (головний редактор).

Виткалов С. В., доктор культурології, професор (Рівненський державний гуманітарний університет), Рівне, Україна (заступник головного редактора).

Бабушка Л. Д., доктор культурології, в.о. професора (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора).

Юник Д. Г., доктор педагогічних наук, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (відповідальний секретар).

Андрущенко Т. І., доктор філософських наук, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Бондарчук В. О., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Бровко М. М., доктор філософських наук, професор, (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Касьянова О. В., кандидат мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Копиця М. Д., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Лоос Х., доктор мистецтвознавства, професор (Інститут музикознавства Лейпцизького університету / Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig), Лейпциг, Німеччина.

Миленька Г. Д., доктор мистецтвознавства, професор (Київський Національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого), Київ, Україна.

Мимрик М. Р., кандидат мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Сапенко Р., доктор філософських наук, професор (Інститут візуальних мистецтв Зеленогурського університету / Instytut Sztuk Wizualnych Wydział Artystyczny, Uniwersytet Zielonogórski) голова Польсько-українського центру гуманітарних досліджень, Зелена-Гура, Польща.

Стефанія Л., доктор мистецтвознавства, професор (Люблянський університет / Univerza v Ljubljani), Любляна, Словенія.

Тимошенко М. О., доктор філософії, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Фліцінська-Панфіл Г., доктор мистецтвознавства, професор (Музична академія імені І. Я. Падеревського в Познані / Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu), Познань, Польща.

Холодинська С. М., доктор культурології, доцент (Приазовський державний технічний університет), Маріуполь, Україна.

Шонінг К., мистецтвознавець, професор (Віденський університет / Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Відень, Австрія.

Шуміліна О. А., доктор мистецтвознавства, професор (Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка), Львів, Україна.

Рекомендовано до друку Вченою радою Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 2 від 27 вересня 2023 року).

За достовірність інформації, зміст статей і посилань відповідають автори.

Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакції.

© НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023

ISSN 2414-052X (print)

ISSN 2786-8869 (online)

**MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION POLICY OF UKRAINE
UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC**

JOURNAL
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL
MUSIC ACADEMY OF UKRAINE

AN ACADEMIC PERIODICAL

2023 No. 3 (60)

Founded in October 2008

Kyiv — 2023

UDC 008+78.03+78.07

DOI: 10.31318/2414-052X.3(60).2023

J O U R N A L
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE
2023. No. 3 (60)

A quarterly academic periodical

Founder and publisher: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3, 01001.

Website: <http://chasopysnmau.com.ua/> **E-mail:** cancelariya@knmau.com.ua

Phone: (044) 279-07-92

Fax: (044) 279-35-30

Certificate of state registration: KB, No. 140-90-3061P from 25. 05. 2008

According to the decree of the *State Attestation Commission*.

By the decision of the Attestation Board of the Ministry (order of the Ministry of Education and Science № 886 of 02.07.2020) “Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine” has been included into the List of scientific professional publications of Ukraine of category “B” in the field of **culturology** and **art studies**.

By the decision of The National Council of Television and Radio Broadcasting No. 801 of 31.08.2023 the scientific journal “Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine” has been assigned a media identifier: **R30-01238**

“Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine” has been registered and indexed in Ukrainian and international scientometric databases: Google Scholar, “Scientific Periodicals of Ukraine” in the Vernadsky National Library of Ukraine, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.



Editorial board:

Skoryk A. Ya., Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (Editor-in-Chief).

Vytkalov S. V., Doctor of Culturology, Professor (Rivne State University of Humanities), Rivne, Ukraine (Deputy Editor-in-Chief).

Babuchka L. D., Doctor of Culturology, Acting Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (Deputy Editor-in-Chief).

Yunyk D. H., Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (Executive Secretary).

Andrushchenko T. I., Doctor of Philosophical Science, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Bondarchuk V. O., Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Brovko M. M., Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Kasyanova O. V., Candidate of Art Criticism, Professor, (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Kholodinska S. M., Doctor of Culturology, Professor (Priazov State Technical University), Mariupol, Ukraine.

Kopytsia M. D., Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Loos H., Doctor of Art Criticism, Professor (Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig), Leipzig, Germany.

Mylenka G. D., Doctor of Art Criticism, Professor (I. K. Karpenko-Kary National University of Theater, Cinema and Television in Kyiv), Kyiv, Ukraine).

Mymryk M. R., Candidate of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Sapenko R., Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Instytut Sztuk Wizualnych Wydział Artystyczny, Uniwersytet Zielonogórski), Head of the Polish-Ukrainian Center for Humanitarian Studies, Zelena-Hura, Poland).

Schöning K., Ph. D, Professor, (Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Vienna, Austria.

Shumilina O. A., Doctor of Art Criticism, Professor (M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music), Lviv, Ukraine.

Stefanija L., Doctor of Art Criticism, Professor (Univerza v Ljubljani), Ljubljani, Slovenia.

Tymoshenko M. O., Ph. D, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Recommended for publication by the Academic Council of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (protocol number 2 from the 27 of September 2023).

The responsibility for the authenticity of the information, the content of articles and references lies entirely with the authors.

The opinions expressed in the articles do not necessarily reflect the views of the editorial board.

© Tchaikovsky NMAU, 2023

З М І С Т

КУЛЬТУРОЛОГІЯ.....	7
<i>Тетяна Андрущенко, Микола Федоренко. Естетичні цінності у творчості Мирослава Скорика.....</i>	<i>7</i>
<i>Мирон Черепанин, Жанна Зваричук. Тематичний спектр музично-культурологічних пресодруків Часопису «Шлях перемоги» (1954–1974 роки)...</i>	<i>25</i>
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО.....	41
<i>Ольга Шуміліна. Духовні концерти Максима Березовського: проблема поставторських редакцій.....</i>	<i>41</i>
<i>Олена Пономаренко. Організація музичного життя в сучасній Італії.....</i>	<i>57</i>
<i>Борислав Стронько. Локальне ансамблювання в оркестровому мисленні.....</i>	<i>70</i>
<i>Володимир Дейнега. Вплив тембрального забарвлення звуку на еволюцію диригентського жесту.....</i>	<i>85</i>
<i>Ігор Нечесний. Формування класів фагота у Паризькій консерваторії.....</i>	<i>98</i>
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО. СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО	112
<i>Олена Касьянова, Анатолій Кочерга. Концепт вирішення танцю Золотого Тільця в опері Мирослава Скорика «Мойсей».....</i>	<i>112</i>
<i>Олександра Шевельова. Режисерська інтерпретація біблійної тематики в опері Мирослава Скорика «Мойсей».....</i>	<i>124</i>

CONTENTS

CULTUROLOGY	7
<i>Tetiana Andrushchenko, Mykola Fedorenko. Aesthetic Values in the Myroslav Skoryk's Creativity</i>	7
<i>Myron Cherepanyn, Zhanna Zvarychuk. Thematic Spectrum of the Music and Cultural Publications in the Chronicle "Way to Victory" (1954–1974)</i>	25
ART STUDIES. MUSICAL ART	41
<i>Olga Shumilina. Spiritual Concerts of Maxim Berezovsky: the Problem of Post-Author Editions</i>	41
<i>Olena Ponomarenko. Organization of Musical Life in Modern Italy</i>	57
<i>Borislav Stronko. Local Assembly in the Orchestral Thinking</i>	70
<i>Volodymyr Deinega. Influence of Timbral Sound Coloring on the Evolution of the Conductor's Gesture</i>	85
<i>Ihor Nechesnyi. Formation of Basson Classes at the Paris Conservatory</i>	98
ART STUDIES. SCENIC ART	112
<i>Olena Kasyanova, Anatoly Kocherga. Stage Concept of the Golden Calf Dance in Myroslav Skoryk Opera "Moses"</i>	112
<i>Olexandra Shevelova. Director's Interpretation of Biblical Subjects in Myroslav Skoryk Opera "Moses"</i>	124

УДК 78.071.1Скорик:78.01](477)(045)
DOI: 10.31318/2414-052X.3(60).2023.296791

ТЕТЯНА АНДРУЩЕНКО

ORCID iD: 0000-0002-0381-171X

*доктор філософських наук, завідувач кафедри суспільних наук
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
gerasimenko.tanya22@gmail.com*

МИКОЛА ФЕДОРЕНКО

ORCID iD: 0000-0001-5480-60

*кандидат філософських наук, доцент кафедри суспільних наук
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
fed2000@ukr.net*

ЕСТЕТИЧНІ ЦІННОСТІ У ТВОРЧОСТІ МИРОСЛАВА СКОРИКА

Досліджено ідейні джерела та витoki проблематики цінностей в європейській культурі початку ХХ сторіччя. Зазначено, що питання про специфіку буття цінностей було поставлене філософами-неокантіанцями, зокрема Генріхом Рікертom. Акцентовано увагу на ролі мистецтва і музики у формуванні художніх цінностей, їх естетичному, етичному, психологічному, педагогічному впливі та створенні ґрунту для мистецьких діалогів у культурному бутті. Визначено ідею цінності як форми утвердження власне людського начала, фундаментальну основу загальнолюдської культури. Репрезентовано зміст і функції як загальнокультурних цінностей — істини, краси, добра, так і естетичних — катарсису, калокагатії, аури, що ґрунтуються на досягненнях європейського музичного мистецтва. Вказано, що ціннісне відношення завжди емоційне, пов'язане з чуттями безпосереднього радісного захоплення, милування; цінності завжди мають певний сакральний модус, виступають в ролі святині. Підкреслено, що мистецтво загалом і музичне мистецтво зокрема тісно пов'язані з морально-етичним настановами, з розумінням того, що поняття любові в структурі естетичного відношення виступає його конкретизацією. Продемонстровано на прикладі одного із найбільш ранніх творів композитора М. Скорика (кантата «Весна» на вірші Івана Франка) просякнутість художнього матеріалу небайдужим, радісним та любовним сприйняттям оточуючої природи; відкритим, довірливим ставленням до оточуючого світу, що загалом є характерною особливістю мистецтва, особливо сучасного. Розглянуто творчу спадщину українського митця як носія ціннісного вираження української культури, її інтертекстуального, авангардного характеру. Доведено, що в творах М. Скорика національні цінності органічно поєднуються з загальнолюдськими.

Ключові слова: естетичні цінності, музичне мистецтво, катарсис, аура, творчість М. Скорика.

Постановка проблеми... Для початку нового тисячоліття характерні різні прояви «антропологічної кризи», яка «зачіпає» як зовнішні, так і внутрішні прояви людської активності. В українському культурно-історичному контексті у зв'язку із повномасштабним вторгненням Росії на територію України означена криза набула ще й екзистенційно-буттєвого виміру. Оскільки у цьому випадку мова йде про існування національної ідентичності, особливої нагальності набувають питання світоглядного ґатунку українців: «Хто ми є?», «Як ми себе самоусвідомлюємо?», «На що спирається наше світосприйняття та світовідчуття?», «Що для нас є національною культурою?» тощо.

Варто наголосити, що вищеперераховані питання поставали й у інших народів ще на початку ХХ сторіччя і зводилися до розуміння сенсу культури як сукупності цінностей. Під цінностями розуміли продукти людської діяльності, які мають певне значення для суб'єктів цієї діяльності. Так, говорячи про цінності пізнання (людини, світу) в українській культурі, зазвичай спираються на напрацювання величної постаті Г. Сковороди. Піднімаючи проблему формування людського світовідчуття, зазвичай спираються на емоційний зріз в людині, формування якого здійснюється засобами мистецтва, зокрема музичного. І не остання роль у формуванні чуттєвості українців в сучасну епоху належить творчості Мирослава Михайловича Скорика.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Серед наукового доробку українських дослідників вивчення феномену естетичних цінностей досліджується передусім у руслі співвіднесення естетичного зі світом культури (Ляшенко, 2021) або у прикладному аспекті їх функціонування, зокрема з точки зору дослідження політичних відносин (Полянська, 2012). Наукові доробки, присвячені творчості Мирослава Скорика, та безпосередньо спрямовані на реалізацію естетичних цінностей, на жаль, у науковій літературі відсутні, водночас музична спадщина композитора час від часу стає об'єктом формально-стилістичного аналізу.

Мета дослідження полягає у дослідженні виникнення і прояву феномену естетичних цінностей у творчості українського композитора М.Скорика. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

1) дослідити ідейні джерела та витoki проблематики цінностей в європейській культурі початку ХХ сторіччя;

2) репрезентувати зміст і функції естетичних цінностей: катарсису, калокагатії, аури;

3) продемонструвати зв'язок зазначених цінностей, їх прояв у творчості українського композитора;

4) розглянути творчу спадщину українського митця як носія музичного вираження в українській культурі загальнолюдських цінностей.

Виклад основного матеріалу дослідження... Загальновідомо, що цінність виступає продуктом людської діяльності, який несе в собі певне значення для конкретної людини. Як зазначав І. Кант, культура складається із суспільної цінності людини. Традиційно існує поділ людських цінностей на духовні і матеріальні. Тоді як, естетична цінність — це завжди цінність чогось, а не цінність для чогось, тобто вона має принципово безкорисний характер. Існує величезна кількість наукових досліджень, спрямованих на дослідження цього феномену. Так, логічні, естетичні, етичні, релігійні цінності активно досліджувались Г. Ріккертом, життєві і культурні — Х. Мюнстербергом. Для М. Шелера цінності культури — це духовні цінності, відмінні від вітальних (життєвих), цінностей цивілізації (корисного) та релігійних (священного) цінностей. Ф. Ніцше сутність цінностей вбачав у цінностях живого життя. Н. Гартман, Р. Інгарден, Х. Мюнстерберг та М. Шелер виділяли клас «вітальних цінностей», а естетичну цінність прирівнювали до «розгадки життя».

Знаменита «Мелодія ля-мінор» Мирослава Скорика у вигляді музичної ілюстрації до кінофільму «Високий перевал» переросла в одне з сучасних імен України, означень її ментальних глибин. Означена «Мелодія» відгукується в нас генетично, а у світі звучить українською мовою. Ціннісні критерії історично є дуже рухливими: деякі мистецькі твори залишаються непомітними, допоки не

сформується відповідна система цінностей, з точки зору якої явище усвідомлюється як значне. Так, сьогодні «Мелодія» М. Скорика звучить, уособлюючи духовну силу і волю до перемоги, ніжність і любов, правду і незламність українського народу.

Особливістю культурних явищ, і мистецтва зокрема, є їх репрезентативний характер — будь-який культурний предмет представляє не самого себе, а виступає представником іншого змісту. На початку ХХ сторіччя питання специфіки цього культурного буття було поставлене філософами-неокантіанцями, зокрема Генріхом Рікерттом. На відміну від тварини, людина перебуває не лише у фізичному, а й у символічному просторі, компонентами якого виступають мова, міф, мистецтво та релігія. Любов, дружба, взаємодопомога — явища не природні, а символічні. Щоб цей культурний вимір став доступним людині як певна реальність, сам індивід повинен бути підготовленим для цього, бути конгеніальним предметові. Культурна взаємодія — естетична, релігійна, моральна — будь-якого прояву ґрунтується на взаємній умовності, яка передбачає можливість «іншомовності» у предметі, а в людині — володіння цим кодом для адекватного розуміння закладеного у нього сенсу. Саме цю здатність неокантіанці назвали «цінність», ідея якої полягає у формі утвердження людського начала. Основними цінностями кожної цивілізації є істина, добро, краса, які становлять фундаментальну основу загальнолюдської культури. Тоді як, «культура — це система перенесення цінностей сучасності в буття людини, у смисл її життєдіяльності з урахуванням досвіду минулого і перспектив майбутнього» (Кримський, 2009, с. 16). Таким чином можна говорити про етнічні, класові та особистісні цінності, оскільки саме через людину буття отримує свій смисл та цінність.

Ціннісне відношення завжди є емоційним, а радість, захоплення та милування — почуття, що виникають при цьому. Цінності завжди мають певний сакральний модус, виступають в ролі святини, оскільки засвоюються у дитинстві разом з першими словами матері, в процесі перших яскравих вражень від зустрічі з оточуючим світом. «Рідна хата», «рідна мова», «родина», «Батьківщина» для

українців є певними маркерами самобутності, прихистку, і водночас таємничості та благоговіння. Неабияка роль у формуванні чуттєвої культури належить мистецтву, яке здатне не лише відображати, а й просвітлювати досвід людських переживань. Подібна «просвітлююча» дія наочно демонструє зв'язок художньої творчості зі смисложиттєвими цінностями культури. Прикладом ціннісної емоції є, зокрема, катарсис, який зазвичай асоціюється з «Поетикою» Аристотеля та його теорією трагедії. Тут катарсис або очищення не є чимось лише естетичним, воно має відношення і до моралі, інтелекту, психології, тобто до цілісної людини. Вже у Платона катарсис ототожнюється з розсудливістю та мужністю. Згідно його тверджень, мужність — це подолання страху (як і розсудливість — долання мисленого хаосу), що може статися внаслідок дії більш потужного зовнішнього потрясіння. Неабияка роль тут належить музиці, так, за Аристотелем з огляду на її чуттєвий, педагогічний та психологічний ефект, засвоєння людиною чуттєво-емоційного досвіду стає мотивуючою силою її поведінки. Аристотель у восьмій книзі «Політики» писав: «Чи повинна музика, крім того, що вона приносить насолоду... служити ще більш високій меті, а саме справляти дію на людську етику та психіку? Це стане зрозумілим, коли з'ясується, що музика має певний вплив на наші моральні риси. Те, що так буває насправді, доводять, окрім усього іншого, пісні Олімпа, які, з чим згодні всі, надихають наші душі, а натхнення і є насолодою для нашого морального стану» (2000, с. 216).

Гармонія душі та тіла, зовнішнього та внутрішнього, вплив на етичну природу людини, розвиток почуття суспільності, виховання інтелекту, емоцій — приклади того, як в історії осмислювалися і відкривалися виховні можливості музики. Мистецтво загалом і музичне мистецтво зокрема тісно пов'язані з морально-етичними настановами. Краса — це любов, — стверджує Платон. Стародавні греки цю єдність краси і добра іменували калокагатією. Поняття любові — ціннісна категорія у структурі естетичного відношення, певна його конкретизація. Саме у цьому понятті реалізується уявлення про цінність, адже від того, кого ти любиш, можна судити про те, що ти за людина. Любов — своєрідна метацінність. Так, любов егоїста являє собою звичайне споживацтво,

тоді як любов колекціонера ґрунтується на інстинкті привласнення (а не взаємності). Однак справжня любов — це завжди винесення іншого на перше місце, а своїх думок, бажань, пріоритетів тощо — на друге, менш важливе місце.

У ХХ сторіччі християнська ідея любові набула більш виразного значення — не в останню чергу завдяки заочній полеміці Макса Шелера з Ніцше. Останній стверджував, що християнська мораль (і її стержень — принцип любові) народжується через ресентимент (уявну помсту за наявності фізичного безси́льства слабших стосовно сильніших). Давні жрецькі касти створили на цій основі мораль, яка возвеличувала слабкість і безпомічність на протигагу лицарсько-аристократичній моралі. Саме у Христі Ніцше бачив втілення означеної моралі. Натомість, Шелер у своїй роботі «Ресентимент в структурі моралі» не погоджується з таким тлумаченням. Своєї кульмінації аргументація Шелера досягає під час опису християнської ідеї любові завдяки її протиставленню до духовного світу давньої Греції. Для християнства любов знаходить свій прояв у тому, що шляхетний схиляється і сходить до нешляхетного, здоровий — до хворого, заможний — до бідного, красивий — до потворного, добрий та святий — до підлого і злого, месія — до митаря і грішного тощо, і здійснюється це без античного страху щось втратити або стати нешляхетним. Справжнє самоствердження полягає у приборканні егоїзму, в утвердженні себе в іншому. Смысл любові полягає у творенні нової людини: у буквальному сенсі — як продовження роду, і фігуральному — як народження нової духовної самості. Впродовж тисячоліть, починаючи з Платона, власне любов та закоханість усвідомлювалися як найбільш справжні стани людини, найбільш довершені вирази її буття. «Де нема любові, — підкреслював Людвіг Фейербах, — там нема і істини. Лише той представляє собою щось, хто щось любить. Бути нічим і нічого не любити — одне і те ж. Чим більше буття в людині, тим вона більше любить, і навпаки» (1955, с. 186). Любов повинна стати співтворчістю — лише тоді вона здатна принести катарсис, просвітлення чуттів.

Прояв феномену любові також зустрічається у музичному мистецтві, зокрема у кантаті Мирослава Скорика «Весна» на вірші Івана Франка, яка

наскрізною ниткою просякнута небайдужим, радісним сприйняттям оточуючої природи. Відкрите, довірливе ставлення до навколишнього світу вирізняє сучасне мистецтво з-поміж минулих його проявів, знаходить відображення в уявленнях про діалог та спілкування як сутнісних характеристиках людини. Означене ставлення формується у людській свідомості завдяки першим спогадам, образам, крізь призму яких сприймається та сама весна, де «гріє сонечко» чи «здивована зима» тощо. Вдаючись до філософських узагальнень, воно, врешті-решт, змушує нас замислитись: «Там, де має постати справді радісний і життєдайний твір людини, там людина повинна вибиватися в ефір з батьківської землі. Ефір тут означає: вільний, сягаючий неба простір, відкритий обшир духу» (Гайдеггер, 2009, с. 3). Зазначена позиція мистецтва, що розкриває суттєвий зв'язок останнього з досвідом сприйняття реальності в значенні її (реальності) самоцінності, є особливістю художньо-образної системи. Як дійсність самого твору, так і та реальність, яка зображена в ньому, важливі самі по собі, а не тому, що одна відображає іншу. Власне, поєднання в чуттєвому наочному виразі глибокого змісту і характеризує внутрішню довершеність мистецтва. Важливим є те, що ця «одухотворена» реальність, яка постає завдяки образам мистецтва, є частиною самої об'єктивної реальності (а не лише існуючою віртуально), що засвоюється слухачами, читачами тощо на основі певного емоційного коду.

Зазначена відкритість художнього образу, його буттєва вкоріненість є характерною для всіх видів мистецтва. Так, у музиці вона проявляється в тому, що остання не лише розкриває людське переживання, але і певною мірою кристалізує його, витворюючи для внутрішнього споглядання світ просторових форм, який не дарма порівнювали з архітектурою.

У своїй творчості український композитор Мирослав Скорик звертався до теми людини, її сутності, ролі в історії (кантата для солістів, хору та оркестру на вірші Е. Межелайтіса «Людина», опера «Мойсей»). Кантата «Людина» цікава з огляду на тогочасне бачення суті людини і відповідну естетику, адже 1964 рік — період так званої «відлиги» з її відчуттям свободи, «весни», можливостей для

творчості, універсальної людської активності тощо. Так, в однойменному вірші «Людина» Едуард Межелайтіс (2011) пише:

«Стала підвладною земля мені, і я
Обдарував її красою.
Земля створила мене,
Я ж землю по-новому створив —
Новою, кращою, прекрасною — такою
Ніколи вона не була!».

Філософсько-естетичні підвалини такого бачення природи людини ґрунтуються на модерно-просвітницьких засадах. Людина виступає «громадянином світу», особою з універсально-культурним світоглядом, предметом діяльності якої постають необмежені обшири оточуючого світу. Естетика такого піднесеного світопереживання, за переконаннями Канта, разом із тлумаченням усього традиційно-людського як застарілого, провінційного, обмеженого і неуніверсального, збігається з ідеєю діяльнісного перетворення світу. Подібна інтерпретація людини і культурного поступу (зокрема, художньо-мистецького) через поняття предметно-перетворюючого відношення людини до навколишнього світу є лише конкретною формою загальномодерного європейського розуміння.

Звичайно, йдеться лише про тематичний вимір творчості славетного українського митця. Адже мистецтво — це, передусім, цінність форми. Музичний твір вважається довершеним лише тоді, коли у ньому гармонійно поєднуються зміст і форма. На існуванні такої гармонії у творчості М. Скорика наголошують перші дослідники його творчості. Так, київський музикознавець Юрій Щириця зазначає: «Твір відзначається плакатною мелодичною мовою, в якій переважають ораторські тенденції. Однією із найяскравіших особливостей кантати є її монотематичність, більше того — моноінтонаційність, ... цілковита конкретність інтонації, ладова чіткість і ритмічна визначеність» (1979, с. 14-15). Якщо звернутися до загальновідомого поділу на монологічне і діалогічне мовлення, автор тяжіє до першого з його акцентом на естетику діяльнісного

перетворення дійсності з позиції певного ідеалу. Однак, основне значення мистецтва полягає в тому, що воно моделює різні типи людського відношення до світу. Вочевидь, естетика вищезазначеної активістської позиції людини в світі — одна із багатьох. Крім того, композитор також віддав данину часові, адже продукти його творчості так чи інакше обумовлені особливостями історичного контексту.

Дещо інакше виглядає естетична позиція майстра в опері «Мойсей», не дивлячись на її пронизаність романтичними настановами. Тема твору пов'язана з роздумами автора щодо майбутнього України, ролі особистості в історичному поступі, відповідальності кожного українця за долю країни. Автор ніби вступає в діалог зі славетним попередником, продовжуючи цю розмову вже в ХХІ сторіччі. Твір виразно пронизаний етичними інтенціями. Поруч із самоствердженням (коли висхідною позицією є не морально-етична спрямованість) обов'язково знаходиться самооволодіння та володіння світом навколо себе, спрямування на досягнення неосяжних горизонтів. Варто зазначити, що самоствердження — завжди повернення до себе, абсолютна впевненість у самому собі. Натомість, етична позиція пов'язана з відношенням однієї особи до іншої, оскільки передбачає здійснення нею певного вчинку на власний страх і ризик. У такому випадку інший завжди обдаровує багатоманітністю форм буття. Водночас при здійсненні вибору на користь іншого з'являється певний «простір невпевненості» у самому собі, характерний для етичної позиції, що змушує подумки розглядати різні моральні варіанти для власних дій.

Драматична форма глибше занурюється у багатогранний світ особистості, висвітлюючи всю складність її внутрішнього життя та взаємовідносин з іншими. Так, в опері «Мойсей» М. Скорика ця глибина осягнення індивіда доповнюється проблемами морального вибору, складністю стосунків між національними провідниками і народними масами. У фінальній частині твору головний герой ціною власного життя надихає маси до подальшого поступу. Незважаючи на пріоритети сучасного світу із його ліберальними цінностями (ключовими з яких

є: жити для себе, заробляти гроші та радіти життю) та відсутністю потреби у героїзмі, культурних цінностях і культурі загалом, означена опера є актуальною, її художні засоби відтворюють культурну цінність, змушують відчутти й пережити всю трагічність проблем, які мають давню історію, засновану на біблійному сюжеті, і знаходять свій вияв в українській сучасності. Адже за сучасних умов поняття культури і посткультури мають не просто евристичне значення, тобто виступають не лише категоріями теоретичного розрізнення культурологічного емпіричного матеріалу, — вони мають екзистенційний відтінок. У здатності представляти за допомогою чуттєво-образного способу «вічні» дилеми людського буття і полягає «вічність мистецтва».

Вживання словосполучення «народний поет», «народний артист» зазвичай пов'язується зі зрозумілістю та доступністю його творчості широким верствам читачів, слухачів тощо. Ця особливість любовного ставлення до іншого (в даному випадку слухача) є по суті християнською, а сам маестро пов'язує її з романтичним баченням краси. Але романтизм, його виникнення (особливо німецького романтизму), у свою чергу, обумовлене рецепцією католицького християнства. Ось як це обґрунтовує маестро: «В цій опері я втілював власне розуміння “сучасності в музиці” не в тому сенсі, в якому розуміють його деякі колеги, тобто у зверненні до рафіновано-авангардових прийомів виразу (вони вже перебриніли декілька десятиріч тому), а у відповідності до реального звукового світу, в якому ми живемо. Новоромантичне, сповнене прагнення до краси і чутливості, мистецтво щораз більше завойовує позиції, саме в ньому я вбачаю сучасність і майбутнє — не лише для професіоналів-музикантів, а насамперед для тих, хто прагне любити музику» (Мельник, Кияновська, 2011, с. 52).

Дослідники творчості М. Скорика відзначали шанобливе ставлення молодого митця, який ще тільки проходив етап становлення у професійному мистецтві, до культури, що породила його талант. Звідси його постійне звернення до поетичної спадщини Івана Франка, Тараса Шевченка та інших видатних українських митців. Піклування про національне може по-різному

входити в свідомість сучасного українця: для одного — це лише політичний вимір, для іншого — передусім відчуття співвіднесеності з колективною ідентичністю. Водночас ставлення до національного може проявлятися в загальному колі турбот про повноту і неповторну своєрідність життя, добробут рідної землі, збереження культурної спадщини тощо — йдеться про те усталене і знайоме буття, яке постійно потребує людської уваги.

Людина культури не є істотою абстрактною, «людиною загалом», що байдужа до історичної пам'яті свого народу, його традицій і звичаїв. Крім того, вона не може бути байдужою і до духовних цінностей загалом. Приклад такого піклування про національне демонструє своєю творчістю Мирослав Скорик. Так, у його творах національна тематика органічно поєднується з загальнокультурною. Зокрема, проблематика опери «Мойсей», яка асоціюється з ідеями свободи та гідності, чи «Карпатської рапсодії», яка пробуджує радісне відчуття причетності до буяння проявів людської артистичної віртуозності, — такою ж мірою українська, як і загальнолюдська. Подібне поєднання особливого і всезагального, змісту і форми є ознакою майстерності, на чому, в свою чергу, ґрунтується феномен художності.

Естетичне переживання як різновид ціннісної емоції — завжди якоюсь мірою катарсис, переживання. У такому випадку краса сприймається не умоглядно, а емоційно. Німецький літературний критик Вальтер Беньямін увів в естетику поняття «аура» («*а́ура*» із грецької перекладається як подув, віяння), запозичивши його із медицини та езотерики. Роз'яснюючи поняття аури, він визначає його як «неповторне явище далекого, як би близько воно не було» (2002, с. 58).

З давніх часів лікарі використовували слово «аура», маючи на увазі симптоми епілепсії. «У релігійних і езотеричних культурах — уявне сяйво навколо тіла людини, ніби-то видиме лише при надчуттєвому сприйнятті» (Лук'янюк, 2013). Таким чином, у процесі спілкування зі справжніми творами мистецтва, особливо образотворчого, переживання почуттів, викликаних його

сприйманням, можливі лише «тут і зараз», а повторно здійснене споглядання буде зовсім іншим та не викликатиме таку палітру емоцій.

Вальтер Беньямін (2002) стверджував, що в епоху технічного репродукування твори мистецтва втрачають свою ауру, бо зникає одноразовість їх переживання: світлина або фільм можна передивитися, а роман — перечитати. Перестає існувати дистанція, бо руйнується традиція, в рамках якої тільки й можливе ритуальне ставлення до мистецтва. Критик вбачав у цьому також і прогресивний процес: зникнення аури надає можливість раціоналізувати мистецтво.

Неоднозначність міркувань німецького літературного критика викликає справедливі заперечення. Дійсно, прибрати дистанцію в естетичному переживанні (зокрема, вирвати його з традиції) неможливо, адже естетичне сприйняття завжди буде поглядом «збоку». Неможливо досягти і повного дублювання естетичного переживання навіть у тому випадку, коли йдеться про багаторазове відтворення. Пояснити помилковість його тверджень можна звернувшись до історичних подій того часу: пафос міркувань Вальтера був спрямований проти фашистського мистецтва, що одурманювало маси, пригнічуючи інтелект і розпалюючи ниці інстинкти. В теоретичному відношенні проблема розрізнення справжніх і несправжніх, добрих і злих цінностей є складною, а єдиним критерієм цього розрізнення виступає час. У повсякденному житті відрізнити добро від зла не викликає проблем, так само відбувається і щодо мистецтва: «потворне» не може бути цінністю, таким воно постає за умови заперечення з позиції певного естетичного ідеалу, тим самим перетворюючись на об'єкт естетичної насолоди. Підтвердження знаходимо у праці Ортега-і-Гасет Хосе: «Мистецтво не потребує ані вічності, ані патетики, воно задовольняється ясною дниною, прозорою мовою, докладністю і дешицею душевної доброти» (1994, с. 313).

Розгадати загадку аури музичної творчості Мирослава Скорика поза часовості ціннісного сприйняття неможливо, адже розгадка естетичного й краси прирівнюється до розгадки самого життя, а цього людині не дано. В мистецтві

невідворотно діє закон онтологічного парадоксу — істина буття, що відкривається у мистецькому творі, принципово не перекладається вербальною мовою. Визначення цінності твору — це його осмислення у процесі інтерпретації всіх значень, смислоутворюючих елементів, важливих для людей; це виявлення ступеня свободи митця у відтворенні найбільш складних явищ реальності.

Провівши аналіз особливостей естетичного сприйняття, Роман Інгарден виділив 4 фази естетичного переживання, а саме:

- попередня емоція;
- стан збудження;
- бажання оволодіти об'єктом сприйняття;
- здивування.

Саме завершальна фаза — здивування — виступає якістю ансамблю, водночас на її підґрунті з'являється явище інтерпретації, що вміщує не лише вивчення твору, але й умови його створення, навколишнього середовища, історичного та культурного контексту, які разом формують вісь координат цінності естетичного об'єкту. Іншими словами, у мистецтві світ не розподіляється на буття і реальність. М. Скорик ще під час написання «Мелодії» розширив наше буття, відтворивши невидиме для нас, яке терпляче очікувало нашого зростання. У цьому випадку означений феномен доцільніше назвати не інтелектом, а інстинктом (за А. Бергсоном). Саме тому, великі митці завжди йдуть попереду своїх слухачів, глядачів і мусять бути переконливими. М. Скорик це дуже тонко відчував: «... у наш час мистецтво так швидко рухається вперед, що коли ти трохи відстанеш, маєш шанс опинитися попереду», а він увесь час був попереду (Сюта, 2003). Великий митець вважав, що мелодійність існує поза часом і дає широке поле для втілення свіжих композиторських ідей. Якщо композитор — професіонал, то він повинен уміти писати будь-яку музику, а найголовніше — виробити свій стиль і не піддаватися зовнішнім впливам. Український композитор мав досвід, коли його музика промовляла більше, ніж будь-які слова, і вкладав у неї позачасові загальнолюдські ціннісні смисли. Його музика, спираючись на метацінність — любов, керує емоціями людини, йде на

випередження часу і формує слухача. Зріла виваженість та прагнення досягнути гармонії у всіх складових художньої цілісності були якнайбільше притаманні композитору.

Як зазначав композитор, його музика була національною, разом із тим, продовжувала традиції класики та традиції народної музики, мала певні унікальні особливості, які проявлялися у власному стилі. М. Скорик докладав чимало зусиль задля того, щоб вона (музика) була зрозумілою якомога більшій кількості слухачів. Вона є сучасним продовженням класичної музики.

Розмірковуючи про життя і розвиток музики, М. Скорик зауважував, що у музиці є зміни напрямів, в тому від попси, повернення до класичних традицій, сучасне продовження класичної музики, напрямок класичної, але більш сучасної музики, яку він прагнув продовжити. Він не був прихильником додекафонної музики, не міг передбачити, яким буде подальший розвиток музики, але хотів, щоб опера була більш сучасною та зверталась до української музики й шукала спонсорів. Національні виконавці, які поїхали за кордон, поверталися за національною підтримкою. Впродовж довгого часу українська музика була в тіні російської критики, на думку М. Скорика, лише довга й клопітка робота продукуватиме інтенсивні зміни, а потенціал в Україні є досить великий.

Такі творчі і громадянські зусилля Мирослава Михайловича сформували його власний неповторний стиль, а також нові напрямки в українській музиці: тяжіння до типової для ситуації постмодерну інтертекстуальності у своїх партитурах; оркестрові транскрипції «24 каприсів» Н. Паганіні; фантазії на теми творів «Бітлз»; джазові парафрази творів Л. Бетховена; діалог з М. Мусоргським; перевесло глибинних пластів української музики у «Гуцульському триптиху».

Мирослав Скорик, згадуючи про свою родину, говорив, що його батьки – музиканти за станом душі, а дослідники його біографії стверджують, що у шляхетній великій родині українського композитора наявний особливий мистецький ген. Можна вважати, що українці переважно всі музиканти за станом душі і в них живе особливий мистецький ген, а озвучити який вдалося

незабутньому маестро. Можна стверджувати, що мистецькі цінності українського народу велично репрезентовані видатним композитором Мирославом Скориком. Наша Музична Академія уміє достойно вшанувати, зберігати та примножувати ці цінності. Тому, впевнено рухаємося до перемоги із багатим ціннісним скарбом мистецтва достойного Мирослава Михайловича Скорика.

Висновки.

1. Проблематика цінностей в європейській культурі постала на початку ХХ сторіччя і розроблялася представниками неокантіанського філософського напрямку, зокрема Генріхом Рікерттом. Під цінностями варто розуміти продукти людської діяльності, які мають певне значення для суб'єктів цієї діяльності. Піднімаючи проблему формування людського світовідчуття, зазвичай спираються на емоційний зріз в людині, формування якого здійснюється засобами мистецтва, зокрема музичного.

2. Сутність естетичних цінностей катарсису у формуванні чуттєвої культури людини розглядалися на прикладі праць Аристотеля та Платона. Так, катарсис зазвичай асоціюється з «Поетикою» Аристотеля та його теорією трагедії: катарсис або очищення не є чимось лише естетичним, воно має відношення і до моралі, інтелекту, психології, тобто до цілісної людини. У Платона катарсис ототожнюється з розсудливістю та мужністю. Згідно його тверджень, мужність — це подолання страху (як і розсудливість — подолання мисленого хаосу), що може статися внаслідок дії більш потужного зовнішнього потрясіння.

Єдність краси і добра ще за часів Стародавньої Греції іменували калокагатією. Поняття любові — ціннісна категорія у структурі естетичного відношення, певна його конкретизація. Саме у цьому понятті реалізується уявлення про цінність, адже від того, кого ти любиш, можна судити про те, що ти за людина. Любов — своєрідна метацінність. Справжня любов — це завжди винесення іншого на перше місце, а своїх думок, бажань, пріоритетів тощо — на друге, менш важливе місце.

В естетиці поняття «аура» з'явилося завдяки німецькому літературному критику Вальтеру Беньяміну, який запозичив його із медицини та езотерики. З давніх часів лікарі використовували означене слово, маючи на увазі симптоми епілепсії, а у релігійних і езотеричних культурах воно сприймалося як уявне сяйво навколо тіла людини, видиме лише при надчуттєвому сприйнятті.

3. На прикладі одного із найбільш ранніх творів українського композитора М. Скорика — кантати «Весна» на вірші Івана Франка — продемонстровано просякнутість художнього матеріалу небайдужим, радісним та любовним сприйняттям оточуючої природи; відкритим, довірливим ставленням до оточуючого світу, що є характерною особливістю сучасного мистецтва.

4. Творчу спадщину неперевершеного українського митця можна вважати ціннісним вираженням української культури, її інтертекстуального, авангардного характеру. У проаналізованих творах Мирослава Скорика (зокрема, кантаті «Весна» на вірші Івана Франка, кантаті для солістів, хору та оркестру на вірші Е. Межелайтіса «Людина», опері «Мойсей» та «Карпатській рапсодії») національні цінності органічно поєднуються із загальнолюдськими.

Перспективи подальших розвідок... Інформація, викладена у статті, не в змозі розкрити всі існуючі напрацювання щодо творчості великого українського композитора Мирослава Михайловича Скорика. Предметом подальших наукових розвідок є аналіз творчої спадщини М. Скорика з огляду на «антропологічний» вимір, а також проведення атрибутивної характеристики української думки (у класичному вигляді, представленому Г. Сковородою).

Список використаної літератури і джерел

1. Арістотель, 2000. *Політика*. Переклад з давньогрецької О. Кислюка. Київ: Основи.
2. Беньямін, В., 2002. *Вибране*. Переклад з німецької Ю. Рибачука, Н. Лозинської. Львів: Літопис.
3. Гайдеггер, М., 2009. *Буття в околі речей*. [ebook] Переклад Т. Вознюка. Режим доступу: <https://chtyvo.org.ua/authors/Heidegger_Martin/Buttia_v_okoli_rechei/> [дата звернення: 02.12.2022].
4. Кримський, С., 2009. *Ранкові роздуми*. Київ: Майстерня Білецьких.
5. Лук'янюк, В., 2013. *Тлумачний словник іношомовних слів*. [ebook] Режим доступу: <<https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/m/s2.pl?Article=2242&action=show>> [дата звернення: 10.12.2022].
6. Ляшенко, Л. Л., 2021. Естетичні цінності як об'єкт дослідження: від естетичного до культурологічного узагальнення. *Культура і сучасність*, 1, сс.36–41.

7. Межелайтіс, Е., 2011. Людина, [online]. Режим доступу: <<https://www.politpros.com/journal/read/?ID=572&journal=85>> [дата звернення: 07.01.2023].
8. Мельник, Л. та Кияновська, Л., 2011. Притча про "Мойсея". *Політика і культура*, 3–9 липня, с. 52.
9. Ортега-і-Гасет, Х., 1994. *Мистецтво в теперішньому і майбутньому*. Переклад з іспанської В. Бурггардта, В. Сахна. Київ: Основи.
10. Полянська, В. Ю., 2012. Естетичні цінності та естетичні судження в аспекті дослідження політичних відносин. *Філософія і політологія в контексті сучасної культури*, 3, сс.239–244.
11. Сюта, Б., 2003. Мирослав Скорик: "Мені близька висока поезія, тому маю в доробку чимало творів на вірші Шевченка і Франка". *Хрещатик*, 22 жовтня, [online]. Режим доступу: <<http://kmf.karabits.com/press/4/342.html>> [дата звернення: 02.02.2023].
12. Фейербах, Л., 1955. *Избранные философские произведения: в 2 томах*. Т. 1. Москва: Политиздат.
13. Щириця, Ю., 1979. *Мирослав Скорик*. Київ: Музична Україна.

References

1. Aristotel, 2000. *Polityka [Policy]*. Translated from ancient Greek by O. Kislyuk. Kyiv: Osnovy.
2. Benjamin, V., 2002. *Vybrane [Selected]*. Translated from German by Y. Rybachuk, N. Lozynska. Lviv: Litopys.
3. Heidegger, M., 2009. *Buttia v okoli rechei [Being around things]*. Translated by T. Wozniuk. Available at: <https://chtyvo.org.ua/authors/Heidegger_Martin/Buttia_v_okoli_rechei/> [accessed: 02 December 2022].
4. Krymskyi, S., 2009. *Rankovi rozдумы [Morning thoughts]*. Kyiv: Maisternia Biletskykh.
5. Luk'ianiuk, V., 2013. *Tlumachnyi slovnyk inshomovnykh sliv [Interpretive dictionary of foreign words]*. Available at: <<https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/m/s2.pl?Article=2242&action=show>> [accessed: 10 December 2022].
6. Liashenko, L. L., 2021. Estetychni tsinnosti yak ob'iekt doslidzhennia: vid estetychnoho do kulturolohichnoho uzahalennia [Aesthetic values as an object of research: from aesthetic to cultural generalization]. *Kultura i suchasnist*, 1, pp.36–41.
7. Mezhelaitis, E., 2011. Man, [online]. Available at: <<https://www.politpros.com/journal/read/?ID=572&journal=85>> [accessed: 07 January 2023].
8. Melnyk, L. and Kyianovska, L., 2011. Prytcha pro "Moiseia" [Parable of "Moses"]. *Polityka i kultura*, July 3–9, p.52.
9. Orteha-i-Haset, Kh., 1994. *Mystetstvo v teperishnomu i maibutnomu [Art in the present and future]*. Translated from Spanish by V. Burghardt, V. Sahnno. Kyiv: Osnovy.
10. Polianska, V. Yu., 2012. Estetychni tsinnosti ta estetychni sudzhennia v aspekti doslidzhennia politychnykh vidnosyn [Aesthetic values and aesthetic judgments in the aspect of the study of political relations]. *Filosofia i politolohiia v konteksti suchasnoi kultury*, 3, pp.239–244.
11. Siuta, B., 2003. Myroslav Skoryk: "Meni blyzka vysoka poeziia, tomu maiu v dorobku chymalo tvoriv na virshi Shevchenka i Franka" [Myroslav Skoryk: "I am close to high poetry, that's why I have many works based on the poems of Shevchenko and Franko in the works"]. *Khreshchatyk*, October 22, [online]. Available at: <<http://kmf.karabits.com/press/4/342.html>> [accessed: 02 February 2023].
12. Feierbakh, L., 1955. *Izbrannye filosofskie proizvedeniya: v 2 tomakh [Selected philosophical works: in 2 volumes]*. Т. 1. Moskva: Politizdat.
13. Shchyrytsia, Yu., 1979. *Myroslav Skoryk* [Myroslav Skoryk]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

ORCID iD: 0000-0002-0381-171X

*Doctor of Philosophical Sciences, Head of the Department of Social Sciences
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)
gerasimenko.tanya22@gmail.com*

MYKOLA FEDORENKO

ORCID iD: 0000-0001-5480-60

*PhD in Philosophy, Associate Professor of the Department of Social Sciences
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)
fed2000@ukr.net*

AESTHETIC VALUES IN THE MYROSLAV SKORYK'S CREATIVITY

The ideological sources and origins of the issues of values in European culture at the beginning of the 20th century became the basis of this study. It is noted that the challenges regarding the specifics of the existence of value orientations were raised by neo-Kantian philosophers, in particular by Heinrich Rickert. Attention is focused on the priority role of art and music in the formation of artistic values, as well as on their aesthetic, ethical, psychological, pedagogical influence and on the creation of the ground for artistic dialogues in cultural life. The idea of value as a form of affirmation of human nature is substantiated in terms of the fundamental basis necessary for universal human culture. The content and functions, which include general cultural values: truth, beauty, good, as well as aesthetic: catharsis, kalokagathia, aura, based on the achievements of European musical art, are revealed by the author in the context of personal creativity. It is indicated that value relations are always emotional, connected with feelings of direct joyous delight, surprise; values always have a certain sacred mode, act as a shrine. It is emphasized that art in general and musical art in particular are closely related to moral and ethical guidelines, with the understanding that the concept of love in the structure of an aesthetic relationship acts as its concretization. Using the example of one of the earliest works of the composer Myroslav Skoryk (the cantata "Spring" based on a poem by Ivan Franko), it is demonstrated that the artistic material is imbued with a sensitive, joyful and loving perception of the surrounding nature; an open, trusting attitude to the surrounding world, which is generally a characteristic feature of art, especially modern art. The article examines the creative heritage of the Ukrainian artist as a carrier of valuable expression of Ukrainian culture, its intertextual, avant-garde character. It is proved that in the works of M. Skoryk, national values are organically combined with universal values.

Key words: *aesthetic values, musical art, catharsis, aura, creativity of M. Skoryk.*

Стаття надійшла до редакції 03.04.2023 р.

УДК 78.072:070](=161.2:430)"1954/1974"(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.3(60).2023.296792

МИРОН ЧЕРЕПАНИН

ORCID iD: 0000-0003-1034-0036

*доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичної
україністики та народно-інструментального мистецтва*

Навчально-наукового Інституту мистецтв

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

(Івано-Франківськ, Україна)

duetconcertino@ukr.net

ЖАННА ЗВАРИЧУК

ORCID iD: 0000-0003-2552-7549

*кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри методики музичного
виховання та диригування Навчально-наукового Інституту мистецтв*

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

(Івано-Франківськ, Україна)

zhanna.zvarychuk@pnu.edu.ua

ТЕМАТИЧНИЙ СПЕКТР МУЗИЧНО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ

ПРЕСОДРУКІВ ЧАСОПISУ «ШЛЯХ ПЕРЕМОГИ» (1954–1974 РОКИ)

Здійснено аналіз музично-культурологічних публікацій видатних діячів української діаспори на сторінках мюнхенського часопису «Шлях Перемоги». Доведено ключову роль цього громадсько-політичного тижневика, офіційно друкованого органу Організації Українських Націоналістів у справі збереження національної ідентичності українців-емігрантів у мистецькому світовому просторі. Розглянуто публіцистичні доробки авторів, які є яскравими представниками української мистецької еліти і, котрі проживали та працювали на інонаціональній території. Осмислено соціокультурні процеси, що відбувалися у другій половині ХХ століття в українському мистецькому просторі, який став частиною європейського полікультурного середовища. Досліджено тематичний спектр газетних публікацій, що «побачили світ» на сторінках «Шляху Перемоги», який охопив всі ділянки музичного життя наших митців у чужомовному ареалі від концертів знакових артистів, ювілейних імпрез до культурно-просвітницьких висвітлень життя і творчості фундаторів українського мистецтва задля популяризації та інтеграції їх в європейському просторі. Здійснено огляд жанрового діапазону дописів громадсько-культурних та музичних діячів західної діаспори на сторінках мюнхенського щоденника. Охарактеризовано змістову наповненість концертних рецензій, зокрема представлено програмний рівень, інтерпретаційну характеристику виконуваних композицій, а також здійснено огляд біографічних та спогадових ювілейних статей. Розглянуто комунікаційні особливості пресодруків, за допомогою яких здійснювалося формування та утвердження національної свідомості в умовах вимушеної еміграції. Подано оцінку мистецьких пресодруків, які стали літописом культурно-освітнього життя українців як у Німеччині, так і в світовій сфері культури та транслювали світовій спільноті високий професійний рівень української музики.

Ключові слова: музично-критична публіцистика, часопис «Шлях Перемоги», творці культурно-мистецького життя Східної Галичини, творчість родини Нижанківських, діяльність Василя Барвінського, українська діаспорна преса.

Постановка проблеми... Сучасний період військового захисту кордонів України та ствердження її державності тісно пов'язаний з усвідомленим розумінням суспільною громадськістю значення здобутків нашої соціокультурної минувшини та фундаторів її мистецької спадщини. Пам'ятні сторінки процесів змін у нашій культурі знайшли широке висвітлення на сторінках друкованого слова, зокрема україномовних періодичних видань другої половини ХХ століття інонаціонального середовища. «Матеріали діаспорної періодики, фіксуючи факти, події, явища, дають їм різнобічну оцінку, формують історію повсякденності українців за межами України, внаслідок чого науковці мають більше потенційних можливостей на з'ясування тих чи інших аспектів» (Білоус, 2019, с. 29). Ці пресові видання в еміграційному культурологічному просторі ХХ століття були важливим комунікаційним засобом, який формував національну свідомість наших громадян, а також вони стали цінним літописом суспільно-політичного, громадсько-культурного, мистецько-освітнього поступу. Здійснюючи соціально об'єднуючу функцію в інонаціональному середовищі, ці газети відігравали роль містка між українцями в чужині. «Преса стає для них не тільки важливим каналом збереження і передачі етнічної інформації, — наголошує Ганна Карась, — а й одним з головних компонентів інфраструктури національної культури» (Карась, 2012, с. 793).

На теренах західної української діаспори мистецьке інформаційне поле висвітлювала велика кількість газетних видань. Зокрема «Визвольний Шлях», «Українська Думка» (Велика Британія), «Сучасність» (Німеччина), Альманах «Гомону України», «Нові Дні», «Новий Шлях» (Канада), «Вісті», «Свобода», «Америка», «Наше життя» (США), «Вільна Думка» (Австралія), «Наше Слово», «Український календар», «Український альманах» (Польща) (Карась, 2012).

До численних україномовних видань належить часопис «Шлях Перемоги» — громадсько-політичний тижневик, орган закордонних частин Організації

Українських Націоналістів. Був створений 24 лютого 1954 року в Мюнхені. На сторінках газети висвітлювалися питання національно-визвольної боротьби. Також «...газета мала сторінку для молоді під назвою “Ідея і чин”, сторінку для жіноцтва – “Голос Об’єднання Жінок ОУВФ”, окрему музичну сторінку “Наша музична енциклопедія” (редактор М. Михайловський)» (Янів, 2000). З 1993 року редакція тижневика перенесена до Львова, а з 1998 року друкований орган функціонує в Києві.

На сторінках «Шляху Перемоги» постійно представлялося культурологічне осягнення різноаспектного українського мистецького простору. Публіцистичні арт-матеріали друкувалися в численних газетних рубриках: «Нам пишуть звідусіль», «Рецензії», «З нових видань», «З галереї українських композиторів», «З музичної зали», «Відвідини мистця», «З музичного життя», «Силуети видатних співаків», «З листів до редакції», «Мистці світової слави» та інші.

Пресодруки культурно-мистецького змісту, що побачили світ на сторінках «Шляху Перемоги» в період другої половини ХХ століття, представляють вартісний джерелознавчий матеріал про артистичні персоналії Східної Галичини, а також важливі тогочасні артімпрези в інонаціональному середовищі, сьогодні є недосліджені, тому актуальним є аналіз тематичного спектру цих публікацій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Характеристика тижневика «Шлях Перемоги» стисло представлена в енциклопедичних виданнях, де висвітлюються ідеологічні орієнтири видання, перелічуються редакторський склад, з хронологічної сторони розглядається еміграційний та український періоди діяльності часопису (Кураєв, 2013; Янів, 2000).

Оцінку культурологічного наповнення україномовної діаспорної преси подано в монографії «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття» (Карась, 2012).

Мета статті — здійснити огляд музично-культурологічних пресодруків, які були опубліковані в україномовному часописі Німеччини «Шлях Перемоги» 1954–1974 років з урахуванням означеного початкового часового відтинку функціонування газети, індивідуального стилю друкованого видання, його

популярності в чужоземному інформаційному просторі. Відповідно до поставленої мети було визначено **завдання** дослідження:

- 1) визначити роль часопису «Шлях Перемоги» у висвітленні культурно-мистецького життя української діаспори ХХ століття;
- 2) розглянути авторський склад дописувачів до українськомовної газети;
- 3) охарактеризувати тематику музично-культурологічних пресодруків;
- 4) простежити жанрові особливості дописів мистецького характеру;
- 5) проаналізувати змістову наповненість публіцистичних матеріалів.

Виклад основного матеріалу дослідження... Суспільно-політичний часопис «Шлях Перемоги» вже з перших років своєї діяльності друкував численні різноматичні публікації культурно-мистецького змісту. У газетних випусках переважна більшість пресодруків, присвячена темі концертного життя в середовищі української діаспори. Загалом, такі дописи написані в аналітичному журналістському жанрі рецензії, яка подає «...аналіз, інтерпретацію та оцінку одного явища» (Зінькевич, Чекан, 2007, с. 87).

Одним з перших дописів став відгук на концерт українського оперного співака з Женеви, Олега Нижанківського. Рецензія «Вечір українських пісень» (Сем, 1954) містить багатий інформаційний матеріал про проходження концертної акції 15 серпня 1954 в Бельгії. Автор зафіксує виконавський репертуар митця, який складався з авторських творів: «Дума про Саву» та «Дума про Харка» Миколи Лисенка, «Розкрийте зіниці» Омеляна Нижанківського, «Засумуй трембіто» Нестора Нижанківського, а також фольклорні зразки. Характеризуючи вокальні інтерпретації, публіцист зазначає, що «...народні пісні він виконав з правдивим тонким відчуття та із справжнім умінням нюансувати і підкреслювати їх духа» (1954, с. 5), а в творах наддніпрянського композитора співак оминув властиву «...монотонність, надаючи тим, наче все однаковим, стрічкам все ж таки різноманітності» (1954, с. 5). Концертну цілість з О. Нижанківським творила концертмейстер Фернанда Пестіо, яка «...хоч чужинка, уміла вжитися в дух українських творів» (1954, с. 5).

На сторінках «Шляху перемоги» висвітлювали мистецьке життя професійні музиканти, зокрема композитор Зиновій Лисько. Привертає увагу його рецензія «Концерт української музики у виконанні молодих мистців» (Лисько, 1956), у якій на високому фаховому рівні охарактеризовано артімпрезу, організовану Центральним Союзом Українського Студентства. Автор відразу дає позитивну оцінку заходу, зазначаючи, що він мав «...понадпересічний мистецький рівень і репрезентативний характер» (1956, с. 3). У публікації Зиновій Лисько акцентує увагу читацької аудиторії на творчості та стильовій приналежності українських композиторів, п'єси яких прозвучали на концерті, а саме Миколи Лисенка, Федора Якименка, Василя Барвінського, Нестора Нижанківського, Стефанії Туркевич, Івана Вовка та Аристида Вирсти.

Пресодрук є вартісним джерелознавчим матеріалом, оскільки в ньому публіцист розглядає виконавську індивідуальну майстерність артистів, яких було запрошено з різних міст Європи. Зокрема скрипаль Аристида Вирсти з Парижу, піаніста Любомира Горницького з Мадриду, баритона Олега Нижанківського з Женеви та тенора Володимира Луціва з Риму. Далі автор насичує свою рецензію цінним інформативним матеріалом щодо професійно-освітнього рівня цих українських артистів та інтерпретаційних особливостей виконаних композицій. Пресодрук набуває аксіологічного значення, оскільки вияскравлює сторінки їх життєтворчості у інонаціональному середовищі, а також є багатим культурознавчим джерелом, яке представляє рівень українського музичного мистецтва в полікультурному іншомовному просторі. Про А. Вирсту автор повідомляє, що він закінчив Паризьку музичну академію, захистив дисертацію «Скрипкова педагогічна література XVIII сторіччя». На концерті скрипаль виконував твори Ф. Якименка, І. Вовка та власну композицію «Колискова». Аналізуючи фортепіанну майстерність Любомира Горницького, публіцист відзначає, що вона сформувалася під час навчання в Музичній Академії Мюнхена, після закінчення якої артист переїхав до Мадриду, де розгорнув успішну концертну діяльність. На святковій імпрезі митець показав себе «...як музично високо інтелігентний, зі специфічною технікою піаніст» (Лисько, 1956,

с. 3). У його сольному виконанні прозвучали «Пісня», «Імпровізація» В. Барвінського. Як акомпаніатор творив цілість разом А. Вирстою в творах: «Сонаті» соль-мінор І. Вовка, «Тихий сон» Ф. Якименка, «Колисковій» А. Вирсти.

Рецензуючи вокальне виконавство баритона Олега Нижанківського, З. Лисько акцентує на музичній культурі його голосу, яка проявилася в «...ліричному баритоні з звучними верхами — в добрій дикції і в правильній інтерпретації виконуваних творів» (1956, с. 3), а саме в народних піснях «Їде Харко», «Ой Дніпре, мій Дніпре» М. Лисенка, «Засумуй трембіто» Н. Нижанківського, «Гуцулка» С. Туркевич. У співі тенора Володимира Луціва, слухачі насолоджувалися «...його умілим “*piano*”, майстерним “*messa di voce*” й іншими голосовими вальорами» (1956, с. 3).

Завершуючи свою концертну рецензію, З. Лисько висловлює захоплення тим, що концерт відбувся силами молодих музикантів, котрі виконували твори тогочасних українських композиторів і саме «...в цьому запорука тривкості і традиційності нашої культури» (1956, с. 3).

Рецензії періоду 60–70-х років на сторінках щоденника різнопланово представляють концертне життя столиці Баварії, у якому активно брали участь українські музиканти з полікультурного світового середовища. Пресодрук «Вечір української пісні в Мюнхені» (Чайковський, 1962) розкриває мистецький виступ співака-тенора Любомира Мацюка. Запропонована програма складалася виключно з творів українських композиторів: «Ах, де ж той цвіт» О. Нижанківського, «Веснівка» В. Матюка, «Сон» Я. Лопатинського, «Гей, лети павутиння» Д. Січинського, «Тече вода», «Узгір'я Грузії» М. Фоменка, «Як почувеш в ночі» В. Шутя, «Ой ду-ду-ду» А. Гнатишина, «Вони стояли мовчки» В. Косенка, «Гаї шумлять» Г. Майбороди, «Ой у полі», «Ой, не сниться» Б. Лятошинського, «Зимою», «Серенада» М. Степового, «Люблю» О. Зноско-Боровського, «Ти прийди» Т. Сидоренка. Допис репрезентує виконавські якості артиста, а саме співак «...володіє дуже приємним м'яким голосом, його поведінка перед публікою — безпретенсіональна, сердечно-дружня, природно-проста, і все

це вкупі створює дуже приємну, можна б сказати — інтимну атмосферу» (1962, с. 11).

Газетний матеріал «Свято Лесі Українки в Регенсбурзі» (Присутній, 1971) є відображенням просвітницької роботи українських митців задля формування національно-суспільної свідомості в емігрантському середовищі. У дописі зафіксована концертна діяльність відомого бандуриста Богдана Шарка та співачки, піаністки Марії Гаргай. Подані в пресодруці назви виконуваних творів констатують високий професійний рівень концертів у громадсько-культурних колах української діаспори Німеччини. Для слухацької аудиторії були проінтерпретовані музичні твори на вірші Лесі Українки: Богданом Шарком — «Надія» (музика О. Бобикевича), «Ой нагнувся дуб високий» М. Гайворонського; Марією Гаргай — «Так, я хочу крізь сльози сміятись», «Чого вода каламутна» (музика М. Лисенка) та низка інших популярних українських вокальних композицій.

На шпальтах часопису «Шлях Перемоги» побачили світ пресодруки, в яких дописувачі знайомлять суспільність інонаціонального середовища зі знаковими особистостями українського мистецтва.

Велика добірка газетних матеріалів присвячена творчому внеску родини Нижанківських. Публікації зазначеної тематики можна об'єднати у три групи. До першої групи належать дописи, у яких висвітлюються фундатори української культури в Східній Галичині, композитори Остап та Нестор Нижанківські. Одним з перших пресодруків є стаття Остапа Бобикевича «Нестор Нижанківський» (1955). Розкриваючи етапи життя культурно-освітнього діяча, автор наголошує на особливому його значенні в історії української музики. О. Бобикевич пише, що це був «...справжній митець з крові і кости обдарований великим талантом імпровізації. Між творцями — композиторами зайняв Нестор незвичайно важливе місце» (1955, с. 6). Публіцист акцентує увагу читачів на новаторстві в камерно-вокальній, фортепіанній, хоровій царині.

Цінним культурологічним матеріалом насичена публікація Меланії Нижанківської «Нестор Нижанківський — музика, громадянин і людина» (1962).

Її журналістський твір пронизаний цитатами з пресодруків, присвячених митцеві, зокрема авторів Остапа Бобикевича та Ігоря Соневицького. Допис містить спогади М. Нижанківської про його студентські роки, під час навчання у Відні та Празі, а також про викладацьку, концертну, громадську діяльність у Львові, що поглиблює сторінки життєпису композитора. Вона відзначає публіцистичну працю Н. Нижанківського, який був «...автором численних статей на музичні теми і про музичні проблеми» (1962, с. 3).

Стаття-спогад «Композитор отець О. Нижанківський» Остапа Бобикевича (1958) звертає увагу читацької аудиторії на знакову постать, священика, композитора, диригента, суспільно-політичного діяча, яка відіграла визначну роль в націєтворчих та культурологічних процесах, що відбувалися в Східній Галичині в другій половині XIX – на початку XX століть. Автор наголошує на унікальності цієї української сім'ї, пишучи, що «...священича родина Нижанківських належала до найактивніших національних діячів Стрийщини» (1958, с. 3), а також славилася музикальністю. Пресодрук розлого висвітлює життєпис О. Нижанківського, представляючи різносторонні сфери діяльності митця: диригентську, композиторську, громадську, економічну. Біографічний матеріал публіциста містить унікальну інформацію, яка проливає світло на трагічну смерть священика. В оцінці О. Бобикевича історичне значення О. Нижанківського полягало в тому, що «...він був не лише композитором, але й каменярем на шляху змагань нашого народу за державність і визволення з чужої неволі» (1958, с. 4).

Друга група пресодруків висвітлює творчі здобутки яскравих представників славетної родини Олега та Зої Нижанківських.

Допис «Успіх українського співака в Женеві» (Брадович, 1956) є повідомленням, у якому зафіксовано оригінальну сторінку з виконавської біографії сина композитора Нестора Нижанківського, оперного співака Олега Нижанківського. Розглядаючи успішний виступ українського баритона в опері «*La finta semplice*» В.-А. Моцарта, автор зауважує, що «...Олег Нижанківський виконав свою роллю з найбільшим успіхом» (1956, с. 3). Допис насичений

вартісним повідомленевим матеріалом зі світових часописів, в публікаціях подані позитивні відгуки про оперно-акторське мистецтво співака. Публіцистичний матеріал «Успіх українського співака в Женеві» представляє здобутки українського митця у світовому соціокультурному просторі.

У жанрі замітки-відгуку «З. Лісовська та О. Нижанковський у Мюнхені» (Чайковський, 1957) часопис «Шлях Перемоги» повідомляє українську громадськість про липневі відвідини столиці Баварії відомими митцями. У газетному матеріалі повідомляється про дві артїмпрези, а саме художню виставку Зої Лісовської-Нижанківської та концерт вокаліста Олега Нижанківського. У схвальному публіцистичному відгуку зазначено значний культурологічний резонанс малярської творчості женеvської мисткині. «Виставка Зої Лісовської притягнула вже чимале число українських і неукраїнських глядачів і викликала поживлену дискусію в колах любителів українського мистецтва. Твори Зої Лісовської знайшли, назагал, багато симпатиків серед мюнхенців, а також високу оцінку серед знавців мистецтва», — писала мюнхенська газета (1957, с. 5).

У цьому ж пресодруці концерт О. Нижанківського охарактеризований значно стисліше і зазначено, що це був вечір «...бразилійсько-української культури» (Чайковський, 1957, с. 5). Публікація фіксує участь бразилійської піаністки-концертмейстера Терезії де Олівейра. Загалом «...виконання і добір пісень були на високому рівні», що підтверджує високий професіоналізм подружжя митців з родини Нестора Нижанківського (1957, с. 5).

На сторінках часопису «Шлях Перемоги» опубліковано дві замітки авторства Михайла Брадовича (справжнє ім'я Микола Троцький). Це «Концерт О. Нижанківського» (1959) та «Олег Нижанковський в женеvській опері» (1963). Дописи відомого публіциста не тільки популяризують в діаспорному середовищі ім'я українського співака, але й містять вартісний оцінний матеріал.

У першому пресодруці журналіст висвітлює участь О. Нижанківського в женеvських оперних виставах «Імпресаріо в труднощах» Доменіко Чімарози та «Сцена метра П'єра» Мануеля де Фалья. Характеризуючи професіоналізм вокаліста, М. Брадович наголошує на мелодійності музики Д. Чімарозо, яка

«...дала добру нагоду нашому співакові виявити високі якості свого потужного баритону, а зміст опери справжній український гумор та динамічність сценічного таланту» (1958, с. 7). На думку публіциста, саме такі якості як «темперамент та талант гумористичного актора» дали б змогу співаку проявити себе у світовому кінематографічному мистецтві (1959, с. 7).

Автор відзначає оригінальний репертуар О. Нижанківського, а також характеризує його вокальну та артистичну майстерність. Отримавши професійну освіту в Женевській консерваторії, концертуючи в Лондоні, Парижі, Мюнхені, український митець здобув собі славу співака світового рівня. Журналіст підкреслює індивідуальні виконавські особливості вокаліста, а саме «...його голос пружний і гнучкий, багатий на тони, а здібність відчувати роллю і вжитися в неї — велика. Постава співака є дуже сценічна, міміка жвава, різnorodна і придатна до широкої скалі оперових роль» (Брадович, 1963, с. 5). До знакових артподій автор зачисляє участь митця в опері «Пан де Пурсоньяк» та ораторії «Трістан і Ізольда» женеvського композитора Франка Мартена. Серед визначальних особливостей життєтворчого шляху українського співака публіцист виділяє те, що «...гідно продовжуючи славні музичні традиції свого роду, Олег Нижанковський належить до ряду українських співаків і музик, які належно заступають нашу Батьківщину в ділянці мистецтва вільного світу» (1963, с. 5).

Лаконічний допис про проведення концерту з творів Нестора Нижанківського українцями в Нью-Йорку вияскравлює соціокультурні сторінки нашого мистецького життя в іншомовному середовищі. У короткому повідомленні зафіксовані виконавці артімпрези, а саме «...як солісти виступали Дарія Каранович (піаніно), Марта Кокольська (сопрано), і тріо — Д. Каранович, В. Цісик, і Д. Вандерзалл» (Чайковський, 1961, с. 5). Замітка в мюнхенському часописі транслює світовій спільноті високий рівень української професійної музичної культури, зокрема на американському континенті.

Ювілейна публіцистична стаття-спогад «Видатний композитор нашої доби (до 85-річчя від дня народження Василя Барвінського)» Олександра Мая (1973)

представляє громадськості Мюнхена фундатора української музики. Дописувач поставив собі за мету показати суспільності місце та значення композитора в історії національної культури. Висвітлюючи сторінки життя львівського митця, автор наголошує на ролі батька Олександра Барвінського у становленні майбутнього світоча, а також здобуття освітніх щаблів у Празькій консерваторії та Карловому університеті. Публіцистична стаття містить маловідомий факт з періоду років навчання композитора. «У студентські роки Василь Барвінський цікавиться музично-громадським життям, бере участь у чеських і німецьких музичних вечорах, організовує “Вечір української народної пісні” у виконанні співучого товариства “Чеський глагол”, на якому чехи вперше почули обробки народних пісень Станіслава Людкевича і Василя Барвінського», — відзначає журналіст (1973, с. 4).

Автор насичує газетний матеріал інформацією про різножанрову композиторську спадщину митця та діяльність як ректора Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, педагога, голови Спілки українських професійних музик, музичного критика.

Визначивши композиторські та культурно-освітні здобутки В. Барвінського, О. Май окреслює його музичний світогляд, який «... заснований на глибокій любові до народної пісні, на справжній професійній освіті й на солідних знаннях» (1973, с. 4).

Завершує публіцистичну статтю О. Май наведенням трагічних сторінок ув'язнення тоталітарним радянським режимом В. Барвінського, який все своє життя «... своєю музою служив рідному народові, а від ворога зазнав поневірян» (1973, с. 4).

На шпальтах «Шляху Перемоги» вартісними інформаційними матеріалами про музику стали публікації у рубриці «Наша українська музична енциклопедія», які виконували важливу просвітницьку функцію. Музикознавиця Лідія Мельник слушно наголошує, що таке призначення пресодруків «...не обмежується лише роз'ясненням та розширеними способами подачі теми, але часто включає в себе завдання оцінки та формування суспільної думки <...> аж до національної

самоідентифікації» (2013, с. 336–337). Тематична палітра цих багаточисленних статей була присвячена знаковим постатям української культури. Наведемо декілька: «Чи існує українська національна вокальна школа?» (Михайловський, 1974д), «Левко Миколайович Ревуцький» (Михайловський, 1974в), «Ганна Колесник – меццо-сопрано» (Рудницький, 1974), «Композитор Мирослав Скорик» (Михайловський, 1974б), «Модест Менцінський і українська пісня» (Людкевич, 1974), «Композитор Максим Березовський» (Михайловський, 1974а), «Опера “Золотий обруч”» (Коваль, 1974), «Ще один успіх Миколи Чумаченка» (Шаповал, 1974) та інші. Широкий змістовий спектр цих медіа-дописів був направлений для підкреслення самобутності української культури, яка впевнено інтегрувалася впродовж ХХ століття у західноєвропейське культурологічне середовище.

Висновки.

1. Мюнхенський щоденник «Шлях Перемоги» в період 1954–1974 років був одним із найвагоміших україномовних видань. Ця газета висвітлювала суспільно-політичне, громадсько-культурне життя наших країн на еміграції. Досягнення українських музично-освітніх діячів в полікультурному просторі, що висвітлювалися в газеті, засвідчували високий професійний рівень культурної самопрезентації в чужомовній сфері та сприяли збереженню національної ідентичності української еміграційної громади.

2. До публіцистичних наративів про досягнення українських музикантів у іншомовному просторі залучалися провідні мистецькі діячі, серед яких вирізняються: Остап Бобикевич, Клим Андрієнко, Меланія Нижанківська, Зиновій Лисько, Мирослав Скала-Старицький, Антін Рудницький, Богдан Шарко, Степан Шах, Михайло Михайловський та інші.

3. Ведучи хроніку культурного життя, дописувачі висвітлювали життєтворчості видатних композиторів, хорове, вокальне, фортепіанне, камерно-інструментальне, театральне мистецтво, тому ці пресодруки виконують аксіологічну, пізнавальну, просвітницько-виховну функції.

4. Жанровий спектр публіцистичних виступів становлять концертні рецензії, ювілейні та проблемні статті. Для цих газетних матеріалів властивий об'єктивний документалізм, професійність.

5. Музично-культурологічні публікації на шпальтах щоденника «Шлях Перемоги» періоду 1954–1974 років є багаточисельними, широко тематичними, вони представляють собою хроніку мистецького життя української діаспори другої половини ХХ століття.

Перспективи подальших досліджень полягають у продовженні вивчення тематико-змістового наповнення музично-культурологічних пресодруків української діаспори з урахуванням самопрезентації мистецьких здобутків українських артистів, збереження нашої культурної спадщини в інонаціональному середовищі та впливу українського мистецтва на світовий культурологічний простір.

Список використаної літератури і джерел

1. Білоус, Л., 2019. *Українськомовна періодика української діаспори США у збереженні національної ідентичності (1991–2017 рр.)*. Дис. д-ра історичних наук. Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка.
2. Бобикевич, О., 1955. Нестор Нижанківський. *Шлях Перемоги*, ч. 27(71), 3 липня, сс.3–6.
3. Бобикевич, О., 1958. Композитор отець О. Нижанківський. *Шлях Перемоги*, ч. 24(225), 15 червня, сс.3–4.
4. Брадович, М., 1956. Успіх українського співака в Женеві. *Шлях Перемоги*, ч. 21(117), 20 травня, с. 3.
5. Брадович, М., 1959. Концерт О. Нижанківського. *Шлях Перемоги*, ч. 25(278), 21 червня, с. 7.
6. Брадович, М., 1963. Олег Нижанковський в женеvській опері. *Шлях Перемоги*, ч. 20(483), 19 травня, с. 5.
7. Зінкевич, О. та Чекан, Ю., 2007. *Музична критика: теорія та методика: навчальний посібник*. Чернівці: Книги – ХХІ.
8. Карась, Г., 2012. *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття*: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт.
9. Коваль, Ф., 1974. Опера «Золотий обруч». *Шлях Перемоги*, ч. 33(1069), 25 серпня, с. 4.
10. Кураєв, О. О., 2013. Шлях перемоги. У кн.: В. А. Смолій, ред. *Енциклопедія історії України: у 10 томах*. Т. 10: Т–Я. Київ: Наукова думка, с. 646.
11. Лисько, З., 1956. Концерт української музики у виконанні молодих мистців. *Шлях Перемоги*, ч. 37(133), 9 вересня, с. 3.
12. Людкевич, С., 1974. Модест Менцінський і українська пісня. *Шлях Перемоги*, ч. 20(1056), 19 травня, с. 4.
13. Май, О., 1973. Видатний композитор нашої доби (до 85-річчя від дня народження Василя Барвінського). *Шлях Перемоги*, ч. 9(992), 25 лютого, с. 4.

14. Мельник, Л., 2013. *Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення*: монографія. Львів: ЗУКЦ.
15. Михайловський, М., 1974а. Композитор Максим Березовський. *Шлях Перемоги*, ч. 24(1060), 16 червня, с. 5.
16. Михайловський, М., 1974б. Композитор Мирослав Скорик. *Шлях Перемоги*, ч. 13(1049), 31 березня, с. 4.
17. Михайловський, М., 1974в. Левко Миколайович Ревуцький. *Шлях Перемоги*, ч. 7(1043), 17 лютого, с. 4.
18. Михайловський, М., 1974д. Чи існує українська національна вокальна школа? *Шлях Перемоги*, ч. 5(1041), 3 лютого, с. 4.
19. Нижанківська, М., 1962. Нестор Нижанківський – музика, громадянин і людина. *Шлях Перемоги*, ч. 39(448), 30 вересня, сс. 3–6.
20. Присутній, 1971. Свято Лесі Українки в Регенсбурзі. *Шлях Перемоги*, ч. 35(914), 29 серпня, с. 5.
21. Рудницький, А., 1974. Ганна Колесник – меццо-сопрано. *Шлях Перемоги*, ч. 10(1046), 10 березня, с. 4.
22. Сем, (1954). Вечір українських пісень. *Шлях Перемоги*, ч. 31, 26 вересня, с. 5.
23. Чайковський, Д., ред., 1957. З. Лісовська та О. Нижанковський у Мюнхені. *Шлях Перемоги*, ч. 29(178), 21 липня, с. 5.
24. Чайковський, Д., ред., 1961. Концерт творів Нестора Нижанківського. *Шлях Перемоги*, ч. 26(383), 25 червня, с. 5.
25. Чайковський, Д., ред., 1962. Вечір української пісні в Мюнхені. *Шлях Перемоги*, ч. 1–2(410–411), 7 січня, с. 11.
26. Шаповал, М., 1974. Ще один успіх Миколи Чумаченка. *Шлях Перемоги*, ч. 40(1076), 13 жовтня, с. 4.
27. Янів, С., 2000. Шлях Перемоги. У кн.: В. Кубійович, ред. *Енциклопедія українознавства. Словникова частина*. Т. 10. Львів, с. 3880.

References

1. Bilous, L., 2019. *Ukrainian-language periodicals of the Ukrainian diaspora in the USA in the preservation of national identity (1991–2017)*. Doctor of Historical Sciences. Thesis. Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk.
2. Bobykevych, O., 1955. Nestor Nyzhankivskyi [Nestor Nyzhankivskyi]. *Shliakh Peremohy*, 27(71), July 3, pp.3–6.
3. Bobykevych, O., 1958. Kompozytor otets O. Nyzhankivskyi [The composer is Father O. Nyzhankivskyi]. *Shliakh Peremohy*, 24(225), June 15, pp.3–4.
4. Bradovych, M., 1956. Uspikh ukrainskoho spivaka v Zhenevi [The success of the Ukrainian singer in Geneva]. *Shliakh Peremohy*, 21(117), May 20, p. 3.
5. Bradovych, M., 1959. Kontsert O. Nyzhankivskoho [Concert of O. Nyzhankivskyi]. *Shliakh Peremohy*, 25(278), June 21, p. 7.
6. Bradovych, M., 1963. Oleh Nyzhankovskiy v zhenevskii operi [Oleg Nyzhankovsky at the Geneva Opera]. *Shliakh Peremohy*, 20(483), May 19, p. 5.
7. Zinkevych, O. and Chekan, Yu., 2007. *Muzychna krytyka: teoriia ta metodyka: navchalnyi posibnyk* [Music criticism: theory and techniques: a study guide]. Chernivtsi: Knyhy – XXI.
8. Karas, H., 2012. *Muzychna kultura ukrainskoi diaspori u svitovomu chasoprostori XX stolittia: monohrafiia* [Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world time-space of the 20th century: monograph]. Ivano-Frankivsk: Tipovit.
9. Koval, F., 1974. Opera "Zoloty obruch" [Opera "The Golden Hoop"]. *Shliakh Peremohy*, 33(1069), August 25, p. 4.
10. Kuraiev, O. O., 2013. Shliakh peremohy. In: V. A. Smolii, ed. *Entsyklopediia istorii Ukrainy: u 10 tomakh* [Encyclopedia of the history of Ukraine: in 10 volumes]. Vol. 10: Т–Іа. Kyiv: Naukova dumka, p. 646.

11. Lysko, Z., 1956. Kontsert ukraïnskoi muzyky u vykonanni molodykh myststsv [Concert of Ukrainian music performed by young artists]. *Shliakh Peremohy*, 37(133), September 9, p. 3.
12. Liudkevych, S., 1974. Modest Mentsynskyi i ukraïnska pisnia [Modest Mentsinsky and Ukrainian song]. *Shliakh Peremohy*, 20(1056), May 19, p. 4.
13. Mai, O., 1973. Vydatnyi kompozytor nashoi doby (do 85-richchia vid dnia narodzhennia Vasylia Barvynskoho) [An outstanding composer of our time (to the 85th anniversary of Vasyl Barvynskyi's birthday)]. *Shliakh Peremohy*, 9(992), February 25, p. 4.
14. Melnyk, L., 2013. *Muzychna zhurnalistyka: teoriia, istoriia, stratehii. Na prykladakh iz shchodennoi presy Lvova vid pochatkiv do sohodennia: monohrafiia* [Music journalism: theory, history, strategies. Based on examples from the daily press of Lviv from the beginning to the present: a monograph]. Lviv: ZUKTs.
15. Mykhailovskyi, M., 1974a. Kompozytor Maksym Berezovskyi [Composer Maxim Berezovsky]. *Shliakh Peremohy*, 24(1060), June 16, p. 5;
16. Mykhailovskyi, M., 1974b. Kompozytor Myroslav Skoryk [Composer Myroslav Skoryk]. *Shliakh Peremohy*, 13(1049), March 31, p. 4.
17. Mykhailovskyi, M., 1974c. Levko Mykolaiovych Revutskyi [Levko Mykolayovych Revutskyi]. *Shliakh Peremohy*, 7(1043), February 17, p. 4.
18. Mykhailovskyi, M., 1974d. Chy isnuie ukraïnska natsionalna vokalna shkola? [Is there a Ukrainian national vocal school?] *Shliakh Peremohy*, 5(1041), February 3, p. 4.
19. Nyzhankivska, M., 1962. Nestor Nyzhankivskyi – muzyka, hromadianyn i liudyna [Nestor Nyzhankivskyi – music, citizen and person]. *Shliakh Peremohy*, 39(448), September 30, pp. 3–6.
20. Prysutnii, 1971. Sviato Lesi Ukrainky v Regensburzi [Feast of Lesya Ukrainka in Regensburg]. *Shliakh Peremohy*, 35(914), August 29, p. 5.
21. Rudnytskyi, A., 1974. Hanna Kolesnyk – metstso-soprano [Hanna Kolesnyk – mezzo-soprano]. *Shliakh Peremohy*, 10(1046), March 10, p. 4.
22. Sem, (1954). Vechir ukraïnskykh pisen [An evening of Ukrainian songs]. *Shliakh Peremohy*, 31, September 26, p. 5.
23. Chaikovskyyi, D., ed., 1957. Z. Lisovska ta O. Nyzhankovskyi u Miunkheni [Z. Lisovska and O. Nyzhankovskyi in Munich]. *Shliakh Peremohy*, 29(178), July 21, p. 5.
24. Chaikovskyyi, D., ed., 1961. Kontsert tvoriv Nestora Nyzhankivskoho [Concert of works by Nestor Nyzhankivskyi]. *Shliakh Peremohy*, 26(383), June 25, p. 5.
25. Chaikovskyyi, D., ed., 1962. Vechir ukraïnskoi pisni v Miunkheni [An evening of Ukrainian songs in Munich]. *Shliakh Peremohy*, 1–2(410–411), January 7, p. 11.
26. Shapoval, M., 1974. Shche odyñ uspikh Mykoly Chumachenka [Another success of Mykola Chumachenko]. *Shliakh Peremohy*, 40(1076), October 13, p. 4.
27. Yaniv, S., 2000. *Shliakh Peremohy*. In: V. Kubiiovych, ed. *Entsyklopediia ukraïnoznavstva. Slovnykova chastyna* [Encyclopedia of Ukrainian Studies. Dictionary part]. Vol. 10. Lviv, p. 3880.

MYRON CHEREPANYN

ORCID iD: 0000-0003-1034-0036

*Doctor of Arts, Professor, Professor at the Department of Ukrainian musical studies
and folk-instrumental art of the Educational and Scientific Institute of Arts
at Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine)
duetconcertino@ukr.net*

ZHANNA ZVARYCHUK

ORCID iD: 0000-0003-2552-7549

Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Ukrainian musical studies and folk-instrumental art of the Educational and Scientific Institute of Arts at Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (Ivano-Frankivsk, Ukraine)
zhanna.zvarychuk@pnu.edu.ua

THEMATIC SPECTRUM OF THE MUSIC AND CULTURAL

PUBLICATIONS IN THE CHRONICLE "WAY TO VICTORY" (1954–1974)

The article concerns an analytical review of music and cultural publications of prominent figures who represented the Ukrainian diaspora on the pages of the Munich chronicle "The Way to Victory". The printed edition of the Organization of Ukrainian Nationalists, the day-book "The Way to Victory", were and still are an effective means of transmitting ethnic information and asserting national identity. On its pages, Ukrainians abroad were introduced to various artistic events and the life works of the founders of Ukrainian culture. These musical and cultural articles were an important communication tool that cultivated national artistic values, and they also became a valuable chronicle of socio-political, public-cultural, artistic, and educational progress. The cultural and artistic press publications that appeared on the pages of the "The Way to Victory" in the second half of the twentieth century represent a valuable source material. As of today, they have not been studied, so it is important to analyze the thematic spectrum of these publications. The main results of the study include an analysis of musical and cultural publications of prominent figures of the Ukrainian diaspora. The published works of authors who are prominent representatives of the Ukrainian artistic elite abroad are characterized. The thematic spectrum of newspaper publications that appeared on the pages of the is studied. The content of concert reviews is analyzed, and anniversary biographical and memorial articles are reviewed. Based on our analysis, the author concluded that the socio-political chronicle "The Way to Victory" was one of the most important Ukrainian-language publications in Munich in the period 1954–1974. Musical and cultural publications on the pages of this newspaper are numerous and broadly thematic. The achievements of Ukrainian music and educational figures in the multicultural space demonstrated a high professional level of cultural self-presentation in a foreign language. Prospects for further research lie in the cultural understanding of artistic press materials of other foreign diaspora Ukrainian-language publications, which will not only deepen the art historical research field of Ukraine, but will also contribute to the further preservation of our cultural heritage of the environment of another nation and ensure rapid integration into the global public space. An evaluation of the artistic press prints, which became an annals of the cultural and educational life of Ukrainians both in Germany and in the world cultural sphere, and which conveyed the high professional level of Ukrainian music to the world community

Key words: *music-critical publications, the chronicle "The Way to Victory", creators of the cultural and artistic life of Eastern Galicia, the work of the Nyzhankivsky family, Vasyl Barvinsky's activities, Ukrainian diaspora press.*

Стаття надійшла до редакції 18.05.2023 р.

ОЛЬГА ШУМІЛІНА

ORCID iD: 0000-0002-2615-1208

доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

(Львів, Україна)

shumili2016@gmail.com

ДУХОВНІ КОНЦЕРТИ МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО:

ПРОБЛЕМА ПОСТАВТОРСЬКИХ РЕДАКЦІЙ

Вивчено комплекс питань, пов'язаних із редагуванням музичних текстів трьох загальновідомих хорових концертів видатного українського композитора доби класицизму Максима Березовського. Виявлено і систематизовано джерела нотного тексту – музичні рукописи другої половини XVIII – XIX століть і видання XIX – XX століть. Визначено мету дослідження, яка передбачає порівняння нотного тексту духовних концертів М. Березовського зі збірників 1980–1990-х років із варіантами, наявними у музично-рукописних джерелах другої половини XVIII століття. Застосовано метод компаративного аналізу, що надає підстави для виявлення спільного і відмінного в рукописних та опублікованих музичних текстах духовних концертів М. Березовського. Виявлено сліди пізнішої редакторської правки, зробленої під час підготовки аналізованих концертів до публікації у 1817–1818, 1904 і 1995 роках. Вказано, що ця практика розпочалася вже на початку XIX століття, у процесі підготовки до видання концерту «Не отвержи мене во время старости». Зазначено, що внаслідок такої правки в кожному з трьох концертів М. Березовського перетворено початковий авторський текст. Доведено, що коригуванню підлягали голосоведення, гармонія, фактура, мелодичний рельєф тощо. Зроблено висновок про те, що виправлені варіанти тексту є поставторськими редакціями. Наголошено на тому, що віднайдені духовні концерти М. Березовського дійшли до нашого часу у тому вигляді, як їх задумав і написав композитор, тому що вони не публікувалися в XIX столітті. Вказано, що біографія М. Березовського теж зазнала редагування в XIX столітті і що зараз важливо очистити її від вигаданих нашіарувань, відновивши справжні факти на основі прижиттєвих документальних матеріалів.

Ключові слова: українська духовна музика другої половини XVIII століття, доба класицизму, хоровий концерт, музичний рукопис, редагування.

Постановка проблеми... Духовні концерти Максима Березовського (1745–1777) мають різну видавничу історію. Концерти «Не отвержи мене во время старости», «Господь воцарися» і «Бог ста в сонмі богів» публікувалися у збірниках 80–90-х років XX століття (Березовський, 1989, 1995), тоді як решта концертів донедавна були відомі лише за назвами. Три опубліковані концерти

неодноразово ставали об'єктом критичного аналізу, проте ніким не вивчалися в аспекті прижиттєвого чи пізнішого редагування, оскільки їхній нотний текст вважався оригінальним.

Джерелами нотного тексту вказаних концертів є друковані видання XIX – початку XX століття і рукописи XIX століття. Це означає, що матеріали, які стали основою сучасних публікацій, не мають прямого відношення до епохи М. Березовського і представляють пізніші періоди. Разом із тим, збереглися рукописні матеріали другої половини XVIII століття, у тому числі прижиттєві, які містять нотні тексти усіх цих хорових концертів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Питання пізнішого редагування нотного тексту у духовних творах М. Березовського порушувалися у наших статтях про концерт «Не отвержи мене во время старости» (Шуміліна, 2015) і про цикл причасних віршів (Шуміліна, 2016).

У концерті «Не отвержи» вивчалися дві версії: друкована (Березовський, 1989), що походить від першої публікації 1817–1818 років, і рукописна, наявна у чотирьох музично-рукописних джерелах кінця XVIII століття — британському рукописі¹, київській рукописній збірці² та двох неповних комплектах голосових партій (один з яких є партесним!) з колекції Російського національного музею музики³. Було доведено, що загальновідомий нотний текст концерту «Не отвержи» є не початковим авторським варіантом, а пізнішою редакцією, зробленою під час підготовки даного концерту до першого видання 1817-1818 років.

У циклі причасних віршів М. Березовського питання пізнішого редагування нотного тексту вивчалися у контексті проблеми автентичності. Цикл причасних донедавна був відомий лише за рукописною коректурою кінця XIX століття⁴, і це джерело стало основою публікації 1989 року (Березовський,

¹ British Library, London, Add. 24288, f. 97r.-114 r.

² Центральний Державний архів-музей літератури і мистецтв України, ф. 441, № 907, од. зб. 1-6, № 13.

³ Російський національний музей музики, ф. 283, од. зб. 937 (I сопрано), 172 (I альт), 882 (II альт), 884 (II тенор), № 26; ф. 283, од. зб. 898 (I дискант), 718 (I тенор, обидві партії – київська квадратна нотація), б/н.

⁴ РГАЛИ, ф. 952, оп. 1, од. зб. 55 (рукописна коректура).

1989). Відсутність рукописних списків, які відносяться до епохи раннього класицизму, і спрощена манера письма стали приводом появи наукової гіпотези про підробку цих творів у пізніший час. Підтвердити достовірність та авторську атрибуцію причасних вдалося завдяки виявленню циклу «Причасних во всю седмицю» в музично-рукописних пам'ятках останньої чверті XVIII століття, що мають дату 1779 рік¹. Порівняльний аналіз початкової версії та рукописної коректури, підготовленої наприкінці XIX століття для видавництва П. І. Юргенсона, виявив сліди редакторської правки оригінальної версії нотного тексту відповідно стильовим стандартам нового часу, що й спричинило сумніви в автентичності причасних віршів.

Було встановлено, що цикл «Причасних во всю седмицю» складається не з десяти, а з восьми номерів, і що всі вони витримані у єдиній манері і мають строфічну форму із трьома проведеннями музичної строфи. До цього циклу не увійшли недільні причасні «Хвалите Господа с небес» № 2 і № 3, написані у концертній манері та, ймовірно, в інший період творчості (обидва вони трапляються у рукописній збірці віднайдених концертів М. Березовського). Порівняно з коректурою кінця XIX століття та здійсненим на її основі виданням, «строфічні» причасні в оригінальній рукописній версії мають інші тональності, крупніші музичні розміри, проведення теми в інших голосах (наприклад, у теноровому замість сопранового), в них трапляються порушення просодії та ін. Кожен з них має триразове проведення строфи, а цикл починається з недільного причасного «Хвалите Господа с небес». Тож початковий нотний текст причасних було відредаговано, а цикл — переформатовано і перетворено на десятичастинний.

Мета статті — порівняння нотного тексту трьох духовних концертів М. Березовського, які публікувалися у збірниках 1980–1990-х років, із варіантами, наявними у музично-рукописних пам'ятках другої половини XVIII

¹ Російський національний музей музики, ф. 283, од. зб. 996 (I тенор), 878 (II тенор), 879 (I бас), 944 (II бас), №№ 1–8.

століття. **Головне завдання** — виявити відмінності і визначити характер втручання в початковий авторський текст.

Виклад основного матеріалу дослідження почнемо з порівняння початкової і редагованої версії концерту «Не отвержи мене во время старости» М. Березовського, яке показало низку принципових відмінностей у трактуванні сольної-ансамблевих побудов та в гармонічних послідовностях. У рукописному варіанті всі ансамблі є принципово двоголосими, у друкованому — переважно триголосими, де третій голос додається з метою утворення кантової фактури, характерної для хорових концертів пізнішого періоду. Додавання третього голосу в ансамблях I частини призводить до порушення лінійності розгортання голосів та нівелювання задуманої композитором контрапунктичної повторності двоголосих імітаційно-поліфонічних проведень теми. У III частині, де переважає сольний-ансамблевий виклад, редагуванню підлягає переважна більшість тематичних побудов, що докорінно змінює фактурне плетіння музичної тканини.

Під редагування потрапили і деякі гармонічні звороти. Це сталося унаслідок додавання або зняття знаків альтерації. Додавання знаків трапляється в акордах тоніки і субдомінанти у мінорних тональностях: у зворотах $S - D$ це призводить до перетворення субдомінанти на подвійну домінанту, у зворотах $T - S$ створює ефект короткочасного переходу до нового тонального центру, посилює загострення і тяжіння. Унаслідок зняття знаків альтерації гармонічні побудови спрощуються і стають більш трафаретними.

Щодо хорових розділів концерту «Не отвержи», вони залишилися незмінними (за виключенням підтекстовки), тому можемо констатувати, що всі великі імітаційно-поліфонічні побудови — фугато з II частини та знаменита фінальна фуга — дійшли до нас у тому вигляді, як їх задумав композитор.

Духовний концерт «Не отвержи мене во время старости» у початковій авторській версії прозвучав під час концерту на честь 275-річчя М. Березовського у виконанні камерного хору «Київ» під орудою народного артиста України, лауреата Національної премії України імені Т. Г. Шевченка

Миколи Гобдича. Концерт відбувся 25 листопада 2020 року у Будинку звукозапису Українського радіо, м. Київ (Шуміліна, 2021).

Двома іншими концертами М. Березовського, що увійшли у видання 1980–1990-х років і теж мають сліди редакторських виправлень, є концерти «Господь воцарися», вперше опублікований на початку ХХ століття (Історична хрестоматія, 1904) та «Бог ста в сонме богів», вперше опублікований 1995 року (Березовський, 1995). Обидва вони поступаються у популярності концерту «Не отвержи» і навіть вважаються концертами із «зіпсованою» репутацією: «Господь воцарися» подається у двох джерелах кінця ХVIII століття як концерт Томазо Траетти — італійського капельмейстера, що працював у Санкт-Петербурзі після Бальдасаре Галуппі (Лебедева-Емелина, 2004), а «Бог ста в сонме богів» в одній із публікацій середини ХІХ століття зараховано до групи творів «необроблених і незавершених» (Воротников, 1851), на підставі чого виникло і тривалий час існувало припущення, що цей концерт не було дописано до кінця (Левашов, 1985).

Обидва концерти в абсолютно завершеному вигляді було виявлено в київській рукописній збірці 1770-х років, яка є прижиттєвою¹. Більше того, вони трапляються і в інших рукописних збірниках рубежу ХVIII–ХІХ століть, що свідчить про їхнє широке побутування в епоху Д. Бортнянського, А. Веделя та С. Дехтярева. Найбільш цікавою і навіть знаковою знахідкою слід вважати збірку 8-голосних партесних концертів із колекції ГИМ, у якій було виявлено обидва ці концерти, зафіксовані київською квадратною нотацією без зазначення авторства, тобто у повній відповідності з партесною традицією².

Порівняння виданих нотних текстів із рукописними варіантами останньої чверті ХVIII століття показало, що в кожному з концертів були збережені циклічна структура і тематизм. У концерті «Господь воцарися» редакторська правка, зроблена для видання 1904 року, в основному торкнулася області

¹ Центральний Державний архів-музей літератури і мистецтв України, ф. 441, № 907, од. зб. 1-6, № 11 («Бог ста в сонме богів»), № 20 («Господь воцарися»).

² ОР ГИМ, Син. певч., од. зб. 705 (а-з), № 40 («Господь воцарися»), № 46 («Бог ста в сонме богів»).

гармонії — було виправлено окремі акордові співзвуччя та каденційні звороти. Унаслідок коригування гармонії змінилися акордові послідовності. Наприклад, замість чергування $T - D6 - T$ виникла гармонізація побудови лише тонікою; замість розв'язання $D6/5$ у тонічний тризвук з'явилося розв'язання в тоніку з секстою; замість зворотів за участі акордів DD , що загострювали внутрішньоладове тяжіння, з'явилися акорди без альтерації тощо. Перетворення каденційних зворотів зачепили барочну стилістику, із властивою їй повторністю синтаксичних побудов під час завершення крупних розділів музичної форми та використанням типізованих мелодичних формул і перерваних кадансів. Все це було виправлено редактором. Так, наприклад, замість перерваного розв'язання домінантового акорду у тризвук VI щабля, одразу ж відбувається його розв'язання у досконалу тоніку, унаслідок чого стало незрозумілим, для чого композиторові потрібно ще раз повторювати каденційний зворот. Мелодична лінія в партіях сопрано і тенора стає уніфікованою, із симетричним розподілом ритмічних дублювань між партіями дитячих (жіночих) та чоловічих голосів. У початковій рукописній версії все відбувається по-іншому, і каденційний зворот, що завершує побудову, набуває іншого звучання (приклад 1).

Опублікований варіант

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in G major (one sharp) and 7/8 time. The lyrics are: "не по-двигит-ся, не по-двигит-ся". The score is arranged in four staves, with the Soprano and Alto parts on the top two staves and the Tenor and Bass parts on the bottom two staves. The lyrics are written below each staff, with hyphens indicating syllables across notes. The Soprano and Alto parts have a similar melodic line, while the Tenor and Bass parts have a different, more rhythmic line.

У повільній частині концерту редактор зберіг двоголосу фактуру, однак у деяких випадках змінив мелодичну лінію основного голосу та його терцієвої втори. Можливо, інтонації М. Березовського здалися надто прямолінійними і їх було вирішено заокруглити, щоб надати вокальній темі жанрових рис.

Рукописний варіант

не по-дви-жит - ся, не по-дви-жит - ся
 не по-дви-жит - ся, не по-дви-жит - ся
 по - дви-жит - ся, не по-дви-жит - ся
 не по-дви-жит - ся

Приклад 1. М. Березовський. Концерт «Господь воцарися», I ч. (тт. 16–20)

Щоправда, тема підхоплюється іншими голосами хору, в яких мелодична лінія і ритміка не піддаються редакторським коригуванням, унаслідок чого порушено принцип точної імітації (приклад 2).

Опублікований варіант

Див-ны вы-со - ты

Див - ны вы-со - ты

Див-ны вы-со - ты

Detailed description: This is a musical score for a vocal piece. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom two are piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The lyrics are 'Див-ны вы-со - ты' (Divine heights). The first vocal line starts with a dotted quarter note on 'Див-ны' and continues with eighth notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

Рукописний варіант

Див-ны вы-со - ты

Див-ны вы-со -

Див - ны вы-со - ты

Див-ны вы-со - ты

Detailed description: This is a manuscript variant of the same musical score. It follows the same structure as the first score but with some differences in the vocal lines. The lyrics are 'Див-ны вы-со - ты' (Divine heights). The first vocal line is identical to the first score. The second vocal line has a different melodic line for 'Див-ны вы-со -'. The piano accompaniment is identical to the first score.

Приклад 2. М. Березовський. Концерт «Господь воцарися», II ч. (тт. 40–43)

Загалом концерт «Господь воцарися» цікавий своєю бароковою стилістикою (у європейському варіанті), тематичною єдністю крайніх частин, побудованих на спільному матеріалі, домінуванням двочастинних композиційних структур, появою фригійської каденції перед фінальною фугою, а також наявністю у розвиваючих ділянках форми музичних побудов, які трапляються в інших концертах М. Березовського (і в тих, що були відомі за

публікаціями, і у нещодавно віднайдених). До таких побудов належить низхідна гамоподібна тема-мелодія в діапазоні сексти (від V до VII підвищеного щаблю в гармонічному мінорі), як правило, чотиритактова. Написана у тридольному метрі і викладена рівними ритмічними вартостями, вона починається з другої долі такту і отримує імітаційний перевиклад. Така тема трапляється:

- у II частині концерту «Господь воцарися» (тт. 13–20, тональність *d-moll*, на її основі побудовано канонічну секвенцію в партіях сопрано та баса);

- у II частині концерту «Не отвержи мене во время старости» (тт. 59–74, тональність *g-moll*, на її основі утворено чотириголосу імітацію в партіях альт — сопрано — тенор — бас).

Основою для реконструкції хорової партитури концерту «Бог ста в сонме богов», вперше опублікованого у 1995 році, стали два рукописи, один з яких має три авторизовані співацькі партії¹, інший — являє собою повний чотириголосий комплект². Працюючи із джерелами, редактор-упорядник М. Юрченко (1995) звернув увагу на те, що в ансамблевих побудовах рукописи мали різні варіанти нотного тексту, які при поєднанні становили т. зв. «стрічкове двоголосся», тобто тему з терцієвою второю. Це означає, що в повільних частинах свого концерту «Бог ста в сонме богов», а також у його фіналі (VI частина) М. Березовський задіяв монотемброві ансамблі, організовані за принципом *divisi* однієї з хорових партій, із додаванням басового голосу (у концертах «Не отвержи» і «Господь воцарися» цього не було). Однак під час реконструкції хорової партитури редактору не вистачило деяких партій, зокрема партії тенора, відсутньої у голосах київського рукописного комплексу. Тому деякі побудови — і ансамблеві, і хорові — виглядають не так, як у повнотекстовій рукописній версії, виявленій нами в одному з партесних комплектів ГИМ³, а також в інших рукописних збірниках, у тому числі партесних, про які стало відомо після

¹ ІР НБУВ, ф. I, од. зб. 5589 (I альт), 5591 (II сопрано), 5592 (I бас).

² РНММ, ф. 283, од. зб. 903–906.

³ ОР ГИМ, Син. певч, од. зб. 705 (а–з). № 46.

публікації концерту¹. Тут доречно говорити про вимушене редагування, оскільки укладач партитури виходив з наявного матеріалу.

Версія, яка вийшла в результаті, відрізняється від оригінальної перш за все за своєю фактурою, за співвідношенням і розподілом музичного матеріалу між голосами. Відсутність партії тенора в одному з рукописних комплектів, покладених основу реконструкції хорової партитури, призвела до появи в партитурі двоголосих ансамблів за участі тенора замість оригінальних триголосних. Редакторські зміни також торкнулися поліфонічної частини — фугато (IV частина), при цьому вони не покращили, а погіршили якість музики.

Дослідники творчості М. Березовського, передусім М. Рицарева (1983), вказували на зв'язок концерту «Бог ста в сонме богів» із традиціями партесного багатоголосся, наслідуванням його фактурних особливостей та ознак побудови концертних циклів партесної доби. Однак глибший аналіз хорової партитури доводить, що музична мова цього концерту, мелодика його частин, засоби гармонії та контрапункту більшою мірою виявляють зв'язок із духовними концертами епохи класицизму, а наслідування барокових традицій партесної доби спостерігається лише на рівні зовнішніх ознак (Шуміліна, 2023).

Партитури віднайдених духовних концертів М. Березовського, які не публікувалися протягом XIX–XX століть, було відновлено авторкою цих рядків за музично-рукописними матеріалами кінця XVIII століття, у тому числі прижиттєвими, з максимальною відповідністю нотному тексту, зафіксованому у рукописних джерелах. Все те, що видавці XIX століття вважали б застарілим і піддали б редагуванню, по можливості було збережено в незмінному вигляді, оскільки ці особливості становлять основу стилю М. Березовського як представника раннього класицизму. У творчості українського митця тривав пошук шляхів оновлення тогочасної духовної музики, відбувався перехід до іншої системи виразних засобів, збагачення музичної мови новою інтонаційною лексикою, посилення значення функціональної гармонії, закріплення за жанром

¹ РНММ, ф. 283, од. зб. 937 (I сопрано), 172 (I альт), 882 (II альт), 884 (II тенор), № 37; РНММ, ф. 283, од. зб. 604 (I дискант), 602 (II дискант), 595 (I альт), 596 (II альт), 603 (I бас), № 16 (київська квадратна нотація); та ін.

хорового концерту циклічної структури із самостійними поліфонічними частинами. Оскільки ці процеси протікали дуже швидко і ґрунтувалися переважно на особистому слуховому та практичному досвіді М. Березовського, у музичній мові та структурі хорових концертів можна виявити апробацію різних стильових та композиційних моделей, кожна з яких мала право на існування. Однак у подальшому, протягом наступних етапів розвитку жанру духовного концерту епохи класицизму, насамперед у творчості Д. Бортнянського, було закріплено лише одну з них, відому за концертом «Не отвержи» — це чотиричастинна модель з фінальною фуґою, яку практично всі дослідники чомусь порівнюють із сонатно-симфонічним циклом. Слід сказати і про С. Дехтярева, у творчості якого утвердилася модель тричастинного концертного циклу, організованого за принципом «швидко — повільно — швидко». Вона трапляється і в М. Березовського, проте С. Дехтярев прийшов до неї незалежно, виходячи з власних творчих завдань і потреб, а його творчість відкрила нові можливості розвитку жанру хорового концерту доби класицизму. Однак це сталося набагато пізніше, а концерти М. Березовського, які започаткували цей шлях, були досить відчутно пов'язані з витоками жанру хорового концерту, що вкорінювалися у традиції багатоголосих партесних співів, на яких композитор виховувався. І хоча свої духовні концерти М. Березовський писав у новій манері, привнесений у придворний музичний побут столиці Російської імперії західноєвропейськими музикантами, остаточно порвати зі старою традицією український митець так і не зміг. Не випадково автор однієї з біографічних статей про М. Березовського Павло Максимович Воротніков в 1851 році зазначав, що його духовні концерти нагадують «старовинні твори, написані в цьому роді нашими доморощеними композиторами, литовськими регентами» (1851, с. 112), і назвав такі твори учнівськими. Слід уточнити, що під литовськими регентами П. Воротніков розумів церковних композиторів партесної доби, які мешкали у Великому князівстві Литовському, до складу якого входила Київська митрополія, і звідти приїздили до Московії (найвідоміша особа — Микола Дилецький).

Щодо наданої П. Воротніковим оцінки, вона доволі точно характеризує манеру письма М. Березовського, яка перебуває на півшляху від старих принципів до нових. Нові тенденції проявилися настільки яскраво та професійно, що важко пояснити, яким чином це сталося можливим, адже композитор був вихований на традиціях партесного співу і засвоював ранньокласичну манеру одним із перших. Особливо помітними є перетворення у сфері гармонії: опанування функціональності, модуляційності та альтераційності, усвідомлення процесуального взаємозв'язку гармонії та музичної форми, збагачення фактури тощо. Партесна гармонія всього цього не знала, тому що до останнього зберігала рудименти старої модальної системи. Цікаво, що гармонія в хорових концертах молодших сучасників, творчість яких, безперечно, відноситься до класицистського стилю, є спрощеною, ніж у Березовського. Те саме можна сказати і про фуґи.

Якби віднайдені концерти М. Березовського (2018) готувалися до видання у ХІХ столітті, всі ознаки старої системи були б неодмінно виправлені редакторами як застарілі, оскільки основним редакторським принципом була модернізація. Однак до публікації у той час справа так і не дійшла. Частина віднайдених концертів було опубліковано вже в наші дні.

Видавнича історія духовної спадщини М. Березовського у ХІХ столітті, із публікацією одного лише концерту «Не отвержи мене во время старости», пояснює погляд абсолютної більшості нинішніх музикантів на те, що всі духовні концерти митця мають бути написані в манері «Не отвержи», тобто мати трагедійно-протестний зміст і автобіографічний підтекст. Саме тому ставилася під сумнів автентичність причасних віршів. Однак виявилось, що віднайдені концерти ближче до «Господь воцарися» і «Бог ста у сонме богов», ніж до «Не отвержи». Тож створення концерту «Не отвержи» стало для М. Березовського досвідом, спрямованим на пошук оптимального співвідношення рівня змісту та рівня вираження, і в даному творі це співвідношення було блискуче досягнуте.

Зауважимо, що редагування зазнала не лише творчість М. Березовського, але і його біографія, життєвий та творчий шлях. У перших біографічних нарисах,

починаючи від 1805 року (Болховитинов, 1805), публікувалися не справжні факти біографії М. Березовського, а зібрані їхніми авторами чутки та плітки, які стали поширюватись після ранньої, передчасної смерті митця. У ХХ столітті ці публікації сприймалися як достовірне джерело відомостей про життєвий шлях М. Березовського. Однак звернення до прижиттєвих документальних матеріалів спростувало практично кожне твердження біографів ХІХ століття і надало підстави для реконструкції справжнього сценарію життєтворчості М. Березовського. З'ясувалося, що він не був ані півчим, ані капельмейстером Придворної співочої капели, однак служив в імператорському театрі — спочатку як оперний соліст, потім як музикант-інструменталіст і театральний композитор, про що свідчать неодноразові згадки його у прижиттєвих документах як «музиканта», «камер музиканта», артиста Придворного оркестру та ін. (Шуміліна, 2020). Служба при театрі тривала дев'ятнадцять років і була перервана передчасною смертю, що й викликало чутки про самогубство. Створення духовних концертів для православної церкви не було для М. Березовського основною сферою діяльності, але зараз його вважають церковним композитором.

Висновки.

1. У духовних концертах М. Березовського, що публікувалися у збірниках 1980–1990-х років, виявлено сліди пізнішої редакторської правки, зробленої під час підготовки творів до публікації. Ця практика розпочалася вже на початку ХІХ століття, у процесі підготовки до видання концерту «Не отвержи мене во время старости». Унаслідок такої правки було перетворено початковий авторський текст.

2. Порівняння рукописних та опублікованих варіантів також показало, що виправлення були зроблені і в циклі причасних віршів М. Березовського з метою модернізації музичних текстів, наближення до практики кінця ХІХ століття, унаслідок чого причасні тривалий час вважалися пізнішими підробками.

3. Зміни охопили різні рівні кожного твору: в одному випадку було обрано іншу тональність, в іншому — скориговано форму, в третьому — виправлено

голосоведення, у четвертому — просодію, у п'ятому — змінено гармонію, у шостому — фактуру тощо. Усі виправлені варіанти можна визначити як поставторські редакції.

4. Віднайдені духовні концерти М. Березовського у XIX столітті не публікувалися, тому вони дійшли до нашого часу у тому вигляді, як їх задумав і написав композитор.

5. У XIX столітті редагування зазнала не лише творчість, а й біографія М. Березовського. Тому зараз важливо очистити її від вигаданих нашарувань та відновити справжні факти на основі прижиттєвих документальних джерел.

Перспективи подальших розвідок... Хорова спадщина Максима Березовського, як і його творча біографія, підлягає очищенню від пізніших нашарувань, які спотворюють прижиттєві реалії і спричиняють неправдиві тлумачення. Тож перспективу подальших наукових розвідок окресленої теми становить робота з повернення початкових авторських версій концертів і початкового біографічного сценарію життєтворчості видатного українського митця.

Список використаної літератури і джерел

1. Березовский, М., 1989. *Хоровые произведения*. Киев: Музыкальная Украина.
2. Березовський, М., 1995. *Хорові духовні твори*. Київ: Український фонд духовної музики.
3. Березовський, М., 2018. *Віднайдені хорові концерти*. Частина "А". Концерти чотириголосні. Серія «Антологія української духовної музики». Випуск V. Київ: Видавничий дім «Комора».
4. Болховитинов, Е., 1805. Березовский. *Друг просвещения*, июнь, сс.224–225.
5. Воротников, П., 1851. Березовский и Галуппи. *Библиотека для чтения*, 105, сс.109–122.
6. *Духовно-музыкальные сочинения разных авторов*, 1887. Серія 3–4. Москва: Издательство П. Юргенсона.
7. *Историческая хрестоматия церковного пения*, 1904. Санкт-Петербург, VI.
8. Лебедева-Емелина, А. В., 2004. *Русская духовная музыка эпохи классицизма (1760–1825)*: каталог призведений. Москва: «Прогресс-Традиция».
9. Левашов, Е. и Полехин, А., 1985. М. С. Березовский. *История русской музыки*, 3(2), сс.132–160.
10. Рыцарева, М. Г., 1983. *Композитор М. С. Березовский: жизнь и творчество*. Ленинград: Музыка.
11. Шумилина, О. А., 2015. О двух версиях концерта «Не отвержи мене во время старости» Максима Березовского. *Музыкальная академия*, 4, сс.62–64.
12. Шуміліна, О. А., 2016. Причасні вірші Максима Березовського: оригінал чи пізніша підробка? *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 4(33), сс.25–37.

13. Шуміліна, О. А., 2020. Постаць Максима Березовського: відоме і невідоме. *КАЛОФОНІА: науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*, 10, сс.66–75.
14. Шуміліна, О., 2021. Максиму Березовському присвячується. *Музыка*, 1–2, сс.12–15.
15. Шуміліна, О., 2023. Хорові концерти Максима Березовського в партесній нотації. У кн.: *Максиму Березовському присвячується: колективна монографія*. Львів: БОНА, сс.86–100.
16. Юрченко, М., 1995. Невідомий концерт Максима Березовського. *Музыка*, 5, сс.18–21.

Referenses

1. Berezovskii, M., 1989. *Khorovye proizvedeniya* [Choral works]. Kiev: Muzykal'naya Ukraina.
2. Berezovskyi, M., 1995. *Khorovi dukhovni tvory* [Choral spiritual works]. Kyiv: Ukrainyskiy fond dukhovnoi muzyky.
3. Berezovskyi, M., 2018. *Vidnaideni khorovi kontserty* [Found choral concerts]. Part "A". *Kontserty chotyryholosni. Seriya "Antolohiia ukrainskoi dukhovnoi muzyky"*. Issue V. Kyiv: Vydavnychiy dim "Komora".
4. Bolkhovitinov, E., 1805. Berezovskii [Berezovsky]. *Drug prosveshcheniya*, June, pp.224–225.
5. Vorotnikov, P., 1851. Berezovskii i Galuppi [Berezovsky and Galuppi]. *Biblioteka dlya chteniya*, 105, pp.109–122.
6. *Dukhovno-muzykal'nye sochineniya raznykh avtorov* [Spiritual and musical compositions by various authors], 1887. Seriya 3–4. Moskva: Izd. P. Yurgensona.
7. *Istoricheskaya khrestomatiya tserkovnogo peniya* [Historical anthology of church singing], 1904. Sankt-Peterburg, VI.
8. Lebedeva-Emelina, A. V., 2004. *Russkaya dukhovnaya muzyka epokhi klassitsizma (1760–1825): katalog prizvedenii* [Russian sacred music of the era of classicism (1760 – 1825): catalog of works]. Moskva: «Progress-Traditsiya».
9. Levashov, E. and Polekhin, A., 1985. M. S. Berezovskii [M. S. Berezovsky]. *Istoriya russkoi muzyki*, 3(2), pp.132–160.
10. Rytsareva, M. G., 1983. *Kompozitor M. S. Berezovskii: zhizn' i tvorchestvo* [Composer M. S. Berezovsky: life and work]. Leningrad: Muzyka.
11. Shumilina, O. A., 2015. O dvukh versiyakh kontserta "Ne otverzhi mene vo vremena starosti" Maksima Berezovskogo [About two versions of the concert "Do not reject me in my old age" by Maxim Berezovsky]. *Muzykal'naya akademiya*, 4, pp.62–64.
12. Shumilina, O., 2021. Maksymu Berezovskomu prysviachuietsia [Dedicated to Maxim Berezovsky]. *Muzyka*, 1–2, pp.12–15.
13. Shumilina, O. A., 2020. Postat Maksyma Berezovskoho: vidome i nevidome [The figure of Maxim Berezovsky: known and unknown]. *KALOFONIA: naukovyi zbirnyk z istorii tserkovnoi monodii ta hymnografii*, 10, pp.66–75.
14. Shumilina, O. A., 2016. Prychasni virshi Maksyma Berezovskoho: oryhinal chy piznisha pidrobka? [Maxim Berezovsky's devotional poems: original or later forgery?] *Chasopys NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, 4(33), pp.25–37.
15. Shumilina, O., 2023. Khorovi kontserty Maksyma Berezovskoho v partesnii notatsii. In: *Maksymu Berezovskomu prysviachuietsia: kolektyvna monohrafiia* [Maxim Berezovsky is dedicated: a collective monograph]. Lviv: BONA, pp.86–100.
16. Yurchenko, M., 1995. Nevidomyi kontsert Maksyma Berezovskoho [Unknown concert of Maxim Berezovsky]. *Muzyka*, 5, pp.18–21.

OLGA SHUMILINA

ORCID iD: 0000-0002-2615-1208

*Doctor of Art Criticism, Professor, Professor at the Department of Music Theory
at M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music
(Lviv, Ukraine)
shumili2016@gmail.com*

SPIRITUAL CONCERTS OF MAXIM BEREZOVSKY: THE PROBLEM OF POST-AUTHOR EDITIONS

A complex of issues related to the editing of the musical texts of three well-known choral concerts by the outstanding Ukrainian composer of the classical era Maksym Berezovsky was studied. The sources of the sheet music were identified and systematized - musical manuscripts of the second half of the 18th - 19th centuries and editions of the 19th - 20th centuries. The purpose of the research is determined, which involves comparing the sheet music of M. Berezovsky's spiritual concerts from the collections of the 1980s and 1990s with the variants available in the musical and manuscript sources of the second half of the 18th century. The method of comparative analysis is applied, which provides grounds for identifying common and distinctive features in the handwritten and published musical texts of spiritual concerts by M. Berezovsky. Traces of later editorial corrections made during the preparation of the analyzed concerts for publication in 1817–1818, 1904, and 1995 were revealed. It is indicated that this practice had already begun at the beginning of the 19th century, in the process of preparing for the publication of the concert "Don't repudiate me in my old age". It is noted that as a result of such editing, the original author's text was transformed in each of M. Berezovsky's three concerts. It has been proven that vocal delivery, harmony, texture, melodic relief, etc. were subject to correction. It was concluded that the corrected versions of the text are post-author revisions. It is emphasized that the found spiritual concerts of M. Berezovsky have reached our time in the form as they were conceived and written by the composer, because they were not published in the 19th century. It is indicated that the biography of M. Berezovsky was also revised in the 19th century and that now it is important to clean it of fictional layers, restoring the real facts on the basis of real-life documentary materials.

Key words: *Ukrainian spiritual music of the second half of the 18th century, the era of classicism, choral concert, musical manuscript, editing.*

Стаття надійшла до редакції 10.03.2023 р.

ОЛЕНА ПОНОМАРЕНКО

ORCID iD: 0000-0002-3726-489X

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри історії світової музики і кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
ponomarenkoolena1970@gmail.com

ОРГАНІЗАЦІЯ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ В СУЧАСНІЙ ІТАЛІЇ

Проаналізовано процес організації музичного життя в сучасній Італії крізь призму нових управлінських підходів, які спрямовані на розгортання італійських музичних проєктів у загальному соціокультурному просторі. Окреслено питання менеджменту і маркетингу в музичному житті сьогодення, які є значною складовою при створенні музичних проєктів. Охарактеризовано основні принципи нових видів маркетингу в контексті просування музичних проєктів в Італії — подієвого, емпіричного і територіального. Висвітлено функціонування національного брендового проєкту — оперного фестивалю «Арена ді Верона» (Arena di Verona Opera Festival), сотий сезон якого відбувся 2023 року на сцені римського амфітеатру Арена. Визначено роль Фонду «Арена ді Верона» при організації оперного фестивалю. Розглянуто креативні рекламні заходи, завдяки яким відбувається популяризація проєкту як художнього феномена серед публіки. З'ясовано, що італійський фестивальний маркетинг в сучасному музичному житті функціонує завдяки співпраці державних, фінансових інститутів, приватного бізнес-сектору, асоціацій і фондів. Розкрито специфіку просування італійських музичних проєктів, що включає аналіз, планування, реалізацію події масового масштабу за допомогою креативу в рекламі, постійному технологічному оновленню. Обґрунтовано залежність успіху музичних проєктів від ексклюзивних рішень організаторів, інноваційних технологій, що використовуються у декораціях, освітленні, конструкції сцен тощо. Визначено високу художню складову італійських музичних проєктів, які залучають більше прихильників, завжди проходять у певному місці та часі, посилюють бренд території та дозволяють зробити регіон привабливим як для місцевого населення, так і для туристів. Доведено, що основна мета організації музичного життя в сучасній Італії, працюючи на високий професійний результат, демонструє світу історичні й мистецькі пам'ятки італійських міст і зберігає для наступних поколінь італійські музичні проєкти як національний культурний бренд.

Ключові слова: музичне життя сучасної Італії, оперний фестиваль «Арена ді Верона», оперне мистецтво, вокальне виконавство, композиторська творчість, засоби музичної виразності, менеджмент музичного мистецтва, маркетинг, фонди, культурний бренд.

Постановка проблеми... Особливостям функціонування музичного мистецтва в загальному соціокультурному полі в останні десятиліття присвячено значну кількість музикознавчих досліджень, зокрема щодо організації, характеру,

умов і особливостей музичного життя сьогодення. Всебічний розгляд цих питань можливий лише в контексті інших галузей наукового знання, зокрема, у соціології і менеджменті їх розглядають як процесуально-динамічні явища, що відіграють визначальну роль в організації музичного життя, враховуючи синергію і співпрацю між усіма суб'єктами, які беруть участь в управлінні й розвитку цього процесу.

Музичне життя в Італії вже протягом багатьох років організується за певною моделлю, для якої характерно:

по-перше — високий рівень художньої складової проєктів, які щороку підтверджують свій професійний статус у культурній сфері країни та за її межами;

по-друге — організація музичного життя становить складну, багатопланову управлінську діяльність, яка працює на розвиток і збереження італійських проєктів у світовому музичному соціумі.

Усе це потребує ретельного розгляду, оскільки означені проєкти визначають провідне місце музичного мистецтва в культурній сфері кожної країни світу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... У зв'язку з цим поняття «організація», як зазначає Г. Л. Монастирський, таке ж багатозначне, як і поняття управління і менеджменту. Власне, процес організації — це застосування комплексу взаємозалежних елементів, до яких зазвичай належать: мета, завдання, розробка системи заходів для досягнення мети; мотивація і взаємодія членів організації, які частково зумовлені заходами, спрямованими на реалізацію її цілей; прийняття рішень, комунікації, інформаційні потоки, вирішальні для досягнення цілей — все, що утворює цілісну організаційну систему, яка «... розуміється не як особлива, додаткова ознака, а як внутрішня узгодженість, яка має бути досягнута між усіма вищевказаними елементами організації» (2019, с. 22).

В умовах ринкової конкуренції, що загострилась протягом цих років, особливо після пандемії *Covid-19*, організація музичного життя вимагає нових

підходів економічних, підприємницьких, управлінських і маркетингових. Так, маркетинг сьогодні — це «... не стільки організація збуту вже виробленої продукції, скільки вивчення ринку для подальшої орієнтації виробництва на випуск товарів та їх просування» (*Rossiter, Percy, 1997, с. 82*).

У результаті традиційний маркетинг поступився новим видам, зокрема *Event Marketing* (подієвий маркетинг) і *Experiential Marketing* (емпіричний маркетинг). Мета *Event* маркетингу — просувати компанії за допомогою спеціальних подій — концертів, фестивалів, культурно-мистецьких проєктів, заходів для ЗМІ, розрахованих на широку аудиторію. Багато відомих музичних проєктів в Італії розгортаються за таким же принципом, що й у великих іміджевих компаніях в різних галузях, управлінська діяльність яких спрямована на просування свого бренду. Завдяки рекламним заходам, які справляють незабутні враження на публіку, відбувається діалог з потенційним споживачем, формуючи інформаційний інтерес, позитивну думку, гарну репутацію, покращуючи і підтримуючи імідж проєкту протягом не одного року.

Experiential Marketing — «... маркетинг, заснований на досвіді», його ще називають «маркетингом вражень», які отримує споживач (публіка) після відвідування певного заходу, вистави, проєкту тощо. Дж. Кларк (*Joseph Clarke*), професор економіки Оксфордського університету так характеризує основні переваги бренд-заходу: «Бренд визначає вибір туриста (публіки) у процесі купівлі заходу як економічно, так і емоційно, тим самим з першого моменту залучаючи публіку до нього» (2000, с. 331).

Одна з причин успішного впливу цих видів маркетингу на потенційних клієнтів полягає в тому, що події, як правило, мають тривалий характер, людина, відвідавши захід, довго відчуває і пам'ятає емоції, викликані ним. Крім того, важливо, що брендовий музичний захід має значний медіа-ефект. Креативна складова привертає увагу засобів масової інформації: на початковому етапі вони активно анонсують музичні події, а після завершення проєкту публікують пост-релізи, фоторепортажі, поширюють інформацію про подію, обговорюють її в

соцмережах, блогах і на форумах. Усе це надає можливість учасникам заходу набувати досвіду взаємодії з тією чи іншою подією.

Таким чином, основу *Event Marketing* та *Experiential Marketing* в сучасному музичному житті становлять спеціальні заходи з просування і зміцнення позиції бренду, створення позитивного іміджу, сприяння суспільному резонансу, залучення громадськості до комунікації з партнерами і потенційними клієнтами, а також з формування емоційного взаємозв'язку споживача (публіки) і бренду.

Як стверджує Ф. Котлер (2007), маркетинг сьогодні, трансформуючись відповідно до глобальних змін середовища, починає орієнтуватись не просто на споживача, а на людину з її думками, почуттями, душею. Компанії починають розуміти, що сучасні споживачі потребують не тільки товарів і послуг, а й вражень, що стосуються їх духовної сторони. Ця думка набула подальшого розвитку у праці Дж. Х. Гілмора (*James H. Gilmore*) і Дж. Б. Пайна (*Joseph B. Pine*) «Економіка вражень. Робота — це театр, а кожен бізнес — сцена» (1999). Автори розглядають процес зародження «економіки вражень», орієнтованої на відчуття споживачів. Вони зазначають, що в умовах високої конкуренції на ринку, перенасиченому товарами і послугами, бренди, щоб виділитись серед конкурентів, мають надавати споживачеві досвід, який запам'ятовується, створюючи цим тісний емоційний зв'язок між покупцями і продуктом.

Брендові музичні проекти в Італії відіграють значну роль також у просуванні території: країни, регіону, міста чи об'єктів на цих територіях. З цього погляду, маркетинг вражень стає елементом територіального маркетингу, одне з головних завдань якого виражене словами: «створюючи подію, — формує враження». Президент фестивалю Валле д'Ітрія Франко Пунці (*Valle d'Itria Franco Punzi*) переконаний, що музичні проекти впливають на атмосферу життя в певній місцевості і задовольняють фундаментальні потреби населення. Відбуваючись у місті, вони формують і розвивають його позитивний імідж, збільшують і просувають туристичні потоки, впливають на розвиток регіону, створюють цікаві пропозиції для інвестицій, роботи з громадськістю. Тут важливу роль відіграє маркетинг інфраструктури, пам'яток, подій — всього, що

становить унікальність території. Таким чином, *Event Marketing* передбачає не переміщення туриста до місця події, а заради своєї мети сам «іде» до нього. Його завдання — залучити туриста у певне місце і конкретний час (*Balestra, Malaguti, 2006*).

Такою брендовою подією в музичному житті Італії можна вважати оперний фестиваль «Арена ді Верона» (*Arena di Verona Opera Festival*), сотий сезон якого відбувся 2023 року на сцені римського амфітеатру Арена, збудованого ще у I ст. н. е.

Мета статті — розглянути специфіку організації музичного життя в сучасній Італії на прикладі функціонування національного брендового проєкту — оперного фестивалю «Арена ді Верона».

Відповідно до поставленої мети було визначено **завдання** дослідження:

1) з'ясувати сутність поняття «фестивальний маркетинг», який функціонує в музичному житті сучасної Італії;

2) висвітлити особливості досягнення бездоганного результату в контексті організації італійських музичних проєктів, що постійно підтверджують статус національного культурного бренду;

3) узагальнити досвід організації оперних фестивалів, важливий для музичного життя загалом і для України зокрема.

Виклад основного матеріалу дослідження... Історія оперних сезонів розпочалася 1913 року, коли Джованні Дзенателло (*Giovanni Zenatello*)¹ на честь століття від дня народження Дж. Верді запропонував влаштувати на Арені грандіозне оперне шоу. Дж. Дзенателло, його дружина Марія Гай (*Maria Gay*), двоє друзів, теж родом з Верони, хормейстер Ферруччо Кузінаті (*Ferruccio Cusinati*) і театральний імпресаріо Оттоне Ровато (*Ottone Rovato*), диригент Тулліо Серафін (*Tullio Serafin*) були переконані, що «Аїда», найбільш видовищна опера Дж. Верді, добре впишеться в грандіозні простори амфітеатру.

¹ Джованні Дзенателло (22 лютого 1876, Верона, Італія — 11 лютого 1949, Нью-Йорк, США) — італійський та американський оперний співак, вокальний педагог та імпресаріо.

Сценографію створив молодий веронський архітектор Етторе Фаджуолі (*Ettore Fagioli*), він започаткував традицію видовищної сценографії, яка й досі сприяє популярності цього заходу. Проблему відкритих просторів на сцені Арени архітектор вирішив, використавши римські сходи амфітеатру, а вражаючі тривимірні конструкції надали можливість розгорнути сцену перед глядачами і змінювати декорації під час вистави, адже в замкненому просторі римського амфітеатру неприйнятні були традиційні прийоми — завіса, куліси, сценічні ефекти, а також механізми для зміни декорацій. Потрібно було все винаходити заново для цієї незвичайної сцени, відкритої для глядачів з усіх боків. Дивовижний результат відеоілюзії став ключовим елементом в декорації вистав, а також в організації архітектурного простору об'ємно-просторової композиції сцени, щоразу посилюючи емоційний вплив на публіку. Успіх сценографії Етторе Фаджуолі сприяв тому, що він залишався сценографом фестивалю до 1950 року, заснувавши традицію видовищної сценографії, яка й досі значною мірою сприяє популярності цього заходу.

Протягом більше ста років (за винятком двох перерв під час Першої та Другої світових воєн) римський амфітеатр щоліта перетворюється на найбільший у світі оперний театр просто неба.

Оперний фестиваль від самого початку зацікавив не лише професійних музикантів і любителів музики, а й туристів з усього світу. Чи міг колись Дж. Дзенателло уявити, що його ідея перенести оперну виставу в один з найбільших у світі римських амфітеатрів просто неба з часом втілиться в амбітному оперному проєкті, заснованому на міцних художній і економічній моделях, завдяки яким він протягом багатьох десятиліть домінує на італійській і міжнародній театральній сценах.

Амфітеатр Арена розташований на головній площі міста — П'яцца Бра (*Piazza Bra*). За своїми масштабами він посідає серед римських амфітеатрів восьме місце у світі і четверте в Італії — після Колізея, Капуї, Мілана. Довжина основної осі — 152,43 метри. Будівля розрахована більш ніж на 30 000 глядачів, глядацькі місця, за грецьким звичаєм, мають форму мармурових сходів у

44 яруси, висічених з «веронського мармуру» Вальполічелла (*Valpolicella*) заввишки 31 метр. Оперні вистави розраховані на 19 000 глядачів, бо частину зали займає сцена. В амфітеатрі є платя (партер з м'якими сидіннями) — 39 рядів і подіум (центральний балкон) для поважних гостей і державних діячів. На кафеї (сходах), яка містить шість секторів, у нижніх ярусах є металеві стільці зі спинками, вони розміщені у трьох секторах і названі на честь Дж. Верді, Дж. Россіні і Дж. Пуччіні, опери яких постійно звучать тут кожного сезону, приваблюючи публіку своєю видовищністю. Ще три сектори займають верхні яруси, де публіка розташовується прямо на мармурових сходах. Всі оголошення перед виставою і після неї звучать для глядачів італійською, англійською, німецькою і французькою мовами.

Театр видається дуже великим, порівняно з Колізеєм, який справді набагато більший, він вміщує 50 000 місць. Виникає ілюзія, про яку свого часу писав Гете, відвідавши Арени: «Коли я увійшов, а особливо коли почав ходити по його верхній кромці, дивне почуття охопило мене: піді мною було щось грандіозне, і в той же час, ніби й не було нічого. Зрозуміло, його треба бачити не порожнім, а повністю сповнений народом. <...> у давнину, коли народ був народом, ніж нині, амфітеатр, по-справжньому виконував своє призначення. Бо така арена має, власне, сама собою імпонувати народу. Якщо видовище неодноразово повторюється на одному й тому ж місці, то для тих, хто може заплатити, будують легкі помости, інші влаштовуються абияк. Задовольнити загальну потребу — завдання архітектора. Він будує найпростіший штучний кратер, розраховуючи, що його окрасою стане народ. Народ же в такому скупченні не може сам собі не дивуватися, бо люди звикли бачити себе і собі подібних у метушні, тисняві, а тут багатоголовий, роздумливий, збентежений звір раптом виявився згуртованим в одне благородне ціле, призначений до єднання, злитий, скріплений в загальну масу, в єдиний образ, одухотворений єдиним духом. Простоту овалу з приємністю відчуває будь-яке око, будь-яка голова є мірилом гігантського цілого. Зараз, коли я бачу його порожнім, у мене немає масштабу, не знаєш, великий він чи малий» (2020, сс. 63-64).

Оперний фестиваль перебуває під управлінням Фонду «Арена ді Верона». Нинішня організаційна структура створена відповідно до реформи, санкціонованої Законодавчим декретом № 134 від 1998 року, згідно з яким оперні трупи перетворені на лірико-симфонічні фонди, які у своїй діяльності керуються державою й приватним сектором. Цей декрет надає можливість залучати до складу фондів приватних членів: «Інституційна мета полягає у проведенні некомерційної культурної діяльності громадського призначення, спрямованої на поширення музичного мистецтва і музичної освіти в суспільстві» (2023).

У наш час членами-засновниками (*Soci Fondatori*) Фонду «Арена ді Верона» є: Італійська держава (*Lo Stato Italiano*), Міністерство культури (*Ministero della Cultura*), які виділили 1 мільйон євро для відзначення ювілею оперного фестивалю «Арена ді Верона»; регіон Венето (*La Regione del Veneto*), муніципалітет Верони (*Il Comune di Verona*), провінція Верони (*La Provincia di Verona*) і Палата торгівлі, промисловості, ремесел та сільського господарства Верони (*La Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Verona*). *UniCreditBank* більше 25 років є генеральним спонсором оперного фестивалю, серед інших партнерів — *Calzedonia, Pastificio Rana, Volkswagen Group Italia, DB Bahn, RTL 102.5*.

Під час фестивалю 2023 року зафіксовано найвищі збори — 33 048 000 євро, а кількість глядачів — 402 722 (2022 — 59 584) із 125 країн світу. Провідний імідж фестивалю — залучити нинішнього глядача, а його своєрідність — система просування.

Популяризація проєкту як художнього феномена серед глядачів здійснюється завдяки рекламі, тут важливу роль відіграє креатив, завдяки якому вдається дотримуватися одного з важливих принципів маркетингу: просування продукту має відповідати його особливостям. До основних функцій креативу у просуванні музичних подій фахівці відносять:

по-перше, підвищення комунікативної ефективності рекламування музичної події шляхом привернення уваги до неї;

по-друге, цілеспрямований вплив на запам'ятовування музичної події і формування образу музичної події, яскравого, цілісного, пізнаваного.

Основний потік інформації поширюється в мережі Інтернет, 2023 року він досяг небачених для Арени результатів в соціальних мережах. За підсумками фестивалю 2023, на каналах *Facebook* і *Instagram* її переглянули майже 47 мільйонів користувачів, зафіксовано 16 тисяч годин переглядів відео. На сторінці *Instagram* — понад 12 мільйонів облікових записів, що на 166% більше, ніж 2022 року. Фестиваль також має свій сайт (2023). Вся програма фестивалю висвітлювалася національними і міжнародними засобами масової інформації, фестивалю присвячено більше 6000 статей. Крім того, з рекламною метою розсилають запрошення, роздають безплатні купони, поширюють пресреліз та інші комунікаційні способи просування послуг, зокрема сувеніри, офіційні та неофіційні: подушечки для зручного сидіння на залізних стільцях з написами назв опер, які ставляться в сезоні, віяла, магніти, буклети, постери, подарунки — все, що безпосередньо приверне увагу глядача до проєкту.

Рекламні функції виконують також декорації до вистав цього сезону, змонтовані за межами Арени в день вистави за допомогою одного або двох підйомних кранів. Це не просто реквізит, це своєрідний музей, виставка просто неба. На стендах до експонатів зазначені: назви опер, стисла інформація про твір, історичні факти про постановку і виконавців, тексти арій.

Головною складовою реклами фестивалю є афіша-постер, що супроводжує глядачів у місті, зустрічає в аеропорту і на залізничному вокзалі, у поїзді, що прямує до Верони. Афіша-постер — це жанровий мікст афіші і постера. Історично склалося так, що традиційна афіша виконує інформаційну функцію, а іміджеві — постер, в якому переважає візуальна складова. Основна його функція — створити рекламний образ відповідно до концепції музичного заходу. Сучасна тенденція щодо розвитку плакатів і афіш у музичній сфері — жанрово зблизити їх: рекламні матеріали про музичні події, з одного боку, містять інформаційний блок (за схемою «що? — де? — коли? — хто?»), з іншого — візуальну складову,

представлену яскравими рекламними образами, які виконують іміджеву функцію.

На слайді перший постер фестивалю 1913 року із зображенням Аїди, якій аплодує зала, а також афіша-постер 2023 року, в якому на передньому плані публіка і величезний театр, він оживає, завдяки цій публіці, як писав у своїх спогадах Гете, а обличчям до публіки стоїть жінка з гонгом – символ фестивалю, — яким сповіщає про початок вистави. У центрі афіші-постера — основний девіз проєкту, щороку новий, 2023 року він був таким — «100 разів вперше» («*100 volte la prima volta*»), а 2024 – «100 емоцій + 1 твоя» («*100 emotions + 1 yours*»).

Поширене твердження, що життя прекрасне і дивовижне, набуває нового змісту на головній площі Верони. Завдяки яскравим враженням, публіка вважає унікальною атмосферу вечора під час вистави в Арені. Тисячі глядачів за дві години до її початку приходять на площу Бра не лише для того, щоб купити сувеніри чи сфотографуватись на тлі римського амфітеатру, їх усіх захоплює фантастична атмосфера колективного свята, яке дарує «Арена ді Верона» засобами опери.

Основна мета і провідний імідж цього проєкту — зацікавити публіку, сформувати театральну аудиторію, залучити глядача. У цьому контексті, як зазначає італійське сопрано та художній керівник фестивалю, з січня 2018 року керівник фонду «Арена ді Верона» Сесілія Газдіа (*Cecilia Gasdia*), — це і є актуальним вектором розвитку фестивалю, який сьогодні може зробити Веронську арену доступною для кожного. 100-річчя оперного фестивалю “Арена ді Верона” — це завершення довгої роботи. Після всіх складнощів щодо відновлення, пов’язаних з пандемією, “Арена ді Верона” сьогодні залишається еталоном оперного мистецтва в Італії, номінована на включення до Списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО, будучи джерелом натхнення, розваги, двигуном економіки та туризму. Успіх став можливим завдяки спільним зусиллям команди організаторів фестивалю: співробітникам Фонду, Раді директорів, органам влади та меценатам» (2023).

Висновки.

1. Італійський фестивальний маркетинг сьогодення — це комплекс заходів, реалізованих завдяки скоординованому управлінню всіх, хто бере участь в організаційному процесі — співпраці державних, фінансових інститутів, приватного бізнес-сектору, асоціацій і фондів. Основна мета організації музичного життя в сучасній Італії працює на бездоганний результат — продемонструвати світу історичні й мистецькі пам'ятки італійських міст і зберегти для наступних поколінь італійські музичні проєкти як національний культурний бренд.

2. Просування музичного проєкту включає аналіз, планування, реалізацію події масового масштабу за допомогою креативу в рекламі, постійному технологічному оновленню: ексклюзивним конструкціям сцен та інноваційним технологіям, що використовуються у декораціях, освітленні тощо.

3. Висока художня складова італійських музичних проєктів залучає більше прихильників, завжди проходить у певному місці та часі, за допомогою якого можна посилити бренд території та зробити регіон привабливим як для місцевого населення, так і для туристів.

Перспективи подальших розвідок у вказаному напрямі полягають у висвітленні різних аспектів організаційного процесу, більш детальному аналізі музичної складової оперних проєктів, що допоможе вітчизняним музикантам дізнатися про специфіку організації італійських музичних проєктів, запозичити досвід і використовувати його у практиці музичного життя сучасної України.

Список використаної літератури і джерел

1. Гёте, И. В., 2020. *Итальянское путешествие*. Перевод с немецкого Н. А. Холодовского. Москва: Рипол классик.
2. Котлер, Ф., 2007. *Основы маркетинга. Краткий курс*. Перевод с английского. Москва–Санкт-Петербург–Киев: Издательский дом “Вильямс”.
3. Монастирський, Г. Л., 2019. *Теорія організації*: підручник. 2-ге вид. Тернопіль: “Крок”.
4. Arena di Verona Opera Festival, 2023. [ebook] Available at: <<https://www.arena.it/it/arena-di-verona/chi-siamo>> [accessed: 21 November 2023].
5. Balestra, C. e Malaguti, A., 2006. *Organizzare musica. Legislazione, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*. Milano: Edizione FrancoAngeli.
6. Clarke, J., 2000. Tourism brands: An exploratory study of the brands box model. *Journal of Vacation Marketing*, 6, pp.329–345.

7. Gilmore, J. H. and Pine, B. J., 1999. *The experience economy: work is theatre & every business a stage*. Boston: Harvard Business Press.
8. Rossiter, J. R. and Percy, L., 1997. *Advertising Communications and Promotion Management*. New York: McGraw-Hill Companies.

References

1. Gete, I. V., 2020. *Ital'yanskoe puteshestvie* [Italian trip]. Translation from German by N. A. Kholodovsky. Moskva: Ripol klassik.
2. Kotler, F., 2007. *Osnovy marketinga. Kratkii kurs* [Marketing Basics. Short course]. Translation from English. Moskva–Sankt-Peterburg–Kiev: Izdatel'skii dom "Vil'yams".
3. Monastyrskiy, H. L., 2019. *Teoriia orhanizatsii: pidruchnyk*. 2nd ed. Ternopil: "Krok".
4. Arena di Verona Opera Festival, 2023. [ebook] Available at: <<https://www.arena.it/it/arena-di-verona/chi-siamo>> [accessed: 21 November 2023].
5. Balestra, C. e Malaguti, A., 2006. *Organizzare musica. Legislazione, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*. Milano: Edizione FrancoAngeli.
6. Clarke, J., 2000. Tourism brands: An exploratory study of the brands box model. *Journal of Vacation Marketing*, 6, pp.329–345.
7. Gilmore, J. H. and Pine, B. J., 1999. *The experience economy: work is theatre & every business a stage*. Boston: Harvard Business Press.
8. Rossiter, J. R. and Percy, L., 1997. *Advertising Communications and Promotion Management*. New York: McGraw-Hill Companies.

OLENA PONOMARENKO

ORCID iD: 0000-0002-3726-489X

*Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of History of World Music and
Department of Theory and History of Culture
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)
ponomarenkoolena1970@gmail.com*

ORGANIZATION OF MUSICAL LIFE IN MODERN ITALY

The process of organizing musical life in modern Italy is analyzed through the prism of new management approaches aimed at the deployment of Italian musical projects in the general socio-cultural space. The issues of management and marketing in today's musical life, which are a significant component in the creation of musical projects, are outlined. The main principles of new types of marketing in the context of the promotion of musical projects in Italy are characterized - event, empirical and territorial. The functioning of the national brand project — the Arena di Verona Opera Festival, the hundredth season of which took place in 2023 on the stage of the Roman Amphitheater Arena, is highlighted. The role of the "Arena di Verona" Foundation in the organization of the opera festival has been determined. Creative advertising measures are considered, thanks to which the project is popularized as an artistic phenomenon among the public. It was found that Italian festival marketing in modern musical life functions thanks to the cooperation of state, financial institutions, private business sector, associations and foundations. The specifics of the promotion of Italian music projects are revealed, which includes analysis, planning, implementation of a mass-scale event with the help of creativity in advertising, constant technological updating. The dependence of the success of musical projects on the exclusive decisions of the organizers, innovative technologies used in scenery, lighting, stage design, etc. is substantiated. The high artistic component of Italian music projects, which attract more fans, always take place in a certain place and time,

strengthen the brand of the territory and make the region attractive both for the local population and for tourists, has been identified. It has been proven that the main goal of organizing musical life in modern Italy, working for a high professional result, is to show the world the historical and artistic sights of Italian cities and preserve Italian musical projects as a national cultural brand for future generations.

Key words: *musical life of modern Italy, opera festival "Arena di Verona", operatic art, vocal performance, composer's work, means of musical expression, management of musical art, marketing, funds, cultural brand.*

Стаття надійшла до редакції 25.03.2023 р.

УДК 781.6:785](045)

DOI: 10.31318/2414-052X.3(60).2023.296798

БОРИСЛАВ СТРОНЬКО

ORCID iD: 0000-0001-9541-1272

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри теорії та історії музичного виконавства

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

stronkob@gmail.com

ЛОКАЛЬНЕ АНСАМБЛЮВАННЯ В ОРКЕСТРОВОМУ МИСЛЕННІ

Розглянуто художньо важливе явище тимчасового виділення з оркестрового цілого ансамблів, які тривають впродовж певної структурної одиниці композиції. Названо таке явище «локальним ансамблюванням». Визначено принципи розрізнення у наявній літературі оркестрових соло й ансамблю солістів як переважно групового ефекту звучання. Обґрунтовано наукову новизну дослідження, яка впливає з особливого погляду на оркестр як на поле перетину та виникнення інструментальних ансамблів. Здійснено порівняльний аналіз партитур різних епох у контексті динамічної опозиції «повнота — неповнота». Виявлено адитивний та субтрактивний принципи співвіднесення оркестрової цілісності з вибірками інструментів, де перший утворюється з додавання ансамблів, які сумарно утворюють оркестр як наслідок, а другий — з виділення в оркестрі окремих ансамблів як його тимчасово автономних частин. З'ясовано, що попри наявність у попередніх дослідженнях оркестрових патернів (груп тембрів) та згадування ансамблів оркестрових солістів, групове ансамблювання як структурно відокремлений феномен ще не знаходив достатнього розгляду. Показано ефективність прийому локального ансамблювання для підкреслення архітекtonіки творів, надання імпульсу для активного розгортання драматургії (вступ до опери «Парсифаль» Р. Вагнера). Проаналізовано одночасний поділ оркестру на підгрупи з різним фактурно-тематичним змістом, у другій частині Бранденбурзького концерту № 2 Й. С. Баха. Виявлено явище «ансамблю поза загальним оркестровим розвитком» у Шостій симфонії Гії Канчелі. Описано своєрідне явище акомпанованої послідовності локальних ансамблів у другій частині Концерту для оркестра Б. Бартока. Висвітлено опосередкований наслідок локального ансамблювання у партитурах для великого оркестру на підставі порівняння оркестрових складів у творчості І. Стравінського, Е. Вареза та А. фон Веберна. Доведено, що локальний ансамбль — це явище діалектичної взаємодії оркестрової цілісності та її частин, яке сприяє збагаченню оркестрового мислення, розмежуванню музичних структур, дає поштовх музично-драматичним колізіям та пошуку нових типів оркестру та його функціонування.

Ключові слова: локальне ансамблювання, адитивний принцип оркестрування, субтрактивний принцип оркестрування, зіставлення локальних ансамблів, оркестрове ціле.

Постановка проблеми... Симфонічний оркестр, його історія, різновиди та аспекти функціонування постійно знаходяться у фокусі інтересу дослідників. Проте, розгляд цього явища спирається або на оркестрове ціле, або на його елементи нижнього структурного рівня — окремі інструменти, партії, тембри.

Поєднання таких складових у групи оркестру також отримало осмислення у музикознавчій літературі з акцентом на групах оркестру, поєднаних спільністю конструкції та тембру. Тим не менш, у багатющій симфонічній літературі наявні численні випадки ситуативних поєднань оркестрових партій — поєднань, які не охоплюють всього наявного складу оркестру та виконують особливі художні й логіко-конструктивні завдання. Безперечно, що настільки розповсюджені явища не могли залишитися непоміченими серед дослідників, але зазначену тему не вичерпано.

Задля пояснення останнього твердження наводимо стислий **аналіз останніх досліджень і публікацій**, у яких започатковано розв'язання порушеної проблеми. Симфонічний оркестр та оркестровка розглядалися з дуже різних позицій: тембрових, фактурних (Жарков, 2020; Іщенко, 2012), функціональних (Банщиков, 1999), драматургічних (Іщенко, 2012), стилістичних (Коробецька, 2011), історії оркестру та його концепцій (Коробецька, 2011; Карс, 1925; Губо, 2009; Ракочі, 2016), типів взаємодії музикантів оркестру (Бородавкін, 1998), навчально-практичних (Клебанов, 1972) тощо. При цьому оркестр осмислювався як певна масштабна цілісність. Діалектика цілого та його частини розглядалася в аспекті оркестрових соло та солювання у працях українського дослідника В. Ракочі (2016, 2020, 2021). Проте між полюсами «соло та оркестр» у цілому присутні неповні склади, виділені з оркестру, які не знайшли достатнього розгляду як окремий феномен. Наприклад, оркестрові передачі та перегукування (переклички) спираються саме на неповноту використання оркестрового складу принаймні в одному з елементів переклички (адже вони можуть бути й сольними, й груповими, й сольньо-груповими, й за принципами *solo – tutti, soli – ripieni*) (Ракочі, 2021). Безумовно, тут є усвідомлення деталізації оркестрового цілого, причому у подієвому відношенні. Проте складовою такої деталізації, як бачимо, може бути і соло, й партія, й оркестрова група. Відносна самостійність певного набору інструментів як сталого — на деякий час — ансамблю недостатньо системно розглядається як окремий предмет дослідження. Тобто, навіть

оркестрові прийоми, зазначені вище, усвідомлюються з позиції особливого функціонування цілого без наголошування тимчасової автономії частин.

Важливе виключення ми зустрічаємо у дослідженнях згаданого вище В. Ракочі. Так, у статті, присвяченій оркестровому мисленню у *Nachtmusik* з 7-ї симфонії Малера, вчений виділяє поняття «*in-orchestra ensembles*» (ансамблі-в-оркестрі), переважно з позицій персоніфіковано-концертної взаємодії різних соло. У Висновках статті він зазначає. Що Малером «Оркестр інтерпретовано як поєднання солістів, а не як монолітне ціле» (Ракочі, 2020). Натомість, у цій статті наведений випадок трактовано як один з можливих, поряд з монолітними звучаннями групового типу та низкою проміжних варіантів.

У монографії С. Коробецької також зустрічаємо близький підхід до обраної нами тематики. Дослідниця зазначає, що «... камерно-інструментальний стиль ХХ ст. має дві гілки: • необарочний камерний стиль <...> з його зменшеним камерно-концертним складом та старовинними інструментами; • сучасний камерно-оркестровий стиль без орієнтації на старовинну музику, але з індивідуалізованим складом оркестру та опорою на сучасні мовні засоби» (2011, с. 145). В іншому розділі монографії зазначені причини цього явища: «... скептичне ставлення до естетики романтизму на початку ХХ століття <...> звідси відмова від великих романтичних оркестрових складів <...> інтенсивні пошуки у галузі нових виражальних засобів, висування тембру на «авансцену» спонукали композиторів уважно вслуховуватися у тембр кожного інструмента <...> поліфонізація композиторського мислення вимагала чіткого чуття кожної мелодичної лінії, прозорості оркестрового звучання» (2011, с. 268). Там само вчена солідаризується із думкою Т. Адорно про розщеплення соціальної цілісності як прообраз для відповідної моделі оркестру (*ibid.*).

Як бачимо, у якісних працях, близьких до обраної нами тематики, наголос робиться або на цілісному складі оркестру, хай й розвантаженого від романтичної «надмірності», або на виділенні соло або декількох солюючих голосів з цілого. Ми б, однак, зробили наголос саме на груповому аспекті явища. Доступні нам іноземні джерела також впритул підходять до позначеної

проблематики, як Сон Хуї Чон, Дана де Влігер, Девід Гурон у статті «*Study of Instrument Combination Patterns in Orchestral Scores from 1701 to 2000*» («Дослідження про патерни сполучень інструментів) у оркестрових партитурах з 1701 по 2000 роки»). Їх дослідження розвиває емпіричний метод Р. Джонсона, заснований на рандомно обраних з 50 партитур моментах звучання, поєднаних у три кластери: стандартний, гучнісний, колористичний (в оригіналі: «*The Standard cluster, the Power cluster, the Color cluster*») (Johnson, 2011). Цей підхід, який спирається на партитури романтичної доби, розвинуто на базі більш широкого часового діапазону, відповідно до назви дослідження – з 1701 по 2000 роки. (Чон, Влігер, Гурон, 2016). Проте метод залишився статистичним в основі — скільки та яких інструментів залучено в обраних партитурах. З якою метою вони задіяні — це лишається завданням для подальших досліджень, одним з яких є й наше.

Отже, головною **метою** статті є більш повне розуміння художньо-виконавських можливостей оркестру. Це потребує вирішення наступних **завдань**:

- 1) доповнення інтегрованого сприйняття оркестру іншим, динамічно-дискретним;
- 2) виділення з оркестрового цілого зон неповного звучання за фактурними та композиційними критеріями;
- 3) з'ясування їх походження та призначення з художньої та логіко-конструктивної позицій.

Методами дослідження стали: порівняльний аналіз партитур різних епох, індуктивні узагальнення, системний підхід у розумінні локального ансамблювання, яке можна зрозуміти лише в обопільному зв'язку з оркестровою цілісністю у повноті її художнього та структурного навантаження.

Виклад основного матеріалу дослідження... Симфонічний оркестр — не тільки ціле, а й поле перетину різних сполучень наявних у ньому інструментів, партій. Тобто, у партитурах з оркестру як мета-ансамблю час від часу виділяються менші ансамблі. Їх назвемо словосполученням «локальні ансамблі»

з огляду на обмеженість їх дії у часі музичного твору. Відповідно, локальним ансамблюванням надалі називатимемо «структурно або фактурно автономні проміжки звучання неповного складу оркестру». На відміну від терміну В. Ракочі «ансамбль-у-оркестрі» ми наголошуємо не на виділенні групи солістів з оркестру, а на виділенні тимчасово стабільної групи (необов'язково солістів) з оркестру.

Це явище притаманне оркестровому мисленню фактично від самого початку. Оркестр в опері Монтеверді «Орфей» (1607 р.) лише зрідка звучить у повному складі (*tutti li stromenti*), а саме у вступній Токаті, в одному з п'ятиголосних хорів, у двох з трьох «симфоній».

Натомість, переважають ансамблі, як правило, обумовлені ситуацією. Наприклад, у сцені появи Орфея в підземному царстві це орган та тромбони. Британський дослідник Адам Карс у класичній праці про історію оркестру зазначає такі локальні склади в опері, як:

- «дві скрипки з клавесином та кітарроне;
- дві скрипки басовою віолою, з клавесином та кітарроне;
- дві малі флейти (*flautini*) з тими ж щипковими інструментами;
- п'ять віол з контрабасом, з тими ж щипковими інструментами;
- корнети, тромбони та органи» і т.д. (1925, с. 41).

Сумарне звучання є немовби наслідком поєднання ансамблів у над-ансамбль.

Такий хід оркестрового мислення — від локально-неповних звучань до узагальнено-сумарного, пропонуємо називати «адитивним» (від лат. *additio* — додавання) *підходом* у оркестровому мисленні. Наприкінці того ж 17-го століття почав формуватись й протилежний, «субтрактивний» (від лат. *subtractio* — виділення) підхід у оркестровому мисленні. Наприклад, у творчості Ж.Б. Люллі оркестр є менш різноманітним за тембрами, ніж це було в Орфеї Монтеверді, проте він складає досить унормовану, цілісну звучність (Карс, 1925). В окремих оперних номерах з цілого виділяються менші ансамблі: дві скрипки з віолончеллю або два гобої з фаготом. Такий прийом характерний не тільки для

творчості Люллі, він зустрічається і у відомих творах Й.С.Баха, напр., в арії «*Buss und Reu*» зі «Страстей за Матвієм» (дві флейти та *continuo*) та у «*Quoniam*» з Меси *h-moll* (валторна, два фаготи та *continuo*).

Попри простоту прийому, він є надзвичайно ефективним з позицій створення контрастної звучності та виділення частини великого твору з контексту. Як й у випадку з оперою «Орфей» Монтеверді, тут лише намічено один з алгоритмів співвіднесення оркестрового цілого з локальними ансамблями — проте намічено досить відчутно. У подальшому розвитку оркестрового мислення обидві тенденції міцнішають та складнішають. Локальне ансамблювання малої групи інструментів (*soli*) у зіставленні з *tutti* (точніше – *ripieni*, всіх, окрім солістів) стає типовим для жанру *concerto grosso*.

Яскравим випадком субтрактивного підходу до локального ансамблювання є остання, четверта частина Бранденбурзького концерту №1 Й.С. Баха (*BWV 1046*). Основна тема звучить у повного складу, вона асоціюється з урочистим менуетом. Перший епізод — у двох гобоїв та фаготу, у характері більш камерного менуету, складаючи перше тріо цього танцю (як відомо, взагалі термін *trio* спочатку позначав розділ, у якому грають лише три інструменти). У другому епізоді задіяні лише струнна група та клавесин як *continuo*. У третьому епізоді двоголосся розподілено між трьома гобоями в унісон та двома валторнами в унісон. Фактично утворюється менует з трьома тріо, індивідуалізованими як щодо тембрового складу, так і завдяки дедалі більшому темповому та метричному контрасту з основним матеріалом.

Глибокі цезури остаточно засвідчують про намір Й.С.Баха використати локальне ансамблювання як формотворчий чинник, як засіб розмежування структур. Те, що епізоди 1 та 3 доручені виключно духовим, а епізод 2 — лише струнним (включно з клавесином), доповнює зростання контрасту між рефреном та епізодами стабілізуючим фактором тембрової симетрії.

Склад оркестру показаний як загалом, так і по частинах. Натомість, динамічної взаємодії між оркестром та виділеними з нього локальними ансамблями у наведеному прикладі нема — цього авторський задум й не

потребує. Автономія неповних складів тут принципова — так утворюються «п'єси усередині п'єси», розосереджена мікросюїта як складова фіналу Концерту.

Значно більш гнучкий спосіб локального ансамблювання наявний у другій частині того ж Бранденбурзького концерту №1. Порівняно з іншими частинами оркестр тут розвантажено від двох валторн. Хоча гобої, фаготи та струнні, включно із солюючою скрипкою *piccolo*, грають фактично безперервно, функції між ними перерозподіляються кожні декілька тактів: мелодія переходить від скрипки пікколо до першого гобою, потім до басів (віолончелі, контрабаси та фаготи у дублюванні). Акомпанемент та середні поліфонічні голоси багаторазово передаються від трьох верхніх партій струнних до трьох гобоїв.

Отже, кількісні показники ансамблю не змінюються, проте якість звучання постійно варіюється, бо суб-ансамблі постійно обмінюються функціями між собою. Походячи від хорového антифону, ця логіка тембро-фактурного мислення сягає тут справжньої витонченості і художньої гнучкості. Можлива аналогія із тріадою «теза — антитеза — синтез» (відповідно, «струнні — духові — струнні разом із духовими»).

Ще більший контраст між загальним складом оркестру та використаним у окремій частині твору бачимо у другій частині Бранденбурзького концерту №2. З повного складу (*soli*: труба, флейта, гобой, скрипка, *ripieni*: вся струнна група та клавесин) в *Andante* залишаються лише сольні тембри: флейта, гобой, скрипка; віолончель разом із клавесином як *continuo*. Отже, фактично звучить камерний квінтет посеред симфонічної партитури.

Деяке розвантаження складу у повільній частині циклу надалі стане типовим для ранньокласичних симфоній Й. Гайдна — у №№ 10-42 у таких частинах залишається лише струнна група, іноді з додаванням солюючої флейти. Тобто, локальне ансамблювання стає принципово усвідомленим фактором виділення частин з великого цілого. В *Adagio* з Сорок п'ятої, «Прощальної», симфонії австрійський класик виявляє гнучкість підходу до локального ансамблювання: експозицію та розробку виконують виключно струнні. З кінця

розробки до них додаються по два гобої та валторни, але пунктирно, ледь підкреслюючи окремі моменти звучання струнних. Формально у 2-й частині використано весь склад, притаманний Сорок П'ятій симфонії, проте у цілому ефект локального ансамблювання струнних переважає і відчувається. Додавання духових стає чинником мінімального оновлення звучання та підкреслення структурних розмежувань.

Динамізація прийому локального ансамблювання зростає від часів Гайдна до доби пізнього романтизму. Виникає дедалі більше підстав вважати цей прийом ще й чинником музичної драматургії, принципову неповноту звучання — свого роду позитивною провокацією розвитку, ускладнення.

Зокрема, у Дев'ятій Симфонії Ф. Шуберта друга частина починається (до відмітки А) фактично як п'еса для солюючого гобоя (потім й кларнета) та струнних. У кадансі (тт.15-17) тимчасово виникають два фаготи з двома валторнами. Лише з такту 30, відмітка А, після акорду *tutti*, звучність та виклад отримують повний оркестровий масштаб виявлення. У наведеному випадку локальний ансамбль зіставлено з оркестром у цілому.

Ще більш складним прикладом є початок Шостої симфонії Г. Канчелі. У перших тактах солюють два альти, тихо та віддалено. З ц. 2 їх змінюють клавесин та флейти, потім з т. 11 цієї ж цифри додається арфа. З ц. 4 ці два локальних ансамблі починають перетинатися у часі. Надали прецедент додавання ансамблів спрацьовує як привід для активного вступу міді та, відповідно, драматизації музики.

Показово, що тема двох солюючих альтів ніби ізольована від перебігу основних подій у Шостій симфонії, ці два інструменти віддалені від оркестру навіть просторово, згідно до ремарки автора у партитурі; їх тема не спричиняє прямого впливу на розвиток цілого; їх тихе звучання ігнорує бурхливі катаклізми оркестру, виринаючи після кульмінацій (див. цифри 21, 40). Цей локальний ансамбль утворює ніби альтернативний світ щодо оркестру, підсилюючи драматизм цілого за контрастом.

Отже, по наведених прикладах бачимо драматургічний потенціал адитивного підходу до локального ансамблювання: неповнота складу, звучання відчувається як недостатність, що провокує поступове нарощення або вторгнення *tutti* у подальшому розгортанні музичного задуму.

Поряд із цим прийомом, що, можливо, «генетично» похідний від зіставлення *soli — ripieni* у жанрі *Concerti grossi*, широко використовується й зіставлення локальних ансамблів між собою. Подібна ідея почергового показу, а втім — поєднання ансамблів у спільне звучання¹ реалізована у п'єсі Ч. Айвза «Центральний парк у темряві». Щоправда, в американського композитора досить складний та неоднозначний варіант поєднання звучань: повільні та тихі акорди струнної групи потім лише накладаються на швидкі та імпульсивні поспівки солюючих дерев'яних духових та на підкреслено жестові акорди двох фортепіано. Три пласти звучання зберігають взаємну незалежність за гармонією, метроритмом, навіть темпом. Це співіснування, а не злиття.

Зазначені приклади показують: окрім різниці між адитивним та субтрактивним підходами до локального ансамблювання є й різна чіткість виділення цього прийому з контексту. Включення локального ансамблю до суцільної лінії розвитку, що веде від підкреслено неповного звучання до *tutti*, призводить до поступового розмивання кордонів між локальним та тотальним ансамблюванням. Воно, насамперед, є фактором музичної драматургії. Різке відокремлення локального ансамблю, як у фіналі Бранденбурзького концерту №1, більшою мірою спрямоване на враження самодостатності локальних ансамблів. Воно, насамперед, є фактором музичної архітекtonіки. Найчастіше воно створює ефект інтермедії, відволікання від цілого, розвантаження, часткового, детального ракурсу замість загальної панорами. Спрямованість на наскрізний розвиток, притаманна значній частині симфонізму, починаючи з Бетховена, більшою мірою активізувала першу можливість — як дієвий чинник драматургії. Друга можливість отримала новий імпульс, починаючи з

¹ Такий принцип побудови послідовно втілений у *Scherzo* з Четвертої симфонії П. Чайковського.

постромантичної епохи. Вже у музичних драмах Р. Вагнера бачимо прагнення до оперування обмеженими, але дуже характерними тембровими наборами. У німецького композитора такий прийом, щоправда, включено у наскрізне драматургічне становлення.

Яскравим прикладом є вступ до «Парсифалю», тт. 39-77. У тактах 39-43 хоральна тема звучить у труб та тромбонів, її відлуння — у дерев'яних духових та I валторни. У тт. 44-55 наявне проведення теми у повного складу міді, з т.50 додаються дерев'яні.

З т. 51: локальні ансамблювання, до того майже ізольовані, вже перетинаються із тенденцією до оркестрового *crescendo*: у тт. 51-59 звучать струнні; у тт. 60-63 – дерев'яні духові та I валторна.

Потім ансамблі частково накладаються: у тт. 62-67 долучаються струнні; у тт. 66-68 – валторни та фагот додаються до струнних.

У тт. 69-72 відбувається злиття ансамблів у *tutti* (*Sehr gehalten*). У тт.73-77 — знов використано ансамбль з дерев'яних духових та валторни.

Отже, у наведеному уривку перетин локальних ансамблів характеризується як споглядально-антифонним зіставленням окремих звукових мас, так і послідовним динамічним, векторним розвитком.

Цікавим прикладом локального ансамблювання є друга частина «Концерту для оркестру» Б. Бартока, «Гра пар». Почергово солують по два однакові інструменти: два фаготи у сексту, два гобої у терцію, дві флейти у квінту, два кларнети у септиму, дві труби у секунду. Неповний склад оркестру — переважно струнні — делікатно акомпанує солістам (отже, можемо відмітити у наведеній частині Концерту для оркестру своєрідне явище «акомпанованої послідовності локальних ансамблів»). У репризі 2-ї частини ці пари-дуети частково взаємно накладаються. Акомпануючий пласт тяжіє до наскрізного розгортання. Парад дуєтів дотепно поєднує колористичну та синтаксичну роздільність кожного парного фрагменту із об'єднуючим впливом самого принципу гри пар як тривалого чинника.

Зрештою, у низки авторів прийом локального ансамблювання став проміжною ланкою на шляху до індивідуалізації оркестрового складу у окремих творах.

Так, з велетенського набору інструментів «Весни священної» І. Стравінського у деяких номерах виділено своєрідні характерні склади у:

- «Таємних іграх дівчат» — альти *divisi* аб, інші струнні грають або флажолетами, або *pizzicato*, а також чотири валторни та три труби;

- «Весняних хороводах» — флейти, включно з пікколо, кларнети, включно з пікколо та двома басовими, фаготи з контрафаготами, дубльовані струнними *pizzicato* (оригінальна темброва вибірковість звучань потім розвивається у процесі розвитку).

Натомість, у багатьох більш пізніх творах І. Стравінський використовує подібні вибіркові склади принципово протягом всієї композиції. Так, у «Симфонії псалмів» струнна група позбавлена скрипок та альтів, проте є два роялі. У «Месі» з інструментів супроводу наявні лише по два гобої, фаготи, труби, тромбони. У «*Requiem canticles*» з інструментів оркестру є: чотири флейти, два фаготи, чотири валторни, дві труби, три тромбони, ударні, арфа, рояль, челеста, струнна група. Кожен такий твір, попри обмеженість тембрових засобів та навіть завдяки їй, отримує своєрідність звучання, що виділяє задум поміж інших.

Подібне явище спостерігається й у творчості А. Веберна. Після повного складу оркестру у Пасакалії ор. 1 в оркестрових творах ор. 5, ор. 6 бачимо використання неповних, індивідуалізованих складів у окремих п'єсах циклів; у опусах 22, 24, 30 — неповні склади на весь твір, що спричиняє своєрідну прозорість звучання, крихку та блискучу гру тембрових фарб.

Ту ж тенденцію можна відзначити й у Е. Вареза. У його творі «Танок для Берджесса» (“*Dance for Burgess*”) використано: флейту пікколо, кларнет пікколо *in Es*, кларнет *in B*, валторну, трубу, тромбон, тубу, ударні (китайські коробочки — два набори, барабани, бубон, литаври, гуїро, клавес) фортепіано; струнні використано опціонально, на вибір: сольні або множинні. У «Іонізаціях» ор. 8

використано виключно ударні з роялем, але за насиченістю та багатоплановістю звучання твір є радше оркестрово-симфонічним, ніж камерним. Тільки струнні та ударні використано у творі “*Fratres*” Арво Пярта¹.

Отже, у деяких творах останнього століття прийом локального ансамблювання став підставою для наступного кроку у оркестровому мисленні: замість виділення частини з твору вибіркова неповнота інструментального складу виділяє весь твір з низки інших. Обмеженість засобів має необмежену кількість варіантів, отже, є фактором креативності та своєрідності мислення.

Однак, це не виключає подальших випадків використання прийому локального ансамблювання усередині традиційного повного складу оркестру, як, наприклад, у гранично камерних епізодах симфонії №5 В. Сильвестрова.

Особливу методологічну проблему складає виділення локального ансамблювання з контексту цілого, коли використання неповного оркестрового складу трапляється часто, але структурно недостатньо чітко та тривало. Адже суцільне *tutti* від початку до кінця є гранично нетиповим й непродуктивним для музичних творів. Наприклад, у темі *Scherzo* з Другої симфонії Бетховена фактура спирається на переклички частин оркестру. Проте вони перегукуються у настільки тісних часових проміжках, що ефекту ансамблювання як естетично самодостатнього звучання даного набору інструментів все ж не виникає. Тому ми пропонуємо достатнім часовим та структурним масштабом для локального ансамблювання вважати побудову, що викладає завершену (реально або потенційно) тему.

Висновки.

1. Локальне ансамблювання — широко вживаний, естетично та технічно важливий прийом оркестрового мислення. Сутність локального ансамблювання — у використанні лише частини (або виокремленні фактурних сегментів) з наявного повного складу оркестру протягом тематично вагомої структури, реально або потенційно завершеної.

¹ Версія 1991 року для струнних та ударних

2. Використання локального ансамблювання як композиторського прийому надає великі можливості для:

- створення тембрових та фактурних контрастів, тобто змін забарвлення, обсягу, насиченості звучання;
- розмежування структур, аж до їх відокремлення у майже самостійні п'єси;
- створення приводу для подальшого ускладнення, нарощення звучання, зростання драматургічної напруги, для її розрядки після кульмінацій.

3. Локальне ансамблювання — приклад діалектичної взаємодії частини та цілого, структура, яка тимчасово пропонується слухачеві як художньо автономна цілісність, що потім інтегрується у більш широкий контекст, не розчиняючись у ньому, а зіставляючись із ним.

Перспективи подальшого використання прийому локального ансамблювання, на наше припущення, можуть полягати: у побудові повної концепції симфонічного твору як поля взаємодії локальних ансамблів без їх фінального поєднання — тобто, унітарну модель оркестру можна доповнити конфедеративною; у вивченні перерозподілу груп, які звучать водночас (на кшталт *Adagio* з Першого Бранденбурзького концерту Й.С. Баха).

Список використаної літератури і джерел

1. Баншиков, Г. И., 1999. *Законы функциональной оркестровки*: учебное пособие. Санкт-Петербург: Композитор.
2. Бородавкін, С. О., 1998. *Принципи оркестрового мислення Й. С. Баха*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Одеська державна консерваторія ім. А. В. Нежданової.
3. Жарков, О. М., 2020. Подвійна природа функціонування тембру в оркестрових творах: інтерпретаційний аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 129, сс.140–152.
4. Іщенко, Ю. Я., 2012а. Про взаємодію тембрового диференціювання та інтегрування у симфоніях П. І. Чайковського. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 94, сс.198–231.
5. Іщенко, Ю. Я., 2012б. Темброва модуляція в симфоніях Б. Лятошинського. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 94, сс.232–244.
6. Клебанов, Д., 1972. *Искусство инструментовки*. Киев: Музыкальная Украина.
7. Коробецька, С. Ю., 2011. *Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність*: монографія. Київ: Видавництво НПУ ім. М. Драгоманова.
8. Ракочі, В. О., 2016. *Еволюція інструментального соло як відображення розвитку симфонічного оркестру кінця XVIII – початку XX століть*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.

9. Ракочі, В. О., 2021. Темброві перегукування як багатofункціональна система у Концерті для скрипки з оркестром Чайковського. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, сс.257–261.
10. Goubault, C., 2009. *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration*. Paris: Minerve.
11. Johnson, R., 2011. The Standard, Power, and Color model of instrument combination in Romantic-era symphonic works. *Empirical Musicology Review*, 6(1), pp.2–19.
12. Rakochi, V., 2020. The “Orchestra of Soloists” in Mahler’s *Nachtmusik*. Principles of music composing: orchestra in contemporary context, XIX. *Lietuvos muzikos ir teatro akademija*, 85–94.

Referenses

1. Banshchikov, G. I., 1999. *Zakony funktsional'noi orkestrivki: uchebnoe posobie* [Functional orchestration laws]. Sankt-Peterburg: Kompozitor.
2. Borodavkin, S. O., 1998. *The principles of orchestral thinking of J. S. Bach*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Odesa State Conservatory named after A. V. Nezhdanova.
3. Zharkov, O. M., 2020. Podviina pryroda funktsionuvannia tembru v orkestrivnykh tvorakh: interpretatsiinyi aspekt [The dual nature of timbre functioning in orchestral works: an interpretive aspect]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 129, pp.140–152.
4. Ishchenko, Yu. Ya., 2012a. Pro vzaiemodiiu tembrovoho dyferentsiiuvannia ta intehruvannia u symfoniakh P. I. Chaikovskoho [On the interaction of timbre differentiation and integration in the symphonies of P. I. Tchaikovsky]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 94, pp.198–231.
5. Ishchenko, Yu. Ya., 2012b. Tembroma moduliatsiia v symfoniakh B. Liatoshynskoho [Timbral modulation in the symphonies of B. Lyatoshynskiy]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 94, pp.232–244.
6. Klebanov, D., 1972. *Iskusstvo instrumentivki* [The art of instrumentation]. Kiev: Muzykal'naya Ukraina.
7. Korobetska, S. Yu., 2011. *Orkestrivnyi styl: teoriia, istoriia, suchasnist: monohrafiia*. Kyiv: Vydavnytstvo NPU im. M. Drahomanova.
8. Rakochi, V. O., 2016. *The evolution of the instrumental solo as a reflection of the development of the symphony orchestra of the late 18th and early 20th centuries*. Ph.D. in Art History. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
9. Rakochi, V. O., 2021. Tembрові перегукування як багатofункціональна система у Концерті для скрипки з оркестром Чайковського [Timbral alternations in Tchaikovsky’s violin concerto as a multifunctional system]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2, pp.257–261.
10. Goubault, C., 2009. *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration*. Paris: Minerve.
11. Johnson, R., 2011. The Standard, Power, and Color model of instrument combination in Romantic-era symphonic works. *Empirical Musicology Review*, 6(1), pp.2–19.
12. Rakochi, V., 2020. The “Orchestra of Soloists” in Mahler’s *Nachtmusik*. Principles of music composing: orchestra in contemporary context, XIX. *Lietuvos muzikos ir teatro akademija*, 85–94.

BORISLAV STRONKO

ORCID: 0000-0001-9541-1272

*Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Theory and History of Music Performance
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)
stronkob@gmail.com*

LOCAL ASSEMBLY IN THE ORCHESTRAL THINKING

The artistically important phenomenon of the temporary separation of ensembles from the orchestral whole, which lasts for a certain structural unit of the composition, is considered. This phenomenon is called "local ensemble". The principles of distinguishing in the existing literature between orchestral solos and soloist ensembles as mainly a group sound effect are defined. The scientific novelty of the study, which stems from a special view of the orchestra as a field of intersection and emergence of instrumental ensembles, is substantiated. A comparative analysis of scores from different eras was carried out in the context of the dynamic opposition "completeness - incompleteness". The additive and subtractive principles of correlation of orchestral integrity with instrument samples are revealed, where the first is formed by adding ensembles that collectively form the orchestra as a result, and the second — by selecting individual ensembles in the orchestra as its temporarily autonomous parts. It was found that despite the presence of orchestral patterns (groups of timbres) and the mention of ensembles of orchestral soloists in previous studies, group ensemble as a structurally separate phenomenon has not yet been sufficiently considered. The effectiveness of using local ensembles to emphasize the architecture of works, to provide an impetus for the active development of drama (introduction to the opera "Parsifal" by R. Wagner) is shown. The simultaneous division of the orchestra into subgroups with different textural and thematic content in the second part of Bach's Brandenburg Concerto No. 2 is analyzed. The phenomenon of "an ensemble outside the general orchestral development" in Gia Kancheli's Sixth Symphony has been revealed. A peculiar phenomenon of the accompanied sequence of local ensembles in the second part of Bartok's Concerto for Orchestra is described. The indirect consequence of local ensemble in scores for a large orchestra is highlighted on the basis of a comparison of orchestral compositions in the works of I. Stravinsky, E. Varese and A. von Webern. It is proven that the local ensemble is a phenomenon of dialectical interaction of the orchestral integrity and its parts, which contributes to the enrichment of orchestral thinking, the demarcation of musical structures, gives impetus to musical-dramatic collisions and the search for new types of orchestra and its functioning.

Key words: local ensemble, additive principle of orchestration, subtractive principle of orchestration, comparison of local ensembles, orchestral whole.

Стаття надійшла до редакції 06.07.2023 р.

ВОЛОДИМИР ДЕЙНЕГА

ORCID iD: 0009-0001-9000-40-50

кандидат мистецтвознавства, доцент,

в.о. професора кафедри оркестрового диригування та інструментознавства

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

v_deinega@ukr.net

ВПЛИВ ТЕМБРАЛЬНОГО ЗАБАРВЛЕННЯ ЗВУКУ НА ЕВОЛЮЦІЮ ДИРИГЕНТСЬКОГО ЖЕСТУ

Здійснено огляд професійних аспектів диригування, як процесу керування виконавським колективом. Розкрито основні напрями розвитку виконавської майстерності диригента від шумового виду — до безшумового. Простежено динаміку зміни форм та способів диригування зі збереженням пріоритету жестикуляції як основного виду впливу на колектив під час виконання музичного твору. З'ясовано, що диригент управляє не тільки логікою розвитку музичного матеріалу, а реалізує її застосуванням специфічного комплексу організованих в часі реальних фізичних рухів (жестів). Проаналізовано сутність оркестрового мислення диригента, яке являє собою синтез його логічного й процесуального мислення, що забезпечує розвиток тембрової драматургії музичного твору. Обґрунтовано залежність тембрального забарвлення звуку від задіяності різновидів оркестрових інструментів у відтворенні музичного матеріалу. Встановлено, що оркестровка виступає основою тембрального мислення диригента. Розмежовано (умовно) композиторів на два основних типи тембрального мислення, де до першого віднесено тих, для яких оркестровка є засобом викладення музичної думки (Л. Бетховен, Р. Вагнер, П. Чайковський, Д. Шостакович й інші), а до другого — тих, для яких оркестровка є засобом вираження витонченої образності створенням оркестрового колориту та багатобарвності звучання (Г. Берліоз, М. Римський-Корсаков, К. Дебюсі й інші). Доведено, що: тембральне забарвлення та мануальна техніка диригента мають взаємо-зворотний зв'язок; Елементи диригентського жесту відображають не тільки метро-ритмічну структуру, штрихову реалізацію, динамічні відтінки, емоційно-образний зміст музичного твору, а й відображають якість нового тембру, його видозміну та розвиток; темброва слухова уява диригента розвивається на заняттях з оркестровки (інструментовки) та в процесі диригування безпосередньо оркестровим колективом; диригентський жест, не підкріплений тембровим відчуттям, призводить до формальної жестикуляції, яка не відображає емоційно-образний зміст музичного твору.

Ключові слова: диригент, оркестровка, тембр, колорит, емоційний стан, еволюція, диригентська жестикуляція.

Постановка проблеми... Диригування, як процес керування виконавським колективом, пройшло тривалий шлях розвитку. Основним його напрямком є еволюція від шумового виду (батута, харта) до безшумового

(диригентська паличка). Постійно змінювались його форми та способи: за інструментом (клавесин, скрипка) чи без нього, лицем до оркестру чи спиною, відбиванням долі такту чи безшумною жестикуляцією. Натомість, диригування зберігає пріоритет жестикуляції як основного виду впливу на колектив під час прилюдного виконання музичних творів і в процесі репетиційної роботи над ними. Саме тому простежується необхідність у розгляді еволюції диригентського жесту в контексті впливу на нього реальних та уявних різних засобів музичної виразності.

Доцільність ствердження цієї тези підтверджується результатами **аналізу останніх досліджень і публікацій**, у яких започатковано розв'язання означеної проблеми. Зокрема, французький диригент та скрипаль Ш. Мюнш (1975) вказував, що диригентський жест має мати стільки ж різноманітних відтінків руху, скільки їх є у звуці. Аналогічні позиції простежуються і в працях Г. Єржемського (1993), Р. Кофмана (1986), Н. Рахліна (1990), Ю. Симеонової (2020), Ю. Ткач (2018) й інших визначних диригентів та науковців. Натомість, Г. Єржемський розглядав диригентський жест ще й крізь призму психофізіологічних особливостей виконавського апарату митця, а саме крізь призму відчуття внутрішніх процесів, завдяки яким «... диригент мимоволі формує і зовнішнє (рухове) вираження своєї творчої потреби, і особисте відношення до твору, що виступає у вигляді звернення до виконавців» (1993, с. 108). За переконанням Ю. Симеонової, джерелом прояву диригентських жестів її дідуся (К. Симеонова) також були внутрішні відчуття виконавського процесу, адже «Диригентська техніка самого майстра була універсальною: від філігранного кистьового жесту до замаху всієї руки надзвичайної сили; від гострого уколу кінчиками пальців в *pizzicato* до тягучості ліктя, плеча та всієї руки в оркестровому *legato*» (2020, с.189). Технічний аспект відтворення диригентського жесту Р. Кофман та Н. Рахлін також пов'язували з психологічним. З цього приводу Н. Рахлін зазначав, що «Здатність передавати думки шляхом жестів і гіпнотичного навіювання і є головною рисою, без якої немає диригента» (1990, с. 92). За дослідженням Ю. Ткач, саме в таких жестах

проявляється індивідуальний виконавський стиль диригента, який «... є формально-змістовною категорією, тобто засобом виявлення художнього змісту за допомогою комплексу виконавських прийомів» (2018, с. 364).

Отже, у науковій та методичній літературі вказується на залежності диригентського жесту від впливу на нього реальних та уявних різних засобів музичної виразності, натомість, відсутня інформація щодо впливу тембрального забарвлення звуку на еволюцію диригентського жесту митця.

Мета дослідження полягає у висвітленні специфіки впливу уявного та реального тембрального забарвлення звуку на еволюцію диригентського жесту митця. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

- 1) розглянути оркестрове мислення диригента в контексті розвитку тембрової драматургії музичного твору;
- 2) описати типи тембрального мислення композиторів;
- 3) з'ясувати специфіку впливу уявного та реального тембрального забарвлення звуку на еволюцію диригентського жесту митця.

Виклад основного матеріалу дослідження... Диригент завдяки жестикуляції передає оркестрантам/хористам виражальні суть музичного образу. Саме тому в сучасному диригентському виконавстві оркестровка посідає домінуюче значення. Починаючи з підготовчого етапу в роботі над партитурою, проходячи репетиційний етап і закінчуючи прилюдним виконанням музичного твору, головна увага диригента спрямована на розвиток музичного матеріалу та засобів оркестрового мислення композитора. Це стосується в першу чергу тих творів, де формотворчий фактор виявляється не досить чітко або суперечливо, а головна роль відводиться образному змісту (програмності) та оркестровим засобам її реалізації.

Точне відображення в жесті елементів фразування, певних штрихових ліній, динамічних відтінків не в змозі повністю розкрити характер художнього образу. У творчому пошуку «жестової моделі» диригент закріплює і темброві асоціації, які відповідають образно-емоційному характеру звучання.

Диригентський жест, не підкріплений тембровим відчуттям, призводить до формальної жестикуляції, що не відповідає дійсному образному стану.

Осмилюючи партитуру, диригент вивчає і оркестровку цієї партитури, адже оркестрове мислення композитора і є головним фактором розвитку музичного матеріалу. Образний зміст (характер) виконуваного твору (частини, фрагменту) неможливо відтворити, не усвідомивши, якими засобами оркестровки досягається його реалізація. Особливо важливим є «оркестрове мислення» диригента в момент концертного виконання твору, що являє собою акт колективної гри музикантів оркестру. Диригент відтворює музику через посередництво інших людей. Управління оркестром вимагає глибокого та досконалого знання партитури на рівні як окремого музичного інструмента, з урахуванням його специфіки, так і різного виду ансамблів, оркестрових груп та їх взаємодії між собою під час виконання. Керуючи виконанням музичного твору, диригент сприймає слухом не тільки логіку поєднання та розвитку музичного матеріалу і його побудови, а й реалізує її в конкретному специфічному комплексі організованих в часі реальних фізичних рухів (жестів). Виникає логічне запитання: чи змінюється система диригентських жестів у залежності від тембру звучання того чи іншого інструмента?

Це питання тісно пов'язане з впливом фізичних рухів на процес спілкування між людьми. Жестикуляцію в мовному процесі психологи розрізняють на конструктивну та емоційну. Конструктивні жести підкріплюють комунікативну інформацію, емоційні — існують як засіб передачі певного стану. Сучасна психологія не виявила єдиної концепції про зв'язок між жестами і мовою, але жестикуляція в мовному процесі спілкування є одним із засобів підсилення емоційного стану, не виключаючи суто інформативної функції фізичних рухів. Розглядаючи процес диригування з психологічної точки зору, можна зауважити, що він має природні та еволюційні передумови, в ньому виникає багато специфічних відхилень від звичайних рухів, адже саме диригування — явище унікальне за своєю історичною новизною та відсутністю прямих аналогів у побутовій діяльності людини. Диригент повинен розвивати

здібність перевтілювати свою музичну уяву в виразні жести, не втрачаючи при цьому комунікативного та емоційного впливу на виконавців і слухачів. Також диригентам притаманна різна ступінь емоційності. У виконавській манері вона виявляється в одних випадках в безпосередній «яскравості» жесту, в інших — його стриманості та сконцентрованості.

Музичний твір, існуючи в трьох фонічних категоріях (вертикаль, горизонталь, зміст), на різних етапах освоєння партитури має головну мету, що полягає у відтворенні (озвученні) нотного тексту. Освоєння диригентом партитури є вивченням основних принципів та навичок оркестровки композитора як показника його стилю. Цей процес знаходиться в прямому зв'язку з практичними знаннями оркестровки.

Роботу диригента над партитурою можна умовно розмежувати на три основні етапи: вивчення партитури, репетиційний процес, прилюдне виконання. Проходячи всі етапи «становлення» музичного твору, диригентське мислення спрямовується на різні аспекти партитури. Так, при вивченні партитури, головна увага спрямовується на інтонаційності, ладово-гармонічному мисленні композитора, побудові музичного твору від мінімальної до максимальної структурної одиниці. Під час репетиційного процесу найважливіше значення надається засобам музичної реалізації (темпоритм, штрихи, динаміка), а також і засобам оркестровки, від яких залежить розвиток тембрової драматургії музичного твору. На цьому етапі формується виконавське мислення диригента, яке являє собою синтез логічного мислення з процесуальною динамікою розвитку емоцій, де емоційна сторона сценічної дії та музичної драматургії адекватні. Як цілком слушно наголошував Г. Єржемський, «... рельєфне відображення музичних уявлень зовнішньою рухомою сферою диригента проходить тільки при виконавському переосмисленні всіх можливих деталей і факторів, що складають зміст авторської партитури» (1988, с. 65).

Концертне виконання музичного твору в диригентській практиці являє собою кінцевий результат всього творчого циклу, що синтезує результати роботи попередніх етапів та дає змогу диригенту виявити риси власної творчої

особистості, враховуючи інтерпретацію музичного твору та концепцію мислення. «Проникнення» емоцій в інтонаційно-темброву систему музичного твору можна вважати нормою психологічного стану диригента в процесі його виконання (диригування). Без емоційного «проникнення» у звучання оркестру стає неможливим емоційно-інтелектуальний контакт як диригента з оркестром, так і виконавця зі слухачем. Саме тут однією з найважливіших умов емоційності в процесі диригування (виконання) музичного твору є яскрава оркестровка тематичного матеріалу, що сприяє єдності творчого характеру всіх видів музичної діяльності: творчої, аналітичної, інтерпретаційної. Велика кількість темброво-тематичного змісту оркестрової музики не вміщується тільки в коло суб'єктивних уявлень про тембри та їх взаємодію, вона значно ширша. За твердженням М. Римського-Корсакова, тембр інструмента є індивідуалізованим носієм музичної думки. Виходячи з цього, тембри та їх взаємодія впливають не тільки на інтонаційно-образний зміст, а й вимагають особливого психологічного та технічного підходу диригента до їх сприйняття.

Досить часто зустрічається таке явище, коли диригент, досконало знаючи партитуру, може відповісти на будь-які питання, що стосуються структурної побудови, гармонічного аналізу, способів звуковидобування (штрихів), і не в змозі пояснити, чому певний тематичний матеріал виконується саме таким конкретним музичним інструментом (групою), а не іншим (іншими). Відкладаючи логіку взаємодії тембрів «на потім», розраховуючи тільки на свою художню інтуїцію, диригент не просто збіднює виконання, а ігнорує розвиток тембрової драматургії та її законів, що часто є основним компонентом авторського задуму.

Працюючи над партитурою музичного твору, диригент постійно розширює розуміння його змісту, розкриваючи в ньому нові риси, якості, відтінки. Використовуючи темброве багатство і наповненість оркестрового звучання, розуміючи художній зміст музичного твору, можна надати йому особливої виразності, виявити такі якості, які можливо, й не осмислені самим автором, але не суперечать його задуму. Таким чином, творче втілення засобів

оркестровки сприяє диригенту-виконавцю в інтерпретації музичних творів різних епох, стилів та жанрів.

Художнє виконання музичного твору в диригентському мистецтві являє собою складний комплекс аналітичного, артистичного, психологічного, емоційного та фізичного прояву індивідуальності. Розглядаючи диригування як керування виконанням, як психологічний процес, можна з впевненістю «говорити» про можливість модифікації його елементів (жестів) в залежності від тембрального забарвлення, тобто оркестровки.

Особливого значення набувають питання оркестровки в умовах навчального процесу, пов'язаного з підготовкою майбутніх диригентів. Специфіка методики викладання диригування суттєво відрізняється від процесу реального диригування. Диригуючи в класі «під фортепіано», можна вирішувати багато суто технічних завдань. Саме тут раціонально вирішуються проблеми постановки рук, основні принципи роботи над партитурою, питання структури музичних творів, взаємодії темпу і ритмічної пульсації, стилістики, концептуальності мислення тощо. У класних умовах диригент-початківець, головним чином, показує «жестову модель» диригування вивченим твором. Диригування в класі ще не показує кінцевого результату роботи студента. Тільки компетентність педагога може виявити в «жестовій моделі» майбутнього диригента його задуми, перевірити процес його мислення. За даних обставин студент повинен диригувати не реальним виконанням, а «уявним» оркестром. Такий метод диригування дає можливість передавати лише окремі його наміри, але він допомагає перевірити результат домашньої роботи. Завдання педагога полягає в максимальному наближенні обстановки класних занять до реального диригування оркестром, орієнтуючи застосування пластичної сторони мануальної техніки до особливостей тембрового звучання партитури.

Якщо «говорити» про процес диригування, враховуючи весь комплекс рухів, де слід викликати «передчуте» звучання, то фортепіано як музичний інструмент, має свою темброву специфіку, що відрізняється від тембрових характеристик інструментів оркестру. В умовах оркестру музичний звук

принципово відрізняється від фортепіанного за такими показниками, як протяжність, темброве забарвлення, атака. Тут постає чергова проблема між умовами навчального процесу і реальністю. Виникає запитання: чи сприяє фортепіанне викладення музичного матеріалу розвитку відчуття звукових барв, уявленню про тембри та їх взаємодію? Ясно, що для вдосконалення диригування як високоінтелектуального процесу, цього явно недостатньо. Саме основним фактором розвитку уявного оркестрового мислення в підготовці диригентів є курс інструментовки та інструментознавства, що дозволяє пізнавати оркестр від його основи, починаючи з одного музичного інструмента (групи) і закінчуючи співвідношенням тембрів в їх взаємодії. Отже, без опанування навиків оркестровки неможливо визначити міру композиторських виражальних засобів, що відповідають логіці динамічного розвитку цілісної тембрової драматургії виконуваного твору.

Відомо, що основних тембрів існує стільки, скільки існує різновидів музичних інструментів. Що до їхньої трактовки можна умовно розмежувати композиторів на два основних типи тембрового мислення. Для перших оркестровка — це засіб викладення музичної думки (Л. Бетховен, Р. Вагнер, П. Чайковський, Д. Шостакович й інші), для других оркестровка — це засіб вираження витонченої образності, де головною метою є створення оркестрового колориту, багатобарвності звучання (Г. Берліоз, К. Дебюсі, М. Римський-Корсаков та інші). Від урахування оркестрового стилю музичного твору, характеру його образного змісту в повній мірі залежить застосування засобів оркестровки.

У диригуванні слід розподіляти реалізацію художнього образу в двох його аспектах. По-перше, образ є зовнішнім станом внутрішнього прояву — психофізична організація. По-друге, образ постає в якості цілісної характеристики творчого змісту особистості. Бувають випадки, коли диригент-початківець, маючи хороші музичні дані (слух, пам'ять, виконавсько-диригентську техніку, відчуття ритму тощо) не володіє художньою уявою та творчою організацією. Тому важливим фактором навчального процесу

диригування є навик сприйняття своїх жестів у відображенні їх через сприйняття оркестровими тембрами (вміння уявити собі тембровий розвиток музичного твору, перевіряючи при цьому ефективність своїх жестів).

Для розвитку тембрового мислення диригента корисним буде і зворотний метод — аналіз вже вивченої партитури. При цьому увага може бути спрямована на різних завданнях. У залежності від них можна виділити такі види аналізу: загальний, історичний, пошуковий, аналітичний. Загальний аналіз — це спостереження за мисленням композитора, при якому враховується доцільність використання тих чи інших засобів оркестровки. Історичний аналіз робиться для виявлення певних передумов створення музичного твору з точки зору загального розвитку оркестровки та еволюції композиторського стилю. Пошуковий аналіз — це виявлення в партитурі окремих елементів, серед яких можливе «цікаве» розташування акорду, особливий колористичний ефект, нетрадиційне використання музичних інструментів або оркестрових груп. Аналітичний метод характеризується спрямованістю думки на певний результат з порівняльною характеристикою та виявленням логічних закономірностей.

Студент у класі по диригуванню знаходиться під впливом свого педагога і, в більшості випадків, особливо на початковому етапі навчання відбувається копіювання манери диригування, жестикуляційних навичок свого педагога. Диригент-педагог не повинен нав'язувати студенту свій стиль диригування. Важливіше виховувати особисте відношення до виконавського процесу, що допомагає створити свій індивідуальний стиль диригування та дозволяє студенту сприймати свої жести через відображення їх оркестровими тембрами. Такий спосіб роботи розвиває всі види слухової уяви диригента, але при цьому відсутня можливість реально відчувати результат «віддачі» своїх жестів. З цієї точки зору, заняття «під фортепіано» в класних умовах допомагають у відпрацюванні ефективної відповідності «жестової моделі» з характером звучання, адже головна роль у виражальному аспекті диригента належить жесту, а робота над ним — спільний творчий пошук студента і педагога.

У деяких випадках можна спостерігати в диригуванні студента «набір» для показу різного виду вступів для інструментів та оркестрових груп. У професійному оркестрі таке явище взагалі недоцільне тому, що музиканти самі в змозі порахувати паузи і точно вступити в потрібний час. Зовні таке диригування нагадує механічне тактування, що вказує на певний рівень знань партитури, але без розуміння образного змісту та емоційного підтексту музичного твору. Розглядаючи диригування як «імпровізацію» мовою жестів, можна «говорити», що досконале знання партитури зобов'язує диригента вміти показати вступ будь-якому музичному інструменту або оркестровій групі в залежності від конкретних обставин, які виникають в певний момент виконання. Натомість, якщо виконання не координується творчим задумом і не направляється єдиним емоційно-вольовим імпульсом — повна художня реалізація в такому разі неможлива. Серед цілого комплексу навиків необхідних диригентові, особливе місце відводиться слуховій уяві. Психологи наголошують, що «... уява являється обов'язковою умовою в розвитку всіх можливостей людини, умовою без якої неможливий успіх ні в якій сфері діяльності» (Теплов, 2003, с. 81). Слухову уяву необхідно мати кожному музиканту-виконавцю, але в процесі диригування саме цей фактор може забезпечити успішну діяльність диригента. У праці І. Мусіна (1987) виділяються ще й три основні види слухової уваги: коректорська, педагогічна, виконавська. Всі вони існують в загальному комплексі і можна «говорити» тільки про домінуюче значення того чи іншого виду на різних етапах роботи диригента над музичним твором. Слід відмітити ще й темброву слухову уяву. Бувають випадки коли студент, маючи хороший слух, може записати «з фортепіано» музичний диктант підвищеної складності, а ставши за диригентський пульт — не в змозі відрізнити звучання різних за тембром інструментів, однієї тембральної лінії від іншої. На уроках сольфеджіо та диригування в класних умовах, темброва уява не отримує належного розвитку. Цей вид слухового контролю не є вродженою якістю. Темброва уява розвивається під час занять по оркестровці (інструментовці) та в процесі диригування оркестром.

Висновки.

1. Оркестрове мислення диригента являє собою синтез його логічного й процесуального мислення, який забезпечує розвиток тембрової драматургії музичного твору. Тембральне забарвлення звуку залежить від задіяності різновидів оркестрових інструментів у відтворенні музичного матеріалу.

2. Оркестровка виступає основою тембрального мислення диригента. Усіх композиторів можна умовно розмежувати на два основних типи тембрального мислення, де до першого слід віднести тих, для яких оркестровка є засобом викладення музичної думки (Л. Бетховен, Р. Вагнер, П. Чайковський, Д. Шостакович й інші), а до другого — тих, для яких оркестровка є засобом вираження витонченої образності створенням оркестрового колориту та багатобарвності звучання (Г. Берліоз, М. Римський-Корсаков, К. Дебюсі й інші).

3. Тембральне забарвлення та мануальна техніка диригента мають взаємозворотний зв'язок. Елементи диригентського жесту відображають не тільки метро-ритмічну структуру, штрихову реалізацію, динамічні відтінки, емоційно-образний зміст музичного твору, а й відображають якість нового тембру, його видозміну та розвиток. Диригентський жест, не підкріплений тембровим відчуттям, призводить до формальної жестикуляції, яка не відображає емоційно-образний зміст музичного твору. Темброва слухова уява диригента розвивається на заняттях з оркестровки (інструментовки) та в процесі диригування безпосередньо оркестровим колективом.

Перспективи подальших розвідок... Проведений аналіз специфіки диригентського мистецтва не в повному обсязі розкриває усі аспекти поставленої проблеми. Подальші дослідження доцільно спрямувати на ретельний аналіз засобів оркестровки, що допоможе повніше усвідомити не тільки інтонаційно-образний зміст музичного твору, а й специфіку впливу тембрального забарвлення звуку на мануальну техніку диригента.

Список використаної літератури і джерел

1. Ержемский, Г. Л., 1988. *Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижёра с музыкальным коллективом.* Москва: Музыка.

2. Ержемский, Г. Л., 1993. *Закономерности и парадоксы дирижирования*. Санкт-Петербург: Форт.
3. Кофман, Р. І., 1986. *Виховання диригента: психологічні особливості*. Київ: Музична Україна.
4. Мусин, И. А., 1987. *О воспитании дирижёра: очерки*. Москва: Музыка.
5. Мюнш, Ш., 1975. Я – дирижёр. *Дирижёрское исполнительство: практика, история, эстетика*, сс.441–451.
6. Рахлин, Н. Г., 1990. *Статьи. Интервью. Воспоминания*. Москва: Советский композитор.
7. Симеонова, Ю., 2020. Костянтин Симеонов і Лев Венедиктов: співтворчість диригента і хормейстера в музичному мистецтві другої половини ХХ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(49), сс.180–193 .
8. Теплов, Б. М., 2003. *Психология музыкальных способностей*. Москва: Наука.
9. Ткач, Ю., 2018. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, сс.359–366.

Referenses

1. Erzhemskii, G. L., 1988. *Psikhologiya dirizhirovaniya: nekotorye voprosy ispolnitel'stva i tvorcheskogo vzaimodeistviya dirizhera s muzykal'nym kollektivom* [Psychology of conducting: some issues of performance and creative interaction between the conductor and the musical ensemble]. Moskva: Muzyka.
2. Erzhemskii, G. L., 1993. *Zakonomernosti i paradoksy dirizhirovaniya* [Patterns and paradoxes of conducting]. Sankt-Peterburg: Fort.
3. Kofman, R. I., 1986. *Vykhovannia dyryhenta: psykhologichni osoblyvosti* [Education of a conductor: psychological features]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
4. Musin, I. A., 1987. *O vospitanii dirizhera: ocherki* [On the education of a conductor: essays]. Moskva: Muzyka.
5. Myunsh, Sh., 1975. Ya – dirizher [I am the conductor]. *Dirizherskoe ispolnitel'stvo: praktika, istoriya, estetika*, pp.441–451.
6. Rakhlin, N. G., 1990. *Stat'i. Interv'yu. Vospominaniya* [Articles. Interview. Memories]. Moskva: Sovetskii kompozitor.
7. Symeonova, Yu., 2020. Kostyantyn Symeonov i Lev Venedyktov: spivtvorchist dyryhenta i khormeistera v muzychnomu mystetstvi druhoi polovyny XX stolittia [Kostyantyn Simeonov and Lev Venediktov: the collaboration of the conductor and the choirmaster in the musical art of the second half of the 20th century]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4(49), pp.180–193 .
8. Teplov, B. M., 2003. *Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostei* [Psychology of musical abilities]. Moskva: Nauka.
9. Tkach, Yu., 2018. Indyvidualnyi vykonavskiy styl dyryhenta-khormeistera yak predmet teoretychnoho doslidzhennia [Individual performance style of the conductor-choirmaster as a subject of theoretical research]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, pp.359–366.

VOLODYMYR DEINEGA

ORCID iD: 0009-0001-9000-40-50

*candidate in Art History, associate professor, acting professor
of the Department of Orchestral Conducting and Instrumental Science
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)
v_deinega@ukr.net*

INFLUENCE OF TIMBRAL SOUND COLORING ON THE EVOLUTION OF THE CONDUCTOR'S GESTURE

An overview of the professional aspects of conducting as a process of managing a performing team was carried out. The main directions of the development of the conductor's performance skills from the noisy type to the silent type are revealed. The dynamics of changes in the forms and methods of conducting have been traced while preserving the priority of gesturing as the main type of influence on the collective during the performance of a musical piece. It was found that the conductor controls not only the logic of the development of the musical material, but implements it by using a specific complex of real physical movements (gestures) organized in time. The essence of the conductor's orchestral thinking is analyzed, which is a synthesis of his logical and procedural thinking, which ensures the development of the timbre dramaturgy of the musical work. The dependence of the timbral coloring of sound on the involvement of various types of orchestral instruments in the reproduction of musical material is substantiated. It has been established that orchestration is the basis of the conductor's timbral thinking. Composers are divided (conditionally) into two main types of timbral thinking, where the first includes those for whom orchestration is a means of expressing musical thought (L. Beethoven, R. Wagner, P. Tchaikovsky, D. Shostakovich, and others), and the second includes those for whom orchestration is a means of expressing sophisticated imagery by creating an orchestral color and multi-colored sound (H. Berlioz, M. Rimsky Korsakov, K. Debussy and others). It has been proven that: timbral coloring and the conductor's manual technique have a reciprocal relationship; The elements of the conductor's gesture reflect not only the metro-rhythmic structure, stroke realization, dynamic shades, emotional and figurative content of the musical work, but also reflect the quality of the new timbre, its modification and development; the timbre auditory imagination of the conductor develops in classes on orchestration (instrumentation) and in the process of conducting directly with the orchestra; the conductor's gesture, which is not supported by timbral feeling, leads to a formal gesticulation that does not reflect the emotional and figurative content of the musical work.

Key words: conductor, orchestration, timbre, color, emotional state, evolution, conductor's gesticulation.

Стаття надійшла до редакції 19.05.2023 р.

УДК 780.644.2:378.6]:78.071.2Озі](44)"17/18"(045)
DOI: 10.31318/2414-052X.3(60).2023.296802

ІГОР НЕЧЕСНИЙ

ORCID iD: 0009-0003-1743-0488

аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
igorkonec@gmail.com

ФОРМУВАННЯ КЛАСІВ ФАГОТА У ПАРИЗЬКІЙ КОНСЕРВАТОРІЇ

Розглянуто витoki і початковий період формування класів фагота у Паризькій консерваторії. Проаналізовано ранні етапи процесу становлення французької фаготної школи. Показано роль метризи і військових оркестрів у підготовці виконавців на фаготі до початку революційних подій 1789 року. Виявлено вплив церковної музично-освітньої системи на професіоналізацію світського інструментального і вокального виконавства і її значення у творчому становленні визначних французьких фаготистів у другій половині XVIII — початку XIX століття. Розкрито сутність ідеологічних і політичних чинників Французької революції у створенні нової демократичної системи професійної музичної освіти, що гарантувала її доступність для широких верств населення та безкоштовність навчання на конкурентних засадах. Досліджено хронологію започаткування і розвитку класів фагота на шляху професіоналізації виконавства на духових інструментах в музичній школі Національної гвардії, Національному інституті музики і Паризькій консерваторії. Висвітлено особливості впровадження конкурсної системи фахової підготовки інструменталістів і формування дидактичних матеріалів для забезпечення навчального процесу у Паризькій консерваторії. Підкреслено інноваційність «Школи гри для фагота» Е. Озі — офіційно затвердженого навчального посібника для освоєння інструмента і розвитку виконавської майстерності студентів консерваторії. Визначено роль Е. Озі у створенні класів фагота у Паризькій консерваторії і заснуванні французької виконавської школи.

Ключові слова: французька фаготна школа, класи фагота, метризи, професіоналізація музичної освіти, оркестр Національної гвардії, Паризька консерваторія, виконавські конкурси, Е. Озі.

Постановка проблеми... В історії французького виконавства на фаготі остання чверть XVIII століття виділяється помітним зростанням популярності інструмента, чому в значній мірі сприяли сольні виступи видатних віртуозів Г. В. Ріттера, Джадіна, Е. Озі та інших у престижних Духовних концертах у королівських палацах Версаля. Французька революція 1789 року, яка привела до падіння старого режиму (*Ancien Regime*), заборони церкви і закриття метризи, значно вплинула на процес розвитку музичної освіти, змусивши революційну владу вести пошук нової системи фахової підготовки музикантів. Відкриття

класів фагота у музичній школі Національної гвардії, Національному інституті музики, а згодом і в Паризькій консерваторії дало змогу сформувати новий тип музичного навчального закладу, котрий завдяки використанню прогресивних методів навчання і залученню висококваліфікованих педагогів зайняв лідируючі позиції не тільки у Франції, але й на європейському просторі в цілому. Питання передумов започаткування класів фагота у Паризькій консерваторії і діяльності їх перших очільників Е. Озі, Т. Делькамбра, Ф. Гебауера, Л. Тюлу та Ж. Рогата, котрі в кінці XVIII — на початку XIX ст. створили ґрунтовні засади для формування і динамічного розвитку французької фаготної школи, ще залишаються недостатньо вивченими і вимагають більш глибоких досліджень з урахуванням появи нових історичних документів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Серед сучасних вітчизняних і зарубіжних досліджень, присвячених історії формування класів фагота у Паризькій консерваторії, виділяється монографія О. Тіффу «Французький фагот у XIX ст. Теорія і репертуар» (*Tiffou*, 2022). Намагаючись детально розкрити переваги конструкції фагота французької системи і процес його поширення у XIX ст., автор зосереджується на використанні інструмента викладачами і студентами консерваторії. Питання історії і теорії розвитку виконавства на фаготі у Паризькій консерваторії епізодично порушує А. Морено, котра, здійснюючи аналіз фаготної дидактики першої половини XIX століття, вивчає внесок Е. Озі і його співвітчизників (*Moreno*, 2013). Значно повніше висвітлюється діяльність представників французької фаготної школи різних часів у п'ятитомній енциклопедії фагота Вілла Янсена (*Jansen*, 1978–1999), котра, як зазначає один із критиків, є «найбільш повним та авторитетним довідковим виданням про фагот, що не означає, що кожне твердження слід сприймати як абсолютну, безпомилкову істину» (*Apple*, 2014). Із українських дослідників окремі епізоди історії французького фаготного виконавства в загальному контексті теорії і практики гри на інструменті розглядає видатний український фаготист, педагог і вчений В. Апатський (2017) у фундаментальному виданні «Фагот від А до Я».

Мета дослідження полягає у розкритті передумов заснування класів фагота в Паризькій консерваторії та особливостей їх діяльності у кінці XVIII — на початку XIX ст. Для досягнення означеної мети дослідження необхідно було вирішити **наступні завдання:**

1) показати особливості підготовки виконавців на фаготі у дореволюційний період (до 1789 року);

2) висвітлити передумови і етапи започаткування класів фагота в хронологічній послідовності у процесі формування нової музично-освітньої системи Франції під час революційних подій;

3) розкрити творчі здобутки Е. Озі у розвитку класів фагота в Паризькій консерваторії.

Виклад основного матеріалу дослідження... Процес становлення французької фаготної школи у другій половині XVIII століття характеризується нерівномірністю циклів свого розвитку. Це досить наочно підтверджує існуюча статистика сольних виступів фаготистів у *Concert spirituel*, котрі впродовж 65 років були основною площадкою проведення публічних концертів у Парижі. З початку їх заснування А. Філідором у 1725 році і до закриття у 1790 році відбулося 99 сольних концертів фаготистів, із яких, як показує аналіз, половина приходить на останнє десятиріччя, коли фаготна музика у королівських палацах Версаля звучала частіше ніж флейтова, гобойна і віолончельна (Griswold, 1989, с. 32). Така нерівномірна популярність інструмента у різні роки пояснюється кількома причинами, одна із яких пов'язана з проблемою підготовки фаготистів. Як відомо, більшість французьких виконавців на фаготі, як і на інших духових інструментах, свої музичні заняття починали у військових оркестрах, опановуючи декілька інструментів. Через «школу» військових духових оркестрів пройшли такі видатні фаготисти, у майбутньому професори Паризької консерваторії, як Е. Озі, Т. Делькамбр, Ф. Дев'єн, Ж. Рогат та інші виконавці. У певної частини з них (Т. Делькамбр, Ф. Дев'єн, Ж. Рогат) початкові музичні заняття розпочинались у церковних школах, в яких вони співали у церковному хорі та вивчали музичну грамоту, а також опановували гру на серпенті або фаготі,

без чого надзвичайно складно було б потрапити на службу до військового оркестру. Серпент і фагот разом із басовою віолою традиційно використовувались у церковних інструментальних ансамблях для супроводу хору під час богослужінь та різних релігійних обрядів. Тому навчання гри на цих інструментах було обов'язковою складовою програми підготовки церковних співаків у метризах, котрі у Франції впродовж століть вважались основними і єдиними професійними музичними навчальними закладами, де здійснювалась підготовка виконавців, які могли «заробляти на життя своїми виступами під час відправ» (*Jardin, 2006, с. 27*).

Найбільш значною навчальною установою столиці була метриза собору Нотр-Дам, яка існувала з XII ст. і здійснювала не тільки навчання співаків, але й інструменталістів. Одним із них був соліст-інструменталіст собору Паризької Богоматері Жозеф Рогат, котрий, отримавши професійну освіту церковного співака і додатково освоївши серпент та фагот, зумів достатньо швидко перекваліфікуватись у музиканта військового оркестру і педагога світського навчального закладу. Його перехід до оркестру Національної гвардії був вимушеним кроком, якому передували революційні події 1789 року. Прийняття Конвентом 18 серпня 1792 року антиклерикального закону про розпуск метриз і ухвали у листопаді 1793 року рішення Паризької комуни про тотальне закриття всіх храмів і церковних установ. Вже 21 листопада Ж. Рогат у складі групи тринадцяти музикантів був зарахований до оркестру Національної гвардії (*Pierre, 1900, с. 92*), котрий став одним із осередків формування нової музично-освітньої системи. У витоків колективу з перших днів Французької революції стояв її активний учасник Б. Сарретт. Першим кроком на шляху започаткування професійної музичної освіти було відкриття музичної школи Національної гвардії (*L'école de musique de la Garde Nationale*), керівництво якої запропонувало частково замінити церковні школи для підтримки та поширення свого мистецтва. Пройшовши складну процедуру бюрократичних узгоджень Б. Сарретт разом із однодумцями досягає поставленої мети: постановою Генеральної ради Паризької комуни від 9 червня 1792 року затверджується створення школи військових

музикантів (*Pierre*, 1900, с. 83). Заснування школи оркестру Національної гвардії дало можливість створити перший музичний навчальний заклад, який у майбутньому повинен був стати важливою ланкою у музично-освітній системі нового типу, замінивши церковні метризи.

Розширення штату оркестру Національної гвардії, яке відбулось після затвердження муніципалітетом правоустановчих документів, дало змогу сформувати не тільки колектив висококваліфікованих виконавців, значна частина яких була відомими музикантами оркестрів паризьких театрів, але й створити не менш потужний педагогічний потенціал школи, до складу котрого увійшли солісти військового оркестру. Спираючись на списки адміністративного і педагогічного колективу, який у жовтні 1793 року налічував 58 осіб, можна виявити, що фагот викладали п'ять професорів-фаготистів, котрі пізніше перейшли до консерваторії — Т. Делькамбр, І. Блазіус, Е. Озі, Л. Тюлу і Г. Вейяр (*Pierre*, 1900, с. 127).

Всього десять місяців знадобилось музичному корпусу Національної гвардії, сформованому із «перших митців Європи», щоб створити більш потужний навчальний заклад для підготовки висококваліфікованих оркестрантів. Заключним акордом у цій наполегливій боротьбі став указ Національного Конвенту від 8 листопада 1793 року «Про утворення Національного інституту музики» у комуні Парижа.

Позитивне рішення законодавчої влади щодо реорганізації школи дозволило адміністрації збільшити виконавсько-викладацький склад інституту на тринадцять викладачів. У списку нових педагогів і оркестрантів, датованому 21 листопада 1793 р., зустрічаються імена ще двох фаготистів — уже згаданого Ж. Рогата і Ф.-Р. Гебауера. І якщо перший на початку своєї педагогічної кар'єри зайняв посаду викладача другої категорії з сольфеджіо, то Франсуа-Рене Гебауера було прийнято викладачем другої категорії класу фагота. Таким чином у реформованому закладі, як зазначено у звіті про діяльність Національного інституту музики від 9 листопада 1794 року, було створено п'ять класів фагота (*Pierre*, 1900, с. 104).

Із заснуванням Національного інституту музики можна було б вважати, що Б. Сарретту вдалось досягти поставленої мети і втілити всі свої ідеї в життя. Однак він з колегами прагнули більшого, їх програма-максимум включала значне розширення інструментальних і вокальних класів, які охоплювали б усі музичні спеціалізації. Ідейним натхненником формування більш прогресивної системи професійної музичної освіти виступав відомий композитор Ф.-Ж. Госсек, котрий як засновник колишньої Королівської школи співу і декламації (*l'École royale de chant et de déclamation*) був значно обізнаніший у питаннях діяльності музичних навчальних закладів, ніж Б. Сарретт (Рудика, 2020, с. 41). Спираючись на свій попередній досвід, Ф.-Ж. Госсек при підтримці Б. Сарретта розробляє новий проєкт розширення навчального закладу, в якому повинні були об'єднатись Національний інститут музики і Національний інститут співу та декламації.

Підсумком активної діяльності Ф.-Ж. Госсека і Б. Сарретта стало прийняття закону «Про заснування в Парижі музичної консерваторії», який було оприлюднено 3 серпня 1795 року (*Lassabathie, 1860, с. 21*). У п'ятнадцяти пунктах вказаного законодавчого акту стисло викладались основні положення діяльності новоствореного закладу.

Кількість класів фагота у порівнянні з проєктним запитом була зменшена на третину (з 18 до 12), а запланований раніше клас контрафагота вилучено зі списку (*Pierre, 1900, с. 125*). За прийнятим законом безкоштовне навчання в консерваторії могли отримувати до шестисот студентів обох статей (*Radiguer, 1921, с. 1568*).

Нова модель навчального закладу, заснована на руїнах дореволюційної музично-освітньої системи, пропонувала значно прогресивніші ідеї і шляхи розвитку професійної музичної освіти. Головними її перевагами були демократизація і доступність навчання, яке базувалось на конкурсній системі відбору кандидатів не тільки серед учнів, але й викладачів (Рудика, 2020, с. 42). Принцип конкурентності визначався як єдиний можливий, що сприяв об'єктивній оцінці таланту і професійного рівня претендентів та чітко

регламентувався законом. Збільшення урядом кількості посад викладачів консерваторії відкрило можливість оголосити 21 жовтня 1795 року конкурс на заповнення додаткових 30 вакантних місць (*Pierre*, 1900, с. 128). Але заняття студентів розпочались лише 22 жовтня 1796 року із більш ніж річною затримкою, викликаною матеріальним труднощами (*Radiguer*, 1921, с. 1568). Судячи зі штатного розпису педагогічного складу консерваторії за 1796–1797 рік, у навчальному закладі викладали тільки чотири професори класів фагота —Т. Делькамбр, Е. Озі, Л. Тюлу і Ф. Гебауер (*Pierre*, 1900, с. 408). Всі вони до офіційного заснування консерваторії були постійними викладачами фагота у Національному інституті музики і зберегли свої посади після реорганізації закладу.

Здійснений аналіз штатного розпису педагогічного колективу консерваторії з 1795 по 1801 роки свідчить, що закріплені законодавчим актом 12 професорських посад і, відповідно, класів фагота у Паризькій консерваторії існували лише в урядових документах. Найбільша їх чисельність спостерігається лише у 1800 році, коли було розширено штат викладачів фагота до шести професорів. Необхідність оптимізації штату педагогічних працівників, який повинен був відповідати наявному контингенту студентів, кількість котрих поступалася визначеним урядом обсягом, назривала, і за часом співпала із економічною кризою. 24 вересня 1802 року на ім'я Б. Саррета надійшло розпорядження міністра внутрішніх справ, в якому очільник повідомляв про потребу проведення реформи і скорочення чисельності класів і викладачів (*Pierre*, 1900, с. 158). Для трьох професорів класів фагота у скоригованому штатному розписі консерваторії були виділені дві посади, котрі після проведеного конкурсу отримали Е. Озі та Т. Делькамбр (*Fetis*, 1862, сс. 430-431).

Навчальний процес у консерваторії залишався строго регламентованим Статутом, який достатньо детально унормовував внутрішній розпорядок та обов'язки студентів і викладачів. Професійний моніторинг якості навчання проводився спеціально призначеними інспекторами, які контролювали роботу викладачів і відвідування студентами занять. Разом із високою оцінкою

виконавської майстерності фаготистів-лауреатів під час інспекторських перевірок, котрі проходили двічі на рік, у звітах Е.-Н. Мехуля і Л. Керубіні досить часто зустрічаються критичні і негативні відгуки про рівень володіння інструментом. Недостатність самостійних занять студентів на інструменті — основна проблема, на яку часто звертають увагу інспектори.

Однією із важливих складових підготовки фаготистів, як і студентів всіх інших спеціальностей, було обов'язкове вивчення музично-теоретичних дисциплін, зокрема, сольфеджіо, курс якого відрізнявся від сучасного змісту цього предмета і включав всі розділи теорії музики. Без його освоєння учні-початківці не допускались до занять на інструменті. Відомі непоодинокі випадки, які свідчать про успішне навчання студентів у класах фагота і сольфеджіо. Яскравим прикладом такого поєднання можна вважати учня класу Л. Тюлу Ж.С. Досіона (*J. S. Dossion*), який у 1797 році став переможцем першого конкурсу Паризької консерваторії і у цьому ж році продовжив своє навчання у класі сольфеджіо Матьє (*Mathieu*) як студент-теоретик (*De La Gran*, 2014, сс. 187-188).

Важливе значення у заняттях студентів консерваторії приділялось використанню прогресивних навчальних посібників, створення яких покладалося на професорів всіх спеціальних класів. Ще до офіційного відкриття консерваторії в Інституті музики під керівництвом Ф. Госсєка була створена спеціальна комісія, яка відповідала за розробку дидактичних матеріалів, котрі повинні були стати «конститутивною основою» якісної підготовки професійних виконавців (*Pierre*, 1900, с. 96). Початковим кроком у цьому напрямку можна вважати «Нову і аргументовану школу для фагота» (*Methode nouvelle et raisonnee pour le basson*) Е. Озі, видану у 1787 році. Саме вона разом із «Новою теоретичною і практичною школою гри на флейті» (*Nouvelle methode theorique et pratique pour la flute*) Ф. Дев'єнна стали першими дидактичними посібниками, придбаними для бібліотеки консерваторії влітку 1795 року (*Pierre*, 1900, с. 118).

Відчуваючи обмеженість теоретичного і практичного матеріалу своєї школи, яка в значній мірі була орієнтована на початківців, Е. Озі, спираючись на значно вищі стандарти, встановлені художньо-методичною радою консерваторії

до дидактичних посібників, у 1803 році створює «Нову школу гри на фаготі, прийняту консерваторією для навчання в цьому закладі» (Ozi, 1803). З цього часу нове видання Е. Озі на довгі роки стане не тільки основним навчальним посібником для студентів Паризької консерваторії, але й зразком для фаготних шкіл інших авторів. За структурою і змістом школа для студентів консерваторії кардинально відрізнялась від першого видання. Найбільш суттєві зміни автор вносить до інструктивної і художньої частини посібника, значно розширюючи та доповнюючи їх новими матеріалами. Враховуючи те, що до консерваторії приймалися вступники як з музичною підготовкою, так і початківці, котрі не володіли навичками гри на фаготі, Озі включає різні за рівнем складності вправи і художні твори, розміщуючи їх у відповідній послідовності з поступовим зростанням технічних труднощів.

Створення Е. Озі фундаментальної школи для фагота, загальний обсяг матеріалів якої у п'ять разів перевершував перше видання, стало початком формування нових стандартів інструментальної дидактики у виконавстві на духових. Наступні посібники для флейти професорів консерваторії А. Юго, Г. Вундерліха (1804) та валторни Г. Домніча (1807) наслідували основні методичні принципи і структуру видання для фагота.

Особливе місце у навчальному процесі Паризької консерваторії належало щорічним конкурсам студентів, проведення котрих було затверджено у законі «Про заснування музичної консерваторії...» 3 серпня 1795 року. Студентські змагання починаються через рік після початку занять — у 1797 році. Згідно положень вказаного закону завершення навчання митцями (*artistes*) у навчальному закладі здійснювалось лише за конкурсом, оцінку результатів якого проводили члени Національного інституту наук і мистецтв (*l'Institut national des sciences et arts*) (Pierre, 1900, с. 124). Зазначимо, що виконавські конкурси Паризької консерваторії, на відміну від сучасних змагань виконавців, необхідно розглядати як форму заключного випускного кваліфікаційного іспиту, котрий давав змогу стати дипломованим митцем. Програми конкурсів, як свідчать архівні репертуарні списки, обмежувалась виконанням лише одного твору

великої форми, вибір котрого на початковому етапі був довільний. В подальшому конкурсні твори для кожного інструмента визначалися журі та були обов'язковими для виконання всіма учасниками.

Попередній відбір претендентів здійснювався комісією у складі інспекторів консерваторії і викладачів, однак під час проведення конкурсу до складу журі не включались викладачі, учні яких приймали участь у змаганнях. Для об'єктивної фахової оцінки рівня виконавської майстерності претендентів запрошувались солісти паризьких оркестрів з відповідної спеціальності. За встановленим регламентом журі конкурсу могло присуджувати лише перше і друге місця переможцям, котрі таким чином завершували навчання в консерваторії. Для претендентів, які посідали третє і четверте місця були передбачені дві заохочувальні премії, котрі не давали право на отримання диплому.

Лауреатами першого конкурсу серед фаготистів 1797 року стали два вісімнадцятирічні юнаки: учень соліста театру Опера, професора Л. Тюлу Жан Досіон, який зайняв перше місце, та вихованець професора Е. Озі Анрі Куртен, котрий був другим. Кожен із переможців отримав цінний приз: Досіону, за встановленими правилами і рішенням журі, було вручено фагот, виготовлений французькими майстрами, а Куртен, як свідчить запис у протоколі журі конкурсу, одержав «нагороду, яка складалась із різних робіт, котрі стосуються цього фаху» (*Pierre*, 1900, сс. 511-512). Перемога у конкурсних змаганнях дала їм змогу достроково закінчити навчання у класі фагота та продовжити заняття у теоретичних класах.

У наступних двох конкурсах фаготистів присуджувались лише перші місця, котрі посіли учень класу Е. Озі Жан Юда (1798) і вихованець професора Т. Делькамбра Гійом Фуга (1799). Відсутність лауреатів других премій може свідчити про обмежену кількість учасників, які могли б претендувати на завершення навчання в консерваторії. В певній мірі це підтверджується відсутністю імен фаготистів у конкурсах 1800–1802 років. Як свідчать архівні документи, лише у 1803 році переможцем серед фаготистів був визнаний

А.-Н. Анрі (учень Е. Озі), після чого знову настає трирічна перерва (*Pierre*, 1900, с. 637).

Причиною обмеженої кількості претендентів на отримання лауреатських звань у перші роки існування консерваторії, на наш погляд, стала не тільки малочисельність учнів у класах фагота, в яких у 1795–1802 роках налічувалось у середньому 16 осіб, але й недостатній рівень виконавської майстерності, з огляду на той факт, що окремих початківців приймали у навчальний заклад без музичної підготовки. Такі учні, на відміну від своїх старших колег, котрі до вступу опановували фагот у військових оркестрах або завдяки приватним заняттям, не могли у короткий період часу оволодіти необхідними навичками гри на інструменті, достатніми для участі у конкурсі і успішному завершенні навчання.

Висновки.

1. Важливим чинником у розвитку французького фаготного виконавства другої половини XVIII століття було включення фагота у навчальні програми метризи і його використання у церковних ансамблях для супроводу хорового співу під час богослужінь. Саме в метризах розпочинається процес професіоналізації виконавства на фаготі і формується кадровий потенціал майбутніх викладачів Паризької консерваторії, котрі згодом займуть чільне місце у становленні і розвитку французької фаготної школи.

2. Прийняття антиклерикального закону в 1792 році і закриття метризи стали визначальними факторами, що викликали необхідність створення нової моделі музично-освітньої системи Франції. Її творцям Б. Сарретту і Ф. Госсеку в складних умовах політичної та економічної нестабільності вдалося у достатньо короткий час побудувати нову систему професійної музичної освіти, вершиною котрої стало заснування Паризької консерваторії. Починаючи з військової музичної школи і до відкриття консерваторії класи фагота формуються під керівництвом відомих виконавців-педагогів Е. Озі, Т. Делькамбра, Л. Тюлу, Ф.-Р. Гебауера. Їх творчі здобутки у виконавстві і педагогіці дозволили закріпити лідируючі позиції французької фаготної школи на теренах Європи.

3. Е. Озі як одному із фундаторів класів фагота в Паризькій консерваторії належить визначальна роль у створенні фундаментальної фаготної дидактики. Його «Нова школа гри на фаготі» впродовж десятиліть залишалась не тільки основним навчальним посібником для французьких студентів, але й отримала широку популярність серед педагогів і виконавців інших країн, чому сприяв її переклад на німецьку та італійську мови.

Перспективи подальших розвідок у вказаному напрямі полягають у вивченні методики викладання гри на фаготі в Паризькій консерваторії другої половини XVIII ст. та її впливу на розвиток не тільки французького, а й світового фаготного виконавства.

Список використаної літератури і джерел

1. Апатский, В., 2017. *Фагот от А до Я*. Киев: ТОВ «Лазурит-Полиграф».
2. Рудика, О., 2020. Створення Паризької консерваторії як визначальний фактор формування нової музично-освітньої системи. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 34 (4), сс.37–43.
3. Apple, S., 2014. The authoritative reference. [ebook]. Available at: <https://www.amazon.com/gp/customer-reviews/RRRGE1N2WHZI5/ref=cm_cr_dp_d_rvw_ttl?ie=UTF8&ASIN=9060274466> [accessed: 23 April 2023].
4. De La Grandville, F., 2014. *Études et documents en ligne de l'IreMus. Archives nationales de France, tous droits réservés*. Le Conservatoire de musique de Paris (1795-1815): Dictionnaire, [online]. Available at: https://www.academia.edu/9027956/Histoire_du_Conservatoire_de_musique_de_Paris_sous [accessed: 19 October 2022].
5. Fetis, F. J., 1862. Gebauer (François René). *Biographie universelle des Musiciens. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Tome 2. Paris: Librairie De Firmin Didot Freres.
6. Griswold, H., 1979. *Étienne Ozi (1754-1813): Bassoonist, Teacher, and Composer*. DMA. diss. Peabody Institute, Baltimore.
7. Jansen, W., 1978–1999. *The bassoon: its history, construction, makers, players, and music*. Buren: F. Knuf.
8. Jardin, E., 2006. *Le conservatoire et la ville: les écoles de musique de Besançon, Caen, Rennes, Roubaix et Saint-Étienne au XIXe siècle*. Thèse de doctorat. Paris, EHESS.
9. Lassabathie, Th., 1860. *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation*. Paris: Michel Lévy Frères.
10. Moreno, Á. D., 2013. *Bassoon Playing in Perspective. Character and Performance Practice from 1800 to 1850*. Ph.D. Thesis. Helsinki: University of Helsinki.
11. Ozi, E. 1803. *Nouvelle Méthode de basson... adaptée par le Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement*. Paris: Imprimerie du Conservatoire de Musique.
12. Pierre, C., 1900. *Le Conservatoire national de musique et de declamation: documents historiques et administratifs*. Paris: Imprimerie nationale.
13. Radiguer, H., 1921. La musique Française de 1789 à 1815. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. Première partie. Paris, Librairie Delagrave.

14. Tiffou, A., 2022. *The French Bassoon in the 19th Century. Theory and Repertoire*. [ebook] English edition. Available at: <https://www.tonkustler-on-the-bund.com/research/tiffou/#Makers> [accessed: 18 May 2023].

References

1. Apatskii, V., 2017. *Fagot ot A do Ya* [Bassoon from A to Z]. Kiev: TOV "Lazurit-Poligraf".
2. Rudyka, O., 2020. Stvorennia Paryzkoï konservatorii yak vyznachalniy faktor formuvannia novoi muzychno-osvitnoi systemy [The creation of the Paris Conservatory as a determining factor in the formation of a new musical and educational system]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 34 (4), pp.37–43.
3. Apple, S., 2014. The authoritative reference, [online]. Available at: https://www.amazon.com/gp/customer-reviews/RRRGE1N2WHZI5/ref=cm_cr_dp_d_rvw_ttl?ie=UTF8&ASIN=9060274466 [accessed: 23 April 2023].
4. De La Grandville, F., 2014. *Études et documents en ligne de l'IreMus. Archives nationales de France, tous droits réservés*. Le Conservatoire de musique de Paris (1795-1815): Dictionnaire, [online]. Available at: https://www.academia.edu/9027956/Histoire_du_Conservatoire_de_musique_de_Paris_sous [accessed: 19 October 2022].
5. Fetis, F. J., 1862. Gebauer (François René). *Biographie universelle des Musiciens. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Tome 2. Paris: Librairie De Firmin Didot Freres.
6. Griswold, H., 1979. *Étienne Ozi (1754-1813): Bassoonist, Teacher, and Composer*. DMA. diss. Peabody Institute, Baltimore.
7. Jansen, W., 1978–1999. *The bassoon: its history, construction, makers, players, and music*. Buren: F. Knuf.
8. Jardin, E., 2006. *Le conservatoire et la ville: les écoles de musique de Besançon, Caen, Rennes, Roubaix et Saint-Étienne au XIXe siècle*. Thèse de doctorat. Paris, EHESS.
9. Lassabathie, Th., 1860. *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation*. Paris: Michel Lévy Frères.
10. Moreno, Á. D., 2013. *Bassoon Playing in Perspective. Character and Performance Practice from 1800 to 1850*. Ph.D. Thesis. Helsinki: University of Helsinki.
11. Ozi, E. 1803. *Nouvelle Méthode de basson... adaptée par le Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement*. Paris: Imprimerie du Conservatoire de Musique.
12. Pierre, C., 1900. *Le Conservatoire national de musique et de déclamation: documents historiques et administratifs*. Paris: Imprimerie nationale.
13. Radiguer, H., 1921. La musique Française de 1789 à 1815. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. Première partie. Paris, Librairie Delagrave.
14. Tiffou, A., 2022. *The French Bassoon in the 19th Century. Theory and Repertoire*. [ebook] English edition. Available at: <https://www.tonkustler-on-the-bund.com/research/tiffou/#Makers> [accessed: 18 May 2023].

IHOR NECHESNYI

ORCID iD: 0009-0003-1743-0488

Postgraduate student of the Department of Theory and History of Music Performance
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

igorkonec@gmail.com

FORMATION OF BASSON CLASSES AT THE PARIS CONSERVATORY

The object of the study was the origins and initial period of the formation of bassoon classes at the Paris Conservatory. The author analyzed the early stages of the training process involved in the French bassoon school. The role of maîtrise and military bands in the instruction of bassoon performers before the beginning of the revolutionary events in 1789 was revealed. The study exposed the influence of the church music-educational system on the professionalization of secular instrumental and vocal performance, as well as its importance in the creative development of prominent French bassoonists who were formed in the second half of the 18th and early 19th centuries. The author investigated the essence of the ideological and political factors of the French Revolution in the creation of a new democratic system that began to exist in professional musical education, which guaranteed its accessibility to the general population and free education on a competitive basis. The article provides a chronology of the beginning and development of bassoon classes on the path of professionalization of performance on wind instruments at the National Guard Music School, the National Institute of Music and the Paris Conservatory. The peculiarities of the implementation of the competitive system of professional training of instrumentalists, as well as the formation of didactic materials to ensure the educational process at the Paris Conservatory became the basis for further artistic education. This fact was carefully analyzed and became the basis for the conclusions of the article. The innovative guide of E. Ozi "School of Playing the Bassoon", was regarded as one of the first complete instructional materials for the bassoon. It was officially approved as a study guide for mastering the instrument, became a powerful impetus for the development of the conservatory students' performance skills. The author emphasized and defined the role of E. Ozi in the creation of bassoon classes at the Paris Conservatory, as well as in the founding of the French performing school. It has been proven that an important factor in the development of French bassoon performance in the second half of the 18th century was the inclusion of the bassoon in the training programs of metris and its use in church ensembles to accompany choral singing during divine services.

Key words: French bassoon school, bassoon classes, maîtrise, professionalization of music education, National Guard orchestra, Paris Conservatory, performing competitions, E. Ozi.

Стаття надійшла до редакції 26.04.2023 р.

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.071.1Скорик:[782.1:792.8]](477)(045)
DOI: 10.31318/2414-052X.3(60).2023.296803

ОЛЕНА КАСЬЯНОВА

ORCID iD: 0000-0002-8530-8156

*Заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського
(Київ, Україна)
elenakasyanova2205@gmail.com*

АНАТОЛІЙ КОЧЕРГА

ORCID iD: 0009-0006-8071-4928

*Народний артист України, доцент кафедри камерного співу
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
kotschergaa@gmail.com*

КОНЦЕПТ ВИРІШЕННЯ ТАНЦЮ ЗОЛОТОГО ТІЛЬЦЯ

В ОПЕРІ МИРОСЛАВА СКОРИКА «МОЙСЕЙ»

Розглянуто особливості сценічної інтерпретації вокально-хореографічного компонента — сцени поклоніння Золотому Тільцю в опері Мирослава Скорика «Мойсей» у львівській та київській версіях вистави. Окреслено актуальність звернення до творів притчового спрямування у доленосні для людства часи обрання власного шляху на основі духовної скарбниці християнства — Біблії. З'ясовано сутність танцю Золотого Тільця як відлуння стародавніх єгипетських відправ на честь священного бика Апіса та ассиро-вавилонських релігійних обрядів, присвячених богу Ваалу. Встановлено характерні ознаки язичницького ритуалу поклоніння Золотому ідолу, їх прояви в оргіастичному, пристрастно-спокушальному танці із збудженням розпаленої вином уяви юрби, доведенням її до несамовитості та аморальних вчинків. Визначено необхідність синтезування ораторіальних особливостей (провідної функції хору, символічно-узагальнених трактувань подій з їх статично-уповільненим розгортанням) та оперної специфіки (динамічної режисури, яскравої сценографії, експресивної музичної драматургії) у створенні художньо-цілісної вистави. Обґрунтовано логічність танцювальної мізансцени з виходом балету із складу хористів — супротивників Мойсея, його поступового оголення та перетворення релігійної відправи на оргію у львівській версії опери. Проаналізовано і зіставлено зі львівською київську версію інтерпретації сцени ідолопоклонства із слабо вираженим конфліктом між двома ідейними таборами внаслідок спрощеної мізансцени вводу балету в танцювальне дійство без окреслення його приналежності до супротивників Мойсея. Доведено відповідність сценічного вирішення танцю Золотого Тільця у львівській та київській версіях вистави творчо переосмисленому стародавньому язичницькому культу фетишизації багатства і влади. Закцентовано увагу на логічності вирішення мізансцен у львівській версії вистави та на

© Касьянова О., 2023

© Кочерга А., 2023

психологізації й персоніфікації образів персонажів — у київській. Спрогнозовано необхідність комплексних інтегрованих досліджень використання стародавніх культових ритуалів у оперних виставах із синтезуванням історичних, культурологічних, теологічних, етико-естетичних, соціально-психологічних, мистецтвознавчих засад існування певного етносу в умовах розвитку цивілізаційних процесів.

Ключові слова: *Мирослав Скорик, опера «Мойсей», опера-ораторія, притча, язичницькі культові відправи, танець Золотого Тільця, львівська та київська версії вистави.*

Постановка проблеми... В історії розвитку світових цивілізацій неодноразово виникали обставини, коли людство поставало перед проблемою вибору між духовними і матеріальними цінностями, між Вічним і тлінним, нерідко обираючи хибний шлях у досягненні життєвої мети. Як наслідок порочного вибору людство зазнавало тяжких випробувань, які призводили не тільки до руйнування усталеного способу життя, але й до деструкції особистості, її деградації в морально-етичному аспекті. Для навернення людської спільноти на вірний шлях з метою попередження небезпеки самознищення із покоління в покоління передавався позачасовий духовний досвід, що сформувався у соціумі впродовж тисячоліть. Саме такими були настанови притчового характеру, які знайшли своє відображення в духовній скарбниці християнства — Біблії (Старому Заповіті — П'ятикнижжі Мойсея). У Другій книзі Старого Заповіту у викладі подій виходу євреїв із Єгипту (Розділ 32) окреслений конфлікт між вірою і зневірою, між Мойсеєм як духовним провідником нації і народом, одержимим матеріальним благополуччям, що призвело до язичницького поклоніння Золотому Тільцю як уособленню багатства і влади.

Інтерпретація Біблійної теми знайшла своє музично-сценічне втілення в опері Мирослава Скорика «Мойсей», яка стала першим твором означеного жанру в Україні початку третього тисячоліття з алюзіями пошуку власного вірного шляху в набутті повноцінної незалежності. Розгляд фінальної сцени I дії із поклонінням Золотому Тільцю у поєднанні хорового і хореографічного компонентів як одного із вузлових елементів драматургії оперного твору актуалізує наукові розвідки обраної проблематики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Постаць Мойсея як духовного керманіча єврейського народу часів звільнення його від єгипетського рабства з поступовим усвідомленням себе як вільного етносу не залишилася поза увагою митців і науковців. У статті В. Туркевича (2006) при розгляді особистості Мойсея понад простором і часом проводяться паралелі між непростим вибором єврейського народу в опері М. Скорика та пошуку власного шляху набуття Україною національної самосвідомості в умовах незалежності. У публікаціях О. Берегової досліджено балетну сцену язичницького поклоніння Золотому Тільцю в опері М. Скорика «Мойсей» як уособлення тенденції посилення матеріального чинника в житті сучасної цивілізації (2010); проведений музикознавчий аналіз цього вузлового драматургічного фрагменту твору (2006). Співавтори О. Дерев'янченко і Г. Овчиннікова (2012), розглядаючи подібність інтерпретації Біблійної теми в опері М. Скорика «Мойсей» та шкільному театрі XVII – XVIII століть, окреслили відповідність релігійному канону барокової музичної драми сполучення хорового (духовного) та хореографічного (спокушального) компонентів у вирішенні композитором означеної сцени. З'ясуванню персонажної функції хору як безпосереднього учасника конфлікту між прибічниками і супротивниками Мойсея в опері М. Скорика присвячене дослідження О. Летичевської (2018). Автор розглядає вирішення композитором сцени-оргії прихильників Золотого Тільця крізь призму застосування сучасних естрадно-танцювальних ритмів. У театральних рецензіях Л. Кияновської (2001) і Є. Куришева (2002) на прем'єру «Мойсея» М. Скорика у Львівській опері сцена поклоніння Золотому Тільцю визначається як балетний апофеоз спектаклю (2002); звертається увага на відповідність її інтерпретації франківському першоджерелу без відвертого оргіастичного екстазу (2001). Особливості втілення «Мойсея» М. Скорика на сцені Національної опери України розглянуті в монографії Ю. Станішевського (2013) з узагальненим контентом винахідливості вирішення танцювальних епізодів балетмейстером-постановником.

Огляд публікацій свідчить про їх переважно музикознавчий аналіз танцю навколо Золотого Тільця із фрагментарними посиланнями на його сценічне втілення, що актуалізує необхідність проведення комплексних наукових розвідок на стику історії, теології, культурології, музикознавства і балетознавства.

Мета дослідження — визначити історичну достовірність вирішення танцювальної сцени поклоніння Золотому Тільцю в опері М. Скорика «Мойсей» крізь призму відлуння язичницьких культових традицій.

Завдання дослідження:

- 1) з'ясувати функціональне призначення танцю Золотого Тільця в язичницькій культурі стародавнього світу, окреслити його характерні ознаки;
- 2) розглянути жанр опери-ораторії притчового спрямування, виявити його специфічні риси у творі М. Скорика «Мойсей»;
- 3) проаналізувати концепт хореографічного вирішення сцени поклоніння Золотому Тільцю у львівській версії опери;
- 4) порівняти хореографічну інтерпретацію язичницької сцени в Національній опері України із львівською постановкою;
- 5) виявити ступінь переосмислення історичної достовірності вирішення танцювальної сцени у львівській та київській версіях вистави.

Виклад основного матеріалу дослідження... Згадуваний у Біблії танець євреїв навколо Золотого Тільця, що був суворо засуджений Мойсеєм, став своєрідним відлунням стародавніх єгипетських святкувань на честь священного бика Апіса та асиро-вавилонських торжеств, присвячених богу Ваалу. Святий Отець Папа Римський Григорій вважав означене оргіастичне дійство євреїв сліпим наслідуванням непристойних танців ідолопоклонників-єгиптян навколо бика, який уособлював культ бога Осириса. Культ єгиптян спирався на стародавні легенди про любовні пригоди Ісиди та Осириса, тому священні ритуальні богослужіння часто-густо завершувалися шаленими, пристрасними танцями та розгнузданими дикими оргіями, яким замість екстазу були

притаманні пияцтво і розпуста. Означені танці-оргії розбещували народ, який приходив на богослужіння, та доводили його до несамовитості.

Ассиро-вавилонські релігійні відправи на честь бога Ваала майже не відрізнялися від єгипетських культових богослужінь за участі бика Апіса, оскільки обидві релігії при започаткуванні мали однаковий астральний характер. Ассиро-вавилонські релігійні святкування так само, як і єгипетські, нерідко завершувалися оргіями, в яких натовп шаленів та змішувався без адресного спокушання в загальному хаосі екзальтованих рухів. Танці-оргії на честь бога Ваала характеризувалися хтивими, сластолюбними рухами, які впливали на розпалену вином уяву юрби та слугували збуджувальним засобом для задоволення чуттєвої насолоди.

Розглянемо жанр опери-ораторії притчового спрямування з виявленням його специфічних рис у творі М. Скорика «Мойсей» задля характеристики вокального і хореографічного компонентів сцени поклоніння Золотому Тільцю. Написана на початку ХХІ століття за сприяння Папи Римського Іоанна Павла ІІ на лібрето Богдана Стельмаха і Мирослава Скорика за однойменною поемою Івана Франка, опера синтезувала провідні ідеї поета із самоусвідомлення української нації, її прагнення до свободи та органічне поєднання традицій вітчизняної музики із сучасним композиторським стилем маестро. Твір-притча алегорично-повчального характеру поєднав у собі два музично-сценічних жанри: оперу і ораторію, притаманні для римської оперної школи першої половини ХVІІ століття. Опера-ораторія, драматургічну основу якої склали історичні, духовні сюжети, стала альтернативою гедоністичній пасторалі флорентійської школи з обов'язковими розважальними балетними дивертисментами. Саме в римській опері-ораторії (хоровій опері) відбувається диференціація рольових завдань засобів виразності, де спів уособлює душу людини, її високі помисли, духовність; а танець — спокушання особистості, надання нею переваг чуттєвим задоволенням і матеріальним потребам.

Наближеному до опери-ораторії «Мойсею» М. Скорика притаманна провідна роль хорів — безпосередніх учасників усіх етапів розвитку конфлікту

між прибічниками і супротивниками Пророка, які персоніфікують приналежність до християн і язичників. Цим специфічним рисам ораторії притаманне символічне тлумачення окремих образів з уособлення певної ідеї, статичність розгортання подій, більш тривалі й уповільнені мізансцени. Водночас друга складова означеного поліжанрового формоутворення — опера вимагає динамічної режисури, яскравої сценографії, що створюють художній образ і атмосферу вистави, характеризують персоніфіковані риси персонажів. Поєднання протилежних за своїми ознаками і темпоритмом компонентів опери і ораторії у творі М. Скорика «Мойсей» вимагає пошуку оригінальних підходів до втілення вистави постановочною групою, виконавським, допоміжним складом і технічними службами.

Проаналізуємо ступінь переосмислення сцени язичницького поклоніння Золотому Тільцю з органічним синтезом вокального і хореографічного компонентів у Львівському (2001) і Київському (2006) оперних театрах.

Львівська версія опери М. Скорика «Мойсей» була втілена постановочною групою у складі: режисера Збігнева Хшановського, хормейстера Богдана Горявенка, сценографів Михайла і Тадея Риндзаків, художниці по костюмах Оксани Зінченко, хореографа Сергія Наєнка, диригував сам композитор, пізніше — тодішній головний диригент театру Михайло Дутчак. У вокально-хореографічному вирішенні сцени поклоніння Золотому Тільцю членам постановочної групи в цілому вдалося поєднати специфічні риси опери і ораторії, що проявилися в наступних аспектах. Танцю навколо Золотого ідолу передувала хорова сцена, в якій прибічники і супротивники Мойсея сперечалися щодо правильності обрання Пророком шляху пошуку Землі Обітованної, контрастно демонструючи пластикою рухів власну думку. У цій сцені проявилось подвійне протиріччя між духовним і матеріальним вибором спочатку — на рівні хору (прибічники і супротивники Мойсея), пізніше — на рівні протиставлення високих помислів (хор прибічників) із вимогами негайного досягнення матеріального благополуччя (язичницький танець у виконанні балету, який вийшов зі складу хору супротивників). Спочатку одягнений так

само, як і хор супротивників, балет поступово знімав верхні деталі костюма. Оголоючись, танцюристи прискорювали темпоритм своїх рухів, які ставали більш зухвалими, визивними, спокушальними. Цю сцену вдало доповнювало яскраве кольорове підсвічування й мізансценічний малюнок двох протилежних груп хору, які у пластиці та міміці висловлювали своє ставлення до переростання релігійної відправи в оргію.

Треба відмітити, що сам оргіастичний компонент дійства був вирішений в академічно-стриманому стилі. Л. Кияновська (2001) пояснює таку стилістику відсутністю відвертого опису оргіастичного екстазу в першоджерелі лібрето — поемі І. Франка. Можливо, на таке хореографічне вирішення танцю-оргії вплинула і заявлена задалегідь присутність Папи Римського на виставі, що спонукало постановників частково пожертвувати історичною достовірністю заради дотримання релігійної етики. Львівська версія вистави пізніше була презентована на оперному фестивалі у Бидгощі, на сцені оперного театру Варшави, у Києві, Івано-Франківську, Дніпропетровську, Харкові, Симферополі, Севастополі. І нині вона залишається в репертуарі Львівської опери, відмітивши у 2021 році свій двадцятий ювілей.

Київська версія «Мойсея» М. Скорика (2006) була втілена на п'ять років пізніше львівської прем'єри, на сцені Національної опери України. Власну інтерпретацію твору запропонувала постановочна група у складі: режисера Анатолія Солов'яненка, хормейстера Льва Венедиктова, сценографа Марії Левитської, балетмейстера Аніко Рехвіашвілі, диригував прем'єру Іван Гамкало. Порівнюючи львівську і київську версію опери, Ю. Станішевський (2013) відмічав їх відмінність за образно-режисерським утіленням. У Києві відновили скорочення і порядок номерів авторської редакції твору, його стильові особливості. Спираючись на оперно-ораторіальний характер твору, постановники визначили масові хорові епізоди як основу всієї драматургії вистави. Задля подолання статичності розгортання подій, притаманних ораторіальний складовій твору, постановники приділили особливу увагу її поєднанню з експресією та емоційною напругою музичної драматургії,

поглибленню психологізації почуттів, настроїв, переживань героїв. Вокально-хореографічне вирішення сцени поклоніння Золотому Тільцю в цілому вписується в концептуальне поєднання специфічних ознак оперно-ораторіального жанру.

Водночас у порівнянні з пластичним малюнком вокального компонента та хореографічним контентом язичницького танцю в опері є певні невідповідності. Якщо у пластично-образній персоніфікації артистів хору, які уособлюють прибічників і супротивників Мойсея, прослідковуються ознаки драматургії в контрастах, то хореографічна складова не має чітко вираженої приналежності виконавців до того чи іншого ідейного табору. Традиційний вихід балету, вже одягненого в танцювальні костюми, ускладнює визначення їх зв'язку із табором супротивників Мойсея. Фанатично-пристрасна стилістика рухів рук, піднятих догори і спрямованих у бік Золотого ідола, часом одноманітна і не завжди збігається з розвитком музичної драматургії сцени. Стилiстичній інтерпретації танцю Золотого Тільця бракує загострення конфлікту між тілесно-оргіастичними, матеріально-спокушальними потребами супротивників Мойсея та духовними прагненнями його прибічників. Київська версія твору М. Скорика «Мойсей» протягом тривалого часу перебувала в репертуарі Національної опери України.

Спираючись на функціональне призначення і характерні ознаки танцю Золотого Тільця в язичницькій культурі стародавнього світу, враховуючи специфічні риси опери-ораторії притчового спрямування як поліжанрового формоутворення римської оперної школи першої половини XVII століття, встановлюючи їхні прояви в опері М. Скорика «Мойсей», можна визначити ступінь переосмислення історичної достовірності хореографічного вирішення сцени ідолопоклонства у львівській та київській версіях.

З точки зору мізансценічного втілення означеної теми львівська версія опери виявилася більш логічною і психологічно обґрунтованою. Вихід артистів для виконання ритуально-язичницького танцювального дійства зі складу хору — супротивників Мойсея виявився більш аргументованим як з точки зору

відповідності стародавніх синкретичних релігійних відправ, так і в психологічному аспекті.

У київській версії вирішення танцю Золотого Тільця у мізансценічному аспекті виявилось більш спрощеним, ніж у Львові, без виразної приналежності до групи супротивників Пророка та нівелювання конфлікту між двома протилежними ідейними таборами. Означена прогалина частково була компенсована пластично-мімічною рефлексією різних груп хору на процес переростання язичницького ритуалу в оргію.

Висновки.

1. Згадуваний у Біблії танець навколо Золотого Тільця був своєрідним відлунням стародавніх єгипетських культових відправ на честь священного бика Апіса та асиро-вавилонських релігійних обрядів, присвячених богу Ваалу. Характерними ознаками язичницького ритуалу поклоніння Золотому ідолу був оргіастичний, пристрасно-спокушальний танець, що збуджував розпалену вином уяву юрби, доводив її до несамовитості та аморальних вчинків.

2. У музично-сценічному творі М. Скорика «Мойсей» чітко прослідковуються специфічні риси опери-ораторії притчового спрямування, започаткованої римською оперною школою у першій половині XVII століття як альтернативи гедоністичній пасторалі флорентійської школи. Сценічне втілення твору передбачає врахування ораторіальних особливостей (провідна функція хору, символічно-узагальнене трактування подій із їх статичним уповільненим розгортанням) та оперної специфіки (динамічна режисура, яскрава сценографія, експресивна музична драматургія), пошуку їх органічного синтезу у створенні художньо-цілісної вистави.

3. Хореографічна інтерпретація танцю Золотого Тільця у львівській версії опери М. Скорика «Мойсей» характеризується більш логічним вирішенням мізансцени виходу танцюристів із складу хористів — супротивників Мойсея. Одягнений так само, як і хористи, балет поступово оголювався, перетворюючи релігійну відправу на оргію, вирішену в академічно-стриманій стилістиці.

4. Пластичне вирішення танцю ідолопоклонства в київській версії мізансценічно і логічно поступається львівському аналогу виходом балету у традиційних танцювальних костюмах, що ускладнює їх приналежність до табору ідейних супротивників Мойсея. Стилiстичній інтерпретації сцени бракує загострення конфлікту між тілесно-оргіастичними потребами супротивників та духовними прагненнями прибічників Мойсея.

5. У концептуальному баченні та хореографічному вирішенні сцена поклоніння Золотому Тільцю у львівській та київській версіях опери М. Скорика «Мойсей» відповідає творчому переосмисленню функціонального призначення та характерним ознакам стародавнього язичницького культу, пов'язаного з фетишизацією багатства і влади. Водночас для львівської версії більш притаманне логічне обґрунтування мізансцен, для київської — поглиблена психологізація і персоніфікація образів персонажів.

Перспективи подальших розвідок... Задля творчого переосмислення історично-достовірного матеріалу культового язичницького характеру у музично-театральних творах на Біблійну тематику постановникам необхідно застосовувати комплексний інтегративно-галузевий підхід із синтезуванням історичних, культурологічних, теологічних, етико-естетичних, соціально-психологічних та мистецтвознавчих засад існування певного етносу в умовах розвитку цивілізаційних процесів. Взаємопроникнення і взаємодія різних галузей знань у сценічному прочитанні поліжанрових творів притчового спрямування вимагає подальших ґрунтовних досліджень із застосуванням сучасних надбань науки і мистецької практики.

Список використаної літератури і джерел

1. Берегова, О., 2010. Українська опера початку третього тисячоліття як дзеркало сучасної музичної комунікації. *Науковий вісник*, 89, сс.190–215.
2. Берегова, О., 2006. Опера М. Скорика «Мойсей» у контексті сучасного українського культуротворення. *Мистецтвознавчі записки*, 9, сс.135–144.
3. Дерев'янченко, О. О. та Овчиннікова, Г. А., 2012. Опера «Мойсей» М. Скорика в контексті національних та західноєвропейських традицій. *Музичне мистецтво*, 12, сс.164–174.
4. Кияновська, Л., 2001. «Мойсей» на порозі нового століття. *Музика*, 6(329), сс.14–15.
5. Куришев, Є., 2002. «Мойсей» М. Скорика: віра та зневіра. *Музика*, 1–2 (330–331), сс.14–15.

6. Летичевська, О. 2018. *Хорове виконавство в оперній виставі: творчість Л. М. Венедиктова*. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.
7. Станішевський, Ю. О., 2012. *Національна опера України 2001–2011*. Київ: Музична Україна.
8. Туркевич, В., 2006. Мойсей – особистість понад простором і часом. *KIT*, 1(9), с.5.

References

1. Berehova, O., 2010. Ukrainiska opera pochatku tretoho tysiacholittia yak dzerkalo suchasnoi muzychnoi komunikatsii [Ukrainian opera of the beginning of the third millennium as a mirror of modern musical communication]. *Naukovyi visnyk*, 89, pp.190–215.
2. Berehova, O., 2006. Opera M. Skoryka "Moisei" u konteksti suchasnoho ukrainskoho kulturotvorennia [M. Skoryk's opera "Moses" in the context of modern Ukrainian cultural creation]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 9, pp.135–144.
3. Derevianchenko, O. O. and Ovchynnikova, H. A., 2012. Opera "Moisei" M. Skoryka v konteksti natsionalnykh ta zakhidnoieuropeiskykh tradytsii [Opera "Moses" by M. Skoryk in the context of national and Western European traditions]. *Muzychne mystetstvo*, 12, pp.164–174.
4. Kyianovska, L., 2001. "Moisei" na porozi novoho stolittia ["Moses" on the threshold of a new century]. *Muzyka*, 6(329), pp.14–15.
5. Kuryshch, Ye., 2002. "Moisei" M. Skoryka: vira ta znevira ["Moses" by M. Skoryk: faith and despair]. *Muzyka*, 1–2 (330–331), pp.14–15.
6. Letychevska, O. 2018. *Khorove vykonavstvo v opernii vystavi: tvorchist L. M. Venedyktova* [Choral performance in an opera performance: the work of L. M. Venediktov]. Kyiv: Instytut mystetstvoznnavstva, folklorystyky ta etnolohii imeni M. T. Rylskoho NAN Ukrainy.
7. Stanishevskiy, Yu. O., 2012. *Natsionalna opera Ukrainy 2001–2011* [National Opera of Ukraine 2001–2011]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
8. Turkevych, V., 2006. Moisei – osobystist ponad prostorum i chasom [Moses is a person beyond space and time]. *KIT*, 1(9), p.5.

OLENA KASYANOVA

ORCID iD: 0000-0002-8530-8156

Honored Artist of Ukraine, Professor,

Professor of the Department of Opera Training and Music Direction

at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

elenakasyanova2205@gmail.com

ANATOLY KOCHERGA

ORCID iD: 0009-0006-8071-4928

People's Artist of Ukraine, Associate Professor

of the Department of Chamber Singing

at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

kotschergaa@gmail.com

STAGE CONCEPT OF THE GOLDEN CALF DANCE

IN MYROSLAV SKORYK OPERA "MOSES"

The authors of the article considered the peculiarities of the stage interpretation of the vocal-choreographic component in Myroslav Skoryk's opera "Moses", namely the scene of worship before the Golden Calf. Two productions of this opera, which took place in Kyiv and Lviv, were analyzed. The relevance of this plot is due to the appeal to works of a parable direction in the fateful period for mankind, times when one has to choose one's own path on the basis of the spiritual treasury of Christianity - the Bible. The essence of the dance before the Golden Calf is a kind of echo of ancient Egyptian honors performed before the sacred Apis bull and Assyro-Babylonian religious rites dedicated to the god Baal. The characteristic signs of the pagan ritual of worshiping the Golden Idol, their manifestation in an orgiastic, passionately seductive dance with the excitement of the wine-fueled imagination of the crowd, driving it to frenzy and immoral acts, are proven. In order to create an artistic and holistic performance, it is necessary to synthesize oratorical features (the leading function of the choir, symbolic-generalized interpretations of events with their static-slow-motion unfolding) with operatic specifics (dynamic directing, bright scenography, expressive musical dramaturgy). The article notes the logic of the dance mise-en-scène with the ballet appearance from the choristers who are opponents of Moses, the ballet dancers gradually shed their clothes, and the audience watches the transformation of a religious ceremony into an orgy in the Lviv opera version. The Lviv version differs from the Kyiv version in that the latter has an interpretation of the idolatry scene with a weakly expressed conflict between the two ideological camps due to a simplified mise-en-scène of introducing the ballet into the dance action without delineating its affiliation with Moses' opponents. The conformity of the stage solution of the dance of the Golden Calf in the Lviv and Kyiv versions of the opera to the creatively reinterpreted ancient pagan cult of fetishization of wealth and power is proven. Attention is focused on the logic of mise-en-scène in the Lviv version of the play, and on the psychologization and personification of the characters' images in the Kyiv version. The need for complex integrated studies of the use of ancient cult rituals in opera performances with the synthesis of historical, cultural, theological, ethical-aesthetic, socio-psychological, art-based foundations of the existence of a certain ethnic group in the conditions of the development of civilizational processes is predicted.

Key words: Myroslav Skoryk, the opera "Moses", opera-oratorio, parable, pagan cults, dance of the Golden Bull, Lviv and Kyiv versions of the play.

Стаття надійшла до редакції 09.05.2023 р.

УДК 78.071.1Скорик:782.1:792.54](477)(045)
DOI: 10.31318/2414-052X.3(60).2023.296806

ОЛЕКСАНДРА ШЕВЕЛЬОВА
ORCID iD: 0000-0001-9543-4829

Доктор мистецтва,
викладач кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
shevelova.sa@gmail.com

РЕЖИСЕРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ БІБЛІЙНОЇ ТЕМАТИКИ В ОПЕРІ МИРОСЛАВА СКОРИКА «МОЙСЕЙ»

Розглянуто звернення композиторів до біблійних сюжетів при написанні музично-театральних творів. Виявлено зв'язок між використанням митців різних епох означеної тематики з соціальними та культуротворчими процесами. Проаналізовано та систематизовано джерельне й аналітичне підґрунтя дослідження в музикознавчому, театрознавчому та інтерпретаційному (виконавському) аспектах. Обґрунтовано мету дослідження — розгляд особливостей режисерських підходів у втіленні музично-театрального твору на біблійну тематику відповідно до соціальних та культуротворчих процесів на зламі другого й третього тисячоліть. Висвітлено ідейну основу твору, коло проблематики та історичне підґрунтя створення української сучасної опери на біблійний сюжет. Окреслено характерні риси твору М. Скорика «Мойсей», притаманні опері-ораторії та опері-притчі. Сформовано тривимірність світу сюжетної основи, втіленої в музичній драматургії. Проведено порівняльний аналіз реалізації твору в оперних театрах Львова та Києва. Виявлено специфічність підходів постановників до реалізації вистави відповідно до жанрових ознак твору. Охарактеризовано сценографічне вирішення опери «Мойсей» за львівською та київською версіями. Акцентовано увагу на концепції світлової партитури як важливого чинника при побудові сценічної дії. Доведено необхідність підбору режисерських прийомів у процесі створення вистави притчового спрямування з ознаками опери-ораторії. Виявлено варіативність підходів у роботі з хором із диференціацією виконавських задач. Проаналізовано інтерпретаційні аспекти до сценічного вирішення опери з акцентуванням уваги на ключових постановочних епізодах. Надано характеристику образів головних персонажів із окресленням їх виконавського вирішення. Спрогнозовано звернення митців до реалізації вистав на біблійну тематику в умовах розвитку світової театральної практики з можливістю урізноманітнення режисерських вирішень.

Ключові слова: біблійна тематика, опера Мирослава Скорика «Мойсей», поема «Мойсей» І. Франка, режисерська інтерпретація, Львівська національна опера, Національна опера України.

Постановка проблеми... Звернення композиторів до біблійних сюжетів, яким притаманна позачасова актуальність та популярність серед великої кількості християн по всьому світу, не є розповсюдженою практикою у сфері музично-театрального мистецтва. Ніби серед митців існує певна обачність у

використанні священних історій та їх прийнятному для публіки втіленні на сцені.

Однак звернення до притч із Священного Письма, які композитори обирають за літературну основу майбутніх музично-театральних творів, спонукають простежити певну історичну тенденцію. У тяжкі періоди, коли людство стоїть на черговому «роздоріжжі», де руйнуються сталі морально-етичні опори, поступово знищуються ціннісні орієнтири, воно перетинає так звану «годину бика» — найтемніший час перед довгоочікуваним світанком. І тоді виникає необхідність у побудові нових соціальних конструкцій, підґрунтям яких стануть духовні цінності, давно відомі і перевірені протягом усієї історії існування людства. Митці різних епох, країн і галузей мистецтва у передчутті незворотних трансформацій морально-етичної свідомості суспільства звертають свій погляд до так званих «духовних констант». У процесі пошуку відповідей на питання, які бентежать суспільство, через переусвідомлення позачасових істин та їх художнє переосмислення майстри виступають своєрідною ланкою у комунікаційній моделі: «питання (розгублена людина) — провідник (митець) — відповідь (істина)».

Через десять років після набуття Україною незалежності, після непростого і темного періоду дев'яностих років ХХ століття, коли український народ продовжував свою боротьбу за становлення держави і духовні ідеали, Мирославом Скориком була створена опера «Мойсей» (прем'єра — 2001 рік). Літературною основою стала однойменна поема видатного українського письменника Івана Франка за біблійним сюжетом про Пророка Мойсея та «замучений, розбитий» народ на шляху до Землі Обітованої. Музичне переосмислення композитором широковідомої історії підкреслило коло проблематики, майстерно закладеного автором першоджерела, та спонукало до його сценічних прочитань сучасниками.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Історичний аспект створення нової української опери на біблійну тематику, наявність у ній лейтмотивно-знакової системи як відображення жанрової моделі проаналізовано О. Береговою (2006). Концепт музично-інтонаційної драматургії, філософсько-трагедійний

аспект з наявним символізмом і системою біблійних прообразів, втілених М. Скориком у опері «Мойсей», було схарактеризовано О. Дерев'янченко (2002). Широку палітру функцій хору відповідно до розвитку драматургії, його важливу роль у побудові головного конфлікту твору визначено Н. Белік-Золотарьовою (2013). Виявленню багаторівневості семантичних конструкцій, художньо-етичним та естетичним аспектами, кола проблематики філософських питань в поемі І. Франка та опері М. Скорика присвячена робота Л. Пашковської (2010). Поле авторських контекстів та підтекстів, композиторські підходи у переосмисленні літературного першоджерела — поеми «Мойсей» І. Франка досліджено Л. Кияновською (2002, 2008). На особливостях втілення прем'єрної вистави «Мойсей» М. Скорика колективом Львівської національної опери було зосереджено увагу Л. Кияновської (2001) та Є. Куришева (2002); виставу, приурочену до 150-річчя поета І. Франка та реалізовану у Національній опері України у 2006 році, було охарактеризовано Ю. Станішевським (2012).

Аналітичним підґрунтям дослідження став іконографічний матеріал із відображенням достовірно-історичного аспекту опери; фото та відеозаписи вистав Львівської національної опери та Національної опери України.

Мета дослідження — розглянути особливості режисерських підходів у втіленні музично-театрального твору на біблійну тематику відповідно до соціальних та культуротворчих процесів на зламі другого та третього тисячоліть.

Відповідно до поставленої мети було визначено наступні **завдання** дослідження:

1) висвітлити відображення біблійної тематики в музично-театральних жанрах;

2) розглянути створення Мирославом Скориком опери «Мойсей» та її безпосереднє втілення на вітчизняних сценах відповідно до соціальних та культуротворчих процесів;

3) здійснити порівняльний аналіз втілення опери М. Скорика «Мойсей» за версіями Львівської національної опери та Національної опери України;

4) окреслити подальші пошуки сценічних утілень опери на біблійну тематику в умовах сучасного театру.

Виклад основного матеріалу дослідження... Упродовж декількох століть композитори неодноразово ставали свідками переламних для суспільства часів. Це спонукало їх звернення до різних жанрів музично-театральних творів із відображенням сюжетів притч Святого Письма. Передчуваючи невідворотні зміни, вони акцентували увагу слухачів на нетлінних священних пророцтвах, в яких часто висвітлювалося протистояння індивідуального й народно-стихійного, на кшталт опер: «Мойсей в Єгипті» Дж. Россіні (1818), «Набукко» Дж. Верді (1842), «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса (1877), «Саломея» Р. Штрауса (1905), «Мойсей» М. Скорика (2001), «IYOV» Р. Григоріва та І. Разумейка (2015); рок-опера «Ісус Христос – суперзірка» Е. Ллойд-Веббера (1970) тощо. У своїх творах митці намагалися знаходити відповіді на питання, що пульсували у сучасному суспільстві. Однак не менш дієвими є питання, які автори – композитори/постановники й донині ставлять глядачеві зі сцени, інколи завершуючи твір навмисним еліпсисом, аби кожна людина після вистави мала місце для власних рефлексій.

Вірогідно, мистецький еkleктизм, поєднання різножанрових театральних форм, прийомів і засобів при втіленні сюжетів зі Святого Письма може спровокувати обурення та непорозуміння зі сторони християнської спільноти. Вочевидь, будь-який твір на означену тематику в умовах його майбутньої реалізації підлягає глибинному аналізу авторами-постановниками. Його інтерпретація має створюватися відповідно до існуючих негласних канонів, аби слідувати правилам релігійної етики та не ображати віруючих.

На зламі другого і третього тисячоліть Львівський національний академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької на чолі з Тадеєм Едером ініціював написання сучасної української опери на біблійний сюжет. Вперше в історії оперу благословив Папа Римський Іоанн Павло II та сприяв її сценічному втіленню.

Звернення до філософсько-духовної тематики з окресленням нелегкого шляху Пророка й гебрейського народу спонукало до проведення паралелей із українським народом, який продовжував виборювати свою незалежність і свободу. Сам М. Скорик зазначав: «Головні ідеї — визволення поневоленого народу та його випробування, протистояння пророка Мойсея і визнавців золотого тільця, спокуси і сумнівів у дорозі до істини — є вічними в історії людства і в кожному епоху проявляються на своєму рівні...» (Кияновська, 2008, с. 68). Закладені у творі глобальні філософські ідеї та пошуки настановлюють на роздуми про місце людини на шляху до прагнення кращого світу.

Так склалося, що і для композитора написання опери мало особистісне підґрунтя. Батько митця мріяв, аби велична поезія Франка зазвучала у музиці та стала не лише національним, а й світовим надбанням. До сюжету «Мойсея» Франка також звертався і вчитель композитора — Станіслав Людкевич, який відтворив власне філософське переосмислення в однойменній симфонічній поемі (1956).

В інтерв'ю Л. Кияновській (2002) композитор зауважив, що створення опери «Мойсей» було надскладним завданням: поєднати глибокі філософські ідеї; із урахуванням демократичного аспекту оперного жанру віднайти таку музичну мову, яка буде зрозуміла сучасникам, умисно уникаючи популярних авангардних прийомів; універсалізувати музичне втілення сюжету, навмисно не наділяючи його виключно національними рисами. І загалом, автор наголошував на обачному ставленні до використання у творах національної та фольклорної тематики, якими не можна спекулювати та використовувати «на щодень». Тож єдиним музичним номером з відображенням характерної української мелодики є притча Мойсея про дерево у I дії, яка, за словами Л. Кияновської «... апелює до семантики українських історичних пісень...» (2002, с. 59).

Використання композитором біблійного сюжету, майстерно переусвідомлений І. Франком та перетворений у лібрето самим М. Скориком у співпраці з Б. Стельмахом, окреслює його існування на синтезі чотирьох смислових пластів: загальнофілософському, історичному, автобіографічному,

релігійному (Дерев'янченко, 2022). Останній є однією з ознак опери-притчі, яка характеризується повчальним аспектом із ілюстрацією життєвих уроків та частковим винесенням підсумків, моралі. За сюжетом та його музичним втіленням можна простежити наявність тривимірної моделі притчі з промовистою характеристикою кожного зі світів, до прикладу: низький — уособлює спокушальні голоси духів — Азазеля та Йохаведа, які намагаються посіяти розбрат та зневіру як серед народу, так і в помислах Пророка; земний — голоси народу, Єгошуа, Лії; високий, небесний — голос Єгова. Мойсей — персонаж іншої якості, який за своїми рисами став своєрідною перехідною ланкою між світом людей (вагання, обурення, претензії до себе, народу, Бога) та духовним началом (непохитність віри протягом тривалих років попри зневагу та недовіру спільноти). Таким чином його постать містить у собі дуальність суджень і дій. Одним із композиторських прийомів утілення метафор і символів в опері «Мойсей», зашифрованих в музичній партитурі твору, є детально розроблена система лейтмотивів. Протягом опери зустрічаються лейтмотиви страху, свободи, рабства (кайданів), пророцтва Мойсея, злих духів, Ізраїлю, які можуть слугувати підказками у пошуку сценічного вирішення (Берегова, 2006).

Проведемо режисерський аналіз інтерпретацій та зацентруймо увагу на деяких аспектах сценічного втілення «Мойсея» двома провідними театрами — Львівською (2001) та Національною (2006) операми України. Команду постановників львівської прем'єри склали: диригент Михайло Дутчак, режисер Збігнєв Хшановський, сценографи Тадей і Михайло Риндзак, хормейстер Богдан Горявенко, художник по костюмах Оксана Зінченко. Із різницею в п'ять років Київ приступив до втілення власної версії опери «Мойсей» М. Скорика. У постановочну групу увійшли: диригенти Іван Гамкало й сам автор — Мирослав Скорик, режисер Анатолій Солов'яненко, хормейстер Лев Венедиктов, балетмейстер Аніко Рехвіашвілі, художниця Марія Левитська. На відміну від колег зі Львова командою постановників Києва було прийнято рішення втілити

оперу в повному обсязі та оригінальному вигляді, де були збережені авторський текст, порядок номерів, структура і музична драматургія.

Джерелом для сценічного вирішення твору стала музична партитура, у якій композитор дбайливо надав характеристики персонажів, дій та явищ; вибудував наскрізну дію через музичну драматургію опери з окресленням наявного у ній конфлікту; створив систему лейтмотивів — це все слугувало своєрідними вказівками в процесі формування режисерського задуму та його майбутнього втілення.

Сценографічне вирішення вистави «Мойсей» за версіями Львова і Києва характеризується мінімальним залученням декорацій задля використання максимальної площі планшету сцени. По-перше — велика кількість хорових сцен, в яких учасники час від часу змінюють своє розташування, впливає на загальний малюнок та його трансформації відповідно до розвитку конфлікту. По-друге — художники ніби занурюють глядача у неосяжний, нездоланний простір пустелі, якою мандрує народ на чолі з Мойсеєм. Значну роль у втіленні львівської вистави відіграє концептуальне вирішення світлової партитури, яка включає в себе плавність переходів, динамічність, контраст із ознаменування появи персонажів та акцентні точки з метою підкреслення драматургічних колізій. Проте на сцені Національної опери України звернімо увагу на конструкцію з неоднорідних елементів-уламків, образ якої відповідно до розвитку сюжету нагадує про довгий, «розбитий» шлях народу з маренням про Землю Обітовану; відблиски золота — про матеріальні прагнення і жадобу суспільства; одинокі скелі — символ нездоланності обставин і обмежену свободу, закуту у поглинаючий простір пустелі.

Наявність у опері великої кількості хорових епізодів виявляє її спорідненість з оперою-ораторією. Робота з означеними жанрами спонукає постановників до пошуку специфічних режисерських прийомів, аби уникнути надмірної статичності та розкрити увесь потенціал музичної драматургії, закладеної у партитурі композитором. Сцени за участі хору у Львівській національній опері здавалися більше ораторіальними та статичними, без

окресленого мізансценічного малюнку; динамізм у сценах досягався переважно шляхом яскравого звучання. Деколи артисти здавалися розгубленими на тлі кульмінаційних *tutti* в оркестрі із активним розгортанням музичної драматургії. У таких випадках виникає питання: як відрізнити усвідомлено навмисну статику від неусвідомленої, за якою криється нерозуміння артистів, що робити на сцені?

Натомість у київській версії можна помітити інший підхід у роботі з хором, де відчувалося помітне визначення постановниками диференційованих рольових задач артистам: деякі сцени здавалися стихійними, в яких колектив діяв як одне ціле; деколи — ділився на протилежні табори, які гостро протистояли одне одному; у «коментуючих» епізодах виразність була досягнута завдяки витонченому виконанню з урахуванням нюансів, фразуванню й динамічному контрасту, що виявляли емоційне наповнення кожної сцени. У другій дії опери опозиційне забарвлення хору поступово змінюється на тепле, співчуваюче, трепетне по відношенню до головного героя.

Надана композитором музична характеристика центрального героя опери, обрана партія для басового голосу робить образ Мойсея монументальним і промовистим. Для постановників і виконавців партії постає непросте завдання — створити величний образ Пророка, але й наділити його відповідною до ролі виконавською динамікою. За відгуками театральних критиків образ львівського Мойсея Олександра Громиша був створений переважно за рахунок вокальної виразності, а пластичне вирішення хотілося доповнити відповідним до ролі жестом та мімікою. Мойсей у виконанні Сергія Магери видався доволі динамічним, експресивним, відрізнявся розлогістю рухів, уникав різких жестів. Здавалося, що кожен його погляд і рух був вивіренним і усвідомленим.

Примітною є і постать Поета, який своєрідною «аркою» у вигляді прологу та епілогу об'єднує дію в єдиний, завершений сюжет. Вірогідно, його постать нагадує нам і про самих митців — І. Франка та М. Скорика. Вони ніби обертають погляд суспільства на притчову і пророцьку історію, що провокує реципієнтів до самотійності в підведенні підсумків. Поет-пророк не озвучує висновків та

перебуває в постійному діалозі з хором, наштовхуючи його на самостійний пошук відповідей. Натомість як оповідач окреслює та характеризує дуальність подій, протилежність думок і поглядів з оксюмороністичними рисами на тлі соціальних явищ, з притаманними їм довготривалістю та періодичністю в історії всього людства.

Показовою є поява Поета у пролозі за версією постановників Львова і Києва — персонаж у класичному концертному вбранні контрастує із народом, костюми яких є історично стилізованими. Використання такого прийому створює алузію із сучасністю та певною відстороненістю від загалу. Однак, якщо у першій версії хор є яскраво вираженим тлом для оповідача, то у другій — режисер зміщує акцент на мультимедійний екран, який презентує часовий екскурс від давнини до сучасності. Партія персонажа містить виключно оповідальні риси, немає індивідуального драматургічного розвитку, тому і його сценічне втілення характеризується статичністю як у львівській, так і в київській версіях.

Існує тонка межа в означених вище жанрах між дієвістю та бравурним фарсом, унеможливленим і неприпустимим навіть у танцювально-маршових сценах, які відображали низькій світ жадоби, страху, злоби, розбрату. Такою стала і сцена поклоніння Золотому Тільцю, яка, за думкою театральних критиків, була доволі стриманою. Однак львівська версія вирішення танцю оргіастичного характеру відрізнялася від київською динамічним пластично-хореографічним втіленням, більш зухвалими та різкими рухами, що супроводжувалося поступовим роздяганням артистів балету.

Співіснування двох протилежних тем (лейтмотивів кайданів і свободи), прихованих наприкінці твору, створюють деяку ілюзію «відкритого фіналу» не тільки для глядачів, а й для інтерпретаторів опери. Тож питання, окреслені авторами, повисають у повітрі та залишаються на вирішення спільнотою. Який шлях обирає наш народ на початку нового тисячоліття? Та чи не є надважкі обставини і випробування, які кожного дня долає український народ, тією промовистою відповіддю, за яку, на жаль, доводиться платити високу ціну?

Відчутно, що режисерські підходи до втілення сучасної опери на біблійний сюжет були доволі стриманими, адже діяти необхідно було в існуючих жанрових рамках. За вже сформованою традицією реалізації подібних творів постановники, безумовно, мали проявити певну обережність відповідно до закодованих ознак.

Висновки.

1. Існує певна історична тенденція звернення композиторів до біблійної тематики при створенні музично-театральних творів притчового характеру. Передчуваючи невідворотні соціальні трансформації, митці обертали свій погляд до нетлінних сюжетів, аби нагадати суспільству про істини та намагалися знайти відповіді на хвилюючі питання.

2. За ініціативою Львівського національного театру опери та балету імені С. Крушельницької на основі поеми «Мойсей» видатного українського письменника Івана Франка та композитором Мирославом Скориком було створено однойменну оперу. Відображення у творі глобальних філософських ідей розширяє рамки національного аспекту до масштабу світового, позачасового твору. Окреслені риси опери-ораторії притчового характеру спонукають до пошуку специфічних режисерських прийомів із розкриттям музичної драматургії твору.

3. При реалізації вистави Львівською національною оперою музична партитура твору зазнала певних видозмін, натомість колективом Національної опери України було презентовано спектакль в оригінальному, авторському вигляді зі збереженням стильових особливостей і структури твору. Сценографічне вирішення обох театрів побудоване на:

- мінімальній кількості декорацій, використання усього простору планшету сцени та варіативністю мізансценування з артистами хору;
- створенні образу неосяжної пустелі, якою мандрував народ на чолі з Мойсеєм.

За львівською версією — детально розроблена світлова партитура, яка підкреслює драматургічні колізії твору; за київською — залучення декораційної

конструкції, що слугує для відображення певного образу відповідно до контексту сцени; наявність мультимедійного екрану з демонстрацією історичного екскурсу. Статичне виконання ролей нашоує на думку про обережність роботи режисера з музично-театральним твором на біблійну тематику.

4. Своєрідний жанровий синтез із яскравим розгортанням музичної драматургії вимагає активних пошуків сценічного втілення, які в умовах розвитку сучасного театру викликатимуть інтерес з боку вибагливої публіки.

Перспективи подальших розвідок... Детальне вивчення і реалізація музично-театральних творів вітчизняних композиторів є конче необхідною для розвитку та популяризації української культури в умовах активного підйому багатоманітного, проте малодослідженого пласту національного репертуару. Вдосконалення режисерських прийомів і підходів у вирішенні вистав в умовах світової театральної практики, невпинний розвиток інноваційних технологій і сценографічного мистецтва сприяє зацікавленості театральних митців в роботі над операми притчового спрямування та урізноманітнює варіативність їх вирішення.

Список використаної літератури і джерел

1. Берегова, О., 2006. Опера М. Скорика «Мойсей» у контексті сучасного українського культуротворення. *Мистецтвознавчі записки*, 9, сс.135–144.
2. Белік-Золотарьова, Н. А., 2013. Дія та протидія в хоровій драматургії опери М. Скорика «Мойсей». *Таврійські студії. Мистецтвознавство*, 4, сс.1–13.
3. Дерев'янченко, О. О., 2022. Філософсько-трагедійна складова художньої концепції опери «Мойсей» Мирослава Скорика. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 133, сс.160–176.
4. Кияновська, Л. О., 2008. *Мирослав Скорик: людина і митець*. Львів: Сполом.
5. Кияновська, Л., 2001. «Мойсей» на порозі нового століття. *Музика*, 6(329), сс.14–15.
6. Кияновська, Л., 2002. Опера «Мойсей» Мирослава Скорика – тексти, контексти, підтексти (естетико-критичне есе). *Просценіум*, 1, сс.55–60.
7. Куришев, Є., 2002. «Мойсей» М. Скорика: віра та зневіра. *Музика*, 1–2 (330–331), сс.14–15.
8. Пашковская, Л. Л., 2010. «Земное и небесное» в опере М. Скорика «Моисей» по одноименной поэме И. Франко. *Культура народов Причерноморья*, 196(1), сс.36–39.
9. Станішевський, Ю. О., 2012. *Національна опера України 2001–2011*. Київ: Музична Україна.

References

1. Berehova, O., 2006. Opera M. Skoryka "Moisei" u konteksti suchasnoho ukrainskoho kulturotvorennia [M. Skoryk's opera "Moses" in the context of modern Ukrainian cultural creation]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 9, pp.135–144.
2. Bielik-Zolotarova, N. A., 2013. Diia ta protydiia v khorovii dramaturhii opery M. Skoryka "Moisei" [Action and counteraction in the choral drama of M. Skoryk's opera "Moses"]. *Tavriiski studii. Mystetstvoznavstvo*, 4, pp.1–13.
3. Derevianchenko, O. O., 2022. Filosofsko-trahediina skladova khudozhnoi kontseptsii opery "Moisei" Myroslava Skoryka [Philosophical and tragic component of the artistic concept of the opera "Moses" by Myroslav Skoryk]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 133, pp.160–176.
4. Kyianovska, L. O., 2008. *Myroslav Skoryk: liudyna i mytets* [Myroslav Skoryk: man and artist]. Lviv: Spolom.
5. Kyianovska, L., 2001. "Moisei" na porozi novoho stolittia ["Moses" on the threshold of a new century]. *Muzyka*, 6(329), pp.14–15.
6. Kyianovska, L., 2002. Opera "Moisei" Myroslava Skoryka – teksty, konteksty, pidteksty (estetyko-krytychne ese) [The opera "Moses" by Myroslav Skoryk – texts, contexts, subtexts (aesthetic-critical essay)]. *Prostsenum*, 1, pp.55–60.
7. Kuryshchuk, Ye., 2002. "Moisei" M. Skoryka: vira ta znevira ["Moses" by M. Skoryk: faith and despair]. *Muzyka*, 1–2 (330–331), pp.14–15.
8. Pashkovskaya, L. L., 2010. "Zemnoe i nebesnoe" v opere M. Skorika "Moisei" po odnoimennoi poeme I. Franko ["Earthly and Heavenly" in M. Skorik's opera "Moses" based on the poem of the same name by I. Franko]. *Kul'tura narodov Prichernomor'ya*, 196(1), pp.36–39.
9. Stanishevskiy, Yu. O., 2012. *Natsionalna opera Ukrainy 2001–2011* [National Opera of Ukraine 2001–2011]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

OLEXANDRA SHEVELOVA

ORCID iD: 0000-0001-9543-4829

*Lecturer at the Department of Opera Training and Music Direction
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)
shevelova.sa@gmail.com*

DIRECTOR'S INTERPRETATION OF BIBLICAL SUBJECTS IN MYROSLAV SKORYK OPERA "MOSES"

The author of the article examines the appeal of numerous composers to biblical subjects when writing musical and theatrical works. This analysis made it possible to reveal the connection between the use of the specified theme and the social and cultural processes that took place in the epoch when the artist created his work. The research was held on the basis of source studies and comparative analysis of musicological, theatrical knowledge and interpretive (performance) aspects, which allowed to systematize and process this thematic material. The purpose of the research is substantiated, which is related to the examination of the peculiarities of directorial approaches in the implementation of a musical and theatrical work on a biblical theme in accordance with social and cultural processes at the turn of the second and third millennia. The ideological basis of the work, the circle of problems and the historical background of the creation of a modern Ukrainian opera based on a biblical plot are highlighted. Characteristic features of M. Skoryk's work "Moses", details of opera-oratorio and opera-parable are outlined. The three-dimensionality of the world of the plot basis, embodied in musical drama, has been formed. A comparative analysis of the performance of the work in the opera houses of Lviv and Kyiv was conducted. The specificity of the directors' approaches to the implementation of the performance in accordance with the genre characteristics

of the work was revealed. The scenographic solution of the opera "Moses" according to the Lviv and Kyiv versions is characterized. Attention is focused on the concept of the light score as an important factor in the construction of the stage action. The necessity of selecting directorial techniques in the process of creating a performance of a parable direction with features of an oratorio opera is proven. Variability of approaches in working with the choir with differentiation of performance tasks was revealed. The interpretative aspects of the stage solution of the opera are analyzed, with an emphasis on key staging episodes. A description of the images of the main characters with an outline of their executive solution is provided. It is predicted that artists will turn to the realization of performances on biblical themes in the conditions of the development of world theatrical practice with the possibility of diversifying directorial decisions.

Key words: *biblical themes, the opera "Moses" by Myroslav Skoryk, the poem "Moses" by Franko, director's interpretation, Lviv National Opera, National Opera of Ukraine.*

Стаття надійшла до редакції 22.03.2023 р.

Науковий журнал

Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**ЧАСОПИС НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

2023 № 3 (60)

Редактор-упорядник — *Дмитро Юник*
Редактор анотацій англійською мовою — *Наталія Набокова*
Дизайн обкладинки — *Сергій Ніколаєв*

Формат 60×90/8
Обл. вид. арк. 14,8
Папір офсетний. Друк офсетний
Гарнітура «Times»
Наклад 500 примірників

Віддруковано:
Видавничий центр НМАУ ім. П. І. Чайковського
Адреса редакції та видавництва:
Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3

Сайт: <http://chasopysnmau.com.ua/>
Телефон: (044) 279-07-92. Факс: (044) 279-35-30

ISSN 2414-052X (print)
ISSN 2786-8869 (online)

Key title: Časopis nacional'noї muzičnoї akademii Ukraїni imeni P. Ā. Čajkovs'kogo
Abbreviated key title: Čas. nac. muzičnoї akad. Ukr. im. P. Ā. Čajkovs'kogo

