

ISSN 0130-5298 (print)  
ISSN 2520-2510 (online)

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО  
ЦЕНТР МУЗИЧНОЇ УКРАЇНІСТИКИ  
ІМЕНІ ГЕРОЯ УКРАЇНИ М. М. СКОРИКА**

# **УКРАЇНСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО**

**ЩОРІЧНЕ НАУКОВЕ ВИДАННЯ  
ЗАСНОВАНО У 1965 РОЦІ**

**Випуск 49**

**Київ — 2023**

**Українське музикознавство**

**2023 Випуск 49**

**Виходить 1 раз на рік**

**Засновник і видавець:** Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3, 01001. Сайт: <http://musicology.com.ua/>  
E-mail: [cancelariya@knmau.com.ua](mailto:cancelariya@knmau.com.ua) Телефон: (044) 279-07-92. Факс: (044) 279-35-30

Свідоцтво про державну реєстрацію: Серія КВ, № 2991 від 11.03.1997 р.

Згідно з рішенням Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення  
від 31 серпня 2023 року за №. 801 «Українському музикознавству»  
присвоєно ідентифікатор медіа: **R30-01236**

Згідно з постановою ДАК МОН України від 29 грудня 2014 року за № 1528  
науковий журнал «Українське музикознавство» внесено до переліку наукових фахових  
видань України в галузі **мистецтвознавства**

Науковий журнал «Українське музикознавство» зареєстровано і проіндексовано в Google  
Scholar, міжнародній наукометричній базі даних CiteFactor, а також у базі даних  
«Наукова періодика України» Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського

**Редакційна колегія:**

**Скорик А. Я.**, докторка мистецтвознавства, професорка (НМАУ ім. П. І. Чайковського),  
Україна (головна редакторка)

**Копиця М. Д.**, докторка мистецтвознавства, професорка (НМАУ ім. П. І. Чайковського),  
Україна (заступниця головної редакторки)

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

**Безбородько О. А.**, кандидат мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського),  
Україна

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

**Болман Ф. В.**, доктор мистецтвознавства, професор (Чиказький університет), США

**Вайс Я.**, доктор мистецтвознавства, професор (Академія музики Університет Любляни),  
Словенія

**Волосатих О. Ю.**, кандидатка мистецтвознавства, доцентка (НМАУ ім. П. І. Чайковського),  
Україна

**Іванніков Т. П.**, доктор мистецтвознавства (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Україна

**Грабоч М.**, доктор мистецтвознавства, професор (Страсбурзький університет), Франція

**Гельбіг А.**, докторка філософії, асоційована професорка музики (Університет Піттсбурга),  
США

**Кияновська Л. О.**, докторка мистецтвознавства, професорка (ЛНМА ім. М. В. Лисенка),  
Україна

**Льоос Х.**, доктор мистецтвознавства, професор (Лейпцизький університет), Німеччина

**Набокова Н. М.**, старша викладачка кафедри мов, пошукувачка кафедри теорії та історії  
культури (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Україна

**Паталас А. А.**, докторка мистецтвознавства, професорка (Ягеллонський університет,  
Краків), Польща

**Рицарева М. Г.**, докторка мистецтвознавства, професорка (Університет імені М. Бар-Ілана,  
Рамат-Ган), Ізраїль

**Філатова Т. В.**, кандидатка мистецтвознавства, доцентка, професорка кафедри теорії музики  
(НМАУ ім. П. І. Чайковського), Україна

**Флам К.**, доктор мистецтвознавства, професор (Вища музична школа в Любеку), Німеччина

**Калініченко О. Ю.**, редакторка науково-інформаційного відділу ЦМУ (НМАУ  
ім. П. І. Чайковського), Україна (відповідальна секретарка)

Рекомендовано до друку Вченою радою Національної музичної академії України імені  
П. І. Чайковського (протокол № 10 від 30 червня 2023 року).

За достовірність інформації, зміст статей і посилань відповідають автори.

Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакції.

ISSN 0130-5298 (print)  
ISSN 2520-2510 (online)

**MINISTRY OF CULTURE  
AND INFORMATION POLICY OF UKRAINE**

**UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC**

**HERO OF UKRAINE M. M. SKORYK'S CENTER  
OF UKRAINIAN MUSIC STUDIES**

**UKRAINIAN  
MUSICOLOGY**

**COMES OUT ONE TIME A YEAR**

**2023      ISSUE 49**

**Founded in 1965**

**Kyiv — 2023**

UDC 78.072 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2023.49>

## UKRAINIAN MUSICOLOGY

2023. Issue 49

Comes out one time a year

**Founder and publisher:** Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3, 01001. Website: <http://musicology.com.ua/>

E-mail: [cancelariya@knmau.com.ua](mailto:cancelariya@knmau.com.ua) Phone: (044) 279-07-92. Fax: (044) 279-35-30

Certificate of state registration: KB, № 2991 from 11.03.1997

By the decision of The National Council of Television and Radio Broadcasting

No. 801 of 31.08.2023 the scientific journal “Ukrainian Musicology”

has been assigned a media identifier: **R30-01236**

According to the decree of the State Attestation Commission

of the Ministry of Education and Science of Ukraine

from the 29 of December 2014 No 1528 “Ukrainian musicology” has been included

into the list of academic journals of Ukraine in the field of **art studies**

“Ukrainian musicology” has been registered and indexed in Google Scholar, international science-

research database CiteFactor, as well as in the database “Scientific Periodicals of Ukraine”

in the Vernadsky National Library of Ukraine

### Editorial board:

**Skoryk A. Ya.**, Doctor of Art Criticism hab., Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Ukraine (editor in chief)

**Copytsya M. D.**, Doctor of Art Studies hab., Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Ukraine (deputy editor)

**Tymoshenko M. O.**, Philosophy doctor, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Ukraine

**Bezborodko O. A.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor of Special Piano Department №1 (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Ukraine

**Bondarchuk V.O.**, Doctor of Art Criticism hab., Associate Professor of Department of Bayan and Accordion Department (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Ukraine

**Bohlman P. V.**, Doctor of Art Studies hab., Professor (The University of Chicago), United States

**Weiss J.**, Doctor of musicology, Professor (Academy of music, University of Ljubljana), Slovenia

**Volosatych O. Yu.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Ukraine

**Grabocz M.**, Doctor of Art Studies hab., Professor (Strasbourg University), France

**Helbig A.**, PhD, Associate Professor of Music (University of Pittsburgh), United States

**Ivannikov T. P.**, Doctor of Arts hab., Associate Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Ukraine

**Kyianovska L. O.**, Doctor of Art Criticism hab., Professor (Lviv National Music Academy Named by Mykola Lysenko), Ukraine

**Loos H.**, Doctor of Art Studies hab., Professor (University of Leipzig), Germany

**Nabokova N. M.**, Senior Lecturer at the Department of Languages, Research Applicant at the Department of Theory and History of Culture (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Ukraine

**Patalas A.**, Doctor of Art Studies, Professor (Institute of musicology Jagiellonian University), Poland

**Ritzarev M.**, Doctor of Art Studies, Professor (Bar Ilan Univ, Ramat Gan), Israel

**Filatova T. V.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Ukraine

**Flamm Cr.**, Doctor of Art Studies hab., Professor (The University of Music Lübeck), Germany

**Kalinichenko O. Yu.**, Editor of Scientific and Informational Department of the Center of Ukrainian music (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Ukraine

Recommended for publication by the Academic Council of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (protocol number 10 from the 30 of June 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.

## З М І С Т

<b>ТВОРЧА ПОСТАТЬ КІРИ ШАМАЄВОЇ – ПІАНІСТКИ, НАУКОВЦЯ, ПЕДАГОГА .....</b>	<b>7</b>
<b>Копиця М. Д.</b> Актуалізація джерелознавчої спадщини України в наукових дискурсах Кіри Іванівни Шамаєвої.....	7
<b>Сікорська І. М.</b> Внесок Кіри Шамаєвої у вивчення музичної культури Єлисаветграда (Кропивницького).....	12
<b>ШЛЯХАМИ ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ К.І.ШАМАЄВОЇ .....</b>	<b>24</b>
<b>Долгих М. В.</b> Нейгаузи і пролетарська культура. Точки перетину .....	24
<b>Копоть І. Є.</b> Камерний ансамбль імені Ігнація Фелікса Добжинського: 20 років соціокультурної комунікації .....	40
<b>Гнатишин О. Є.</b> Вплив західних модерністичних тенденцій на київську музично-теоретичну школу у 1915–1925 роках.....	49
<b>Чамахуд Д. В.</b> «Вінчання» Якова Яциневича: особливості музичного прочитання вербальних текстів .....	63
<b>Варшавська А. К.</b> Романтичні риси гармонії у камерно-вокальних творах Віктора Косенка на вірші поетів-символістів .....	85
<b>Фадєєва К. В., Пустовалов С. Ж.</b> Походження та ранній розвиток музичного мистецтва за археологічними матеріалами.....	91
<b>Трусенко С. Г.</b> Специфіка обробок народних пісень у вокальних циклах Ярослава Верещагіна .....	102
<b>Макієнко С. В.</b> Композиторська інтерпретація державного гімну України в творах українських композиторів .....	114
<b>ВИМОГИ ДО СТАТЕЙ .....</b>	<b>124</b>

## C O N T E N T S

<b>CREATIVE PERFORMANCE OF KIRA SHAMAEVA – PIANIST, SCIENTIST, TEACHER .....</b>	<b>7</b>
<b>Kopytsia M. D.</b> Update of the Source Science Heritage of Ukraine in Kira Ivanivna Shamaieva’s Scientific Discourses.....	7
<b>Cikorska I. M.</b> Kira Shamaieva's Contribution to the Study of Music Culture of Elisavetgrad.....	12
<b>BY WAYS OF SOURCE SCIENCE RESEARCH</b>	
<b>K.I. SHAMAEVOVA .....</b>	<b>24</b>
<b>Dolgh M.V.</b> The Neuhauses and Proletarian Culture. Intersection Points.....	24
<b>Kopot I. E.</b> Chamber Ensemble Named After Ignacy Feliks Dobrzyński: 20 Years of Socio-Cultural Communication.....	40
<b>Hnatyshyn O. E.</b> Influence of Western Modernist Trends on Kyiv Music end Theoretical School In 1915–1925 Years .....	49
<b>Chamakhud D. V.</b> “Wedding” by Yakiv Yatsynevych: Peculiarities of Verbal Texts Musical Reading.....	63
<b>Varshavska A. K.</b> Romantic Characteristics of Harmony in the Chamber and Vocal Works of Viktor Kosenko on the Poems of Symbolist Poets.....	85
<b>Fadeeva K. V., Pustovalov S. Zh.</b> Similarity and Early Development of Musical Art For Archeological Materials.....	91
<b>Trusenko S. G.</b> The Specific of Folk Song Arrangements in Yaroslav Vereshchagin's Vocal Cycles.....	102
<b>Makienko S. V.</b> The Composer's Interpretation of yhe State Anthem of Ukraine in the Works of Ukrainian Composers.....	114
<b>REQUIREMENTS FOR ARTICLES .....</b>	<b>124</b>

# ТВОРЧА ПОСТАТЬ КІРИ ШАМАЄВОЇ – ПІАНІСТКИ, НАУКОВИЦІ, ПЕДАГОГІНИ

---

УДК 78.072Шамаєва:001.814](477)(045)

**Копиця М. Д.**

**Копиця Маріанна Давидівна**, докторка мистецтвознавства, професорка, завідувачка кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, заслужена працівниця освіти України (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9183-2117>

## АКТУАЛІЗАЦІЯ ДЖЕРЕЛОЗНАВЧОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ В НАУКОВИХ ДИСКУРСАХ КІРИ ІВАНІВНИ ШАМАЄВОЇ

Розглянуто творчу спадщину Кіри Іванівни Шамаєвої в аспекті її джерелознавчих досягнень. Констатовано, що з усіх багатограних наукових пошуків мисткині у напрямках педагогіки, виконавства, історичних, аналітичних, інтерпретаційних студій особливе місце посідають джерелознавчі знахідки. Виявлено, що масштабні напрацювання вченої проектувались за вектором відродження безцінних скарбів наукового, фактографічного, інформаційного матеріалу, заповнення невідомих лакун історико-мистецького минулого України, зокрема одного з достойних його регіонів – Житомирщини.

**Ключові слова:** джерелознавство, музичне мистецтво України, Кіра Іванівна Шамаєва.

**Постановка проблеми.** Творчу постать Кіри Іванівни з повним правом можна віднести до когорти універсальних, адже універсальна творча особистість вбирає в себе такі соціокультурні якості, що завжди викликають зацікавленість науковців різновекторних спеціалізацій.

Філософи та історики, соціологи та мистецтвознавці – всі, хто заглиблені у світобудову Людини, її антропоцентричні виміри як Особистості у соціумі, заторкують ціннісні смисли людського буття. Носієм високих етико-моральних принципів з повним правом називаємо Людину мистецьку в її джерелознавчій сфері.

Кожний історичний час, яким би він не був, стверджував Іван Дзюба, «замовляє» таких людей, актуалізуючи через них потужний і потрібний об'єм знань.

**Мета публікації.** Розкрити джерелознавчу складову творчого наукового спадку Кіри Іванівни Шамаєвої у ракурсі особливостей роботи з матеріалами і документами архівних, музейних фондів України та інших країн Європи. З'ясувати методологічні принципи роботи вченого-архівознавця на фоні духовних мистецьких злетів національної музичної культури, особливо XIX – першої половини XX ст. У тому числі музичної освіти Києва, Житомира, історії і музичного побуту Києво-Печерської лаври, життя Київської консерваторії періоду 1917–1932 років і багатьох інших маловідомих подій, фактів та особистостей.

**Виклад основного матеріалу.** Із широкого універсального спектра діяльності Кіри Іванівни – педагога, вченого, виконавця, громадського діяча – особливо виділимо джерелознавство як невід'ємну частину її творчої натури. Усе свідоме життя мисткині у вкрай непростих історико-соціальних умовах вона

---

© М. Д. Копиця, 2023.

DOI: 10.31318/0130-5298.2023.49.298967

намагалася не тільки віднайти несправедливо забуті на кілька віків сторінки музичної культури та освіти України, а і витягти з небуття імена кращих представників музичної еліти й «вкласти» безцінний фактологічний матеріал у загальну концепцію становлення та розвитку культурницького ландшафту українського мистецького процесу.

Чому в непростих умовах? Адже відомо, що в університетах двох імперій (Російської та Австро-Угорської) з другої половини XIX століття сформувалися потужні джерелознавчі школи. А у провідних університетах Парижа, Берліна, Львова, Харкова, Києва працювали відомі вчені джерелознавці – В. Перетць, М. Возняк, М. Кіреєв, А. Лаппо-Данилевський, які напрацювали унікальні наукові методики вивчення історичних джерел – мемуарів, щоденників, листувань, документів об'єктивно державного походження разом із нумізматичними, саррагістичними (наука про печатки), етнографічними, палеографічними документами і трактували їх не як допоміжні, а основні – вкрай важливі – наукові дисципліни.

Але принаймні у Східній Європі вже з 1920-х років ці потужні школи разом з їхніми фундаторами були нещадно знищені. Чимало матеріалів на десятиліття відправилися до сховищ і виявились недосяжними, багато заборонені. І тільки останнім часом імена засновників наукових джерелознавчих напрямків почали повертатись із забуття, засекречених архівних державних інстанцій, ставати доступними для дослідників. Разом із тим нащадки видатних особистостей неохоче, побоюючись наступних дій влади, потроху починають публікувати сторінки сімейних архівів, чим значно поповнюють історичну скарбницю правди.

Саме Кіра Іванівна належала до ряду тих наполегливих дослідниць, котрі розуміли: якщо підуть із життя цілі генерації – одна, друга, мистецький ландшафт України буде критично спотворений. Іще в далекі післявоєнні роки вона усвідомила, що небуття може поглинути значущий культурний простір. Тоді його відкриття й осмислення знайде в так звану «історичну тінь» і знецінить істинну картину людського спілкування в творчості, вб'є неповторну ауру діалогу поколінь на відстані.

Так з'явилися серії потужних видань під промовистою назвою «Зі спадщини майстрів», які наша смілива, безкомпромісна дослідниця розпочала з Книги першої у 2003 році. Не один рік до того тривала кропітка робота зі збирання залишених духовних скарбів видатних педагогів, виконавців, музикознавців, композиторів славетної Київської консерваторії до її чергового ювілею. «Вслуховуючись у звучання текстів статей, – зауважував у вступному слові ректор О. С. Тимошенко, – ми чуємо інтонації голосів наших улюблених колег: довірливий, децю оповідний Олексія Горохова, шляхетний, неординарний Михайла Берденникова, впевнений, сповнений змістовної значущості голос Н. О. Горюхіної, розмірений голос літописця Григорія Курковського»<sup>1</sup>

За такими публікаціями – Всесвіт: це і автобіографічні матеріали, і мемуари одного із засновників консерваторії К. Михайлова, наукові розробки автора унікального навчального курсу Г. Таранова, історичні події трагічних днів Другої світової війни, описані Всеволодом Павковичем, які відновлюють правдиву картину історії нашого славетного вишу тих років<sup>2</sup>.

Проте не достатньо розшифрувати і надрукувати матеріали, хоча і за цим стоїть колосальна праця. Головним і надскладним завданням постає концепційне осмислення кожного документа – публікації в контексті історії української культури, відтворення правдивих процесів музично-історичного розвитку України. Адже не секрет, що зараз в історичній та історико-музичній науці проходить потужний період переосмислення динаміки історичної та культурної еволюції.

<sup>1</sup> Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 30: Зі спадщини майстрів. Кн.:1. Київ, 2003. 288 с.

<sup>2</sup> Павкович В. Страницы прошлого (из дневника). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 30: Зі спадщини майстрів. Кн.:1. Київ, 2003. С. 186–495.



Перед Кірою Іванівною постали непрості питання: що рухало історію культурних явищ ХХ–ХХІ століть – важких, кривавих, гібридних? І яку роль у цьому відіграють джерельні матеріали? Яку пам'ятку можна вважати інформаційно важливим документом, а яку слід перевірити і доопрацювати?

Пошук сенсу історії через методологічне і джерелознавче скло має діалогічний характер, оскільки не може бути єдиної суті<sup>1</sup>, немає першого, останнього смислу, – все залежить від того, яке запитання ви поставите документіві-джерелу. Адже це – ланцюг змістів, що направлений у безкінечність. Документ-джерело для історії можна вважати більшим, ніж простий опис. У них запеклася кров подій, вони – зупинене минуле у своїй правдивості, затримане, нетлінне.

Саме таких принципів завжди дотримується наша сьогодення героїня, для якої робота з джерелом потребує етапності у підходах, причому кожний має особливості – від розшифрування тексту, визначення функції і змісту, аж до монтування його в музично-історичний процес із поясненням усіх інформаційних конструкцій – імен, дат, згадуваних подій, пояснень, натяків, езопової мови тощо.

Варто підкреслити, що не кожна людина має хист, бажання, терпіння працювати з нерозбірливими почерками, пожовклими від часу сторінками. Кіра Іванівна, як ніхто, вміє входити в цю віртуальну історію, переживати і співчувати разом з її героями. Робота над джерелом-документом являє міцну школу входження в живу ауру життєтворчості митця, дозволяє мандрувати лабіринтами його духовного материка, який зветься психологією художньої творчості. Джерело-документ дає неймовірні можливості «гри у просторі й часі», пізнання внутрішньої мотивації вчинків. Але не слід забувати про закон апперцепції, тобто вміння уважно і критично поставитися до сприйняття того чи іншого факту.

Що цьому допомагає? Енциклопедичність знань, якими Кіра Іванівна володіє з досконалою майстерністю. Саме такими є публікації про цілу плеяду видатних постатей нашої музичної культури – чи то Святослав Ріхтер, Генріх Нейгауз або піаніст Ілля Тамаров, В'ячеслав Пухальський, чи плеяда польських видатних музикантів на українській житомирській землі.

Проте і тут при публікації матеріалів, віднайдених в архівах, дослідницю підстерігають проблеми морально-етичного стибу – вміння увійти у внутрішній світ дописувача, стати на його світоглядну позицію, не переборщити з емоціями у сприйнятті тієї чи іншої ситуації, особливо коли ти хочеш прочинити глибоко інтимні сторони життя героя.

У Кіри Іванівни цілі й задачі завжди високі, благородні та глибоко справедливі. Це відображається вже у назвах – «У пошуках правди» (про Миколу Романовича Бойченка) або «Таємниці минулого», «З історії одного документа».

Величезний пласт доробку Кіри Шамаєвої – це роботи, пов'язані з проблемами освіти в Україні у різні історичні періоди – від ХІХ століття, коли культурницькі процеси включали «два взаємопов'язаних потоки – духовний та народної і світської музичних культур».<sup>2</sup>

Авторка монографії про музичну освіту в Україні першої половини ХІХ століття впевнена, що музично-освітні процеси в ту історичну добу відрізнялись відкритістю до взаємовпливів музичних шкіл різних народів. Саме тому Кіру Іванівну особливо хвилює як творчий спадок Й. С. Баха асимілювався в Україні з ХІХ аж до ХХ століття, як представлений Бах у бібліотеках її рідної Житомирщини від того ж ХІХ століття.

Щодо музичних процесів у Житомирі, то це – ще один фундаментальний напрямок наукових зацікавлень нашої видатної співвітчизниці. Це – золотий фонд наукових відкриттів Кіри Іванівни. Композитор-класик Борис Лятошинський, Борис

<sup>1</sup> Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Литературно-критические статьи. Москва : Художественная литература, 1986. С. 473–500.

<sup>2</sup> Шамаева К. І. Музична освіта в Україні у першій половині ХІХ ст.: навч. посібник. Київ: ІЗМН, 1996. 112 с.

Тен – перекладач із давньогрецької, поет, хормейстер, збирач матеріалів про земляків. Леонід Местечкін, Теофіл Ріхтер, Михайло Скорульський, Всеволод Задерацький, Святослав Ріхтер і, звичайно, Віктор Косенко, – для кожного з них у душі й серці мисткині є свої зони аури, через які вона розкриває весь безмежний потенціал цих творчих Постатей і власну патріотичну відданість питанню важливості актуалізації їхньої безцінної спадщини.

Таку ж широту відкриттів відмічаємо серед матеріалів щодо музичної культури Києва – від музичної освіти в столиці періоду першої половини ХІХ ст., музики в Київському університеті у перші 25 років його існування, історії церковного співу та музичного побуту Києво-Печерської лаври, життя Київської консерваторії у період 1917–1932 років – ось далеко не повний спектр непростих, особливо в радянську епоху, проблем, що порушувала в різний час Кіра Іванівна.

**Висновки.** Отже, якою постає перед нами Шамаєва-джерелознавець? Точність оцінки, правдивість факту, моральність висновків. Хоча джерело – це протейний (мінливий) жанр інтертекстуального наповнення. Після кропіткої багаторічної роботи з джерелом для нас у науковій спадщині Кіри Іванівни залишається найважливіше – заповнення лакун історії, відродження безцінних пластів наукового, фактографічного, інформаційного матеріалу, який дочекався сміливого, допитливого, небайдужого дослідника, що виводить нашу безцінну музично-історичну спадщину, заповнюючи інформаційний простір науки, збагачуючи наш людський, науковий досвід, вчить розуміти себе і той суперечливий час, в якому жили наші предки, живемо ми і житимуть наші нащадки.

Безмежна вам подяка, дорога Кіро Іванівно, від усіх нас – вдячних колег і друзів. Многая літа плідної праці!

*Стаття надійшла до редакції 25.11.2022 року*

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М., 1986. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // *Литературно-критические статьи*. Москва : Художественная литература, С. 473–500.
2. Павлович В., 2003. Страницы прошлого (из дневника). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 30. Кн. 1. Київ, 2003. С. 186–495.
3. Дзюба І., 2016. Микола Лисенко в українській культурі. *У літературі і навколо: з боргів давніх і ново набутованих*. Київ: Либідь, С. 320–329.
4. Михайлов К., 2004. Из истории Киевской консерватории. *Академія музичної еліти України: до 90-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ : Музична Україна. С. 51–96.
5. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 30: Зі спадщини майстрів. Кн. 1. Київ, 2003. 288 с.
6. Таранов К., 1939. *Курс чтения партитур*. Москва – Ленінград : Искусство, 359 с.
7. Тимошенко О. С. 2003. Вступне слово. «Науковий вісник» НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 30. Кн. 1. С. 3–4.
8. Шамаєва К., 1996. *Музична освіта в Україні у першій половині ХІХ ст.: навч. посібник*. Київ: ІЗМН, 112 с.

#### REFERENCES

1. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках// *Литературно-критические статьи*. – М.: Художественная литература, 1986. С. 473–500.
2. Всеволод Павлович Страницы прошлого (из дневника)// *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, вип.. 30, книга перша. Стор. 186–495. Упорядник Шамаєва К. І.
3. Дзюба І. М. Микола Лисенко в українській культурі// *У літературі і навколо: з боргів давніх і ново набутованих* – К., Либідь, 2016. Стор. 320–329.

4. Михайлов К. Из истории Киевской консерватории// Академія музичної еліти України: до 90-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського/ К.: Муз.Україна. 2004. С. 51–96. – 560 с: іл.
5. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 30: Зі спадщини майстрів. Книга перша / уряд. К. Шамаєва. Київ, 2003. 288 с.
6. Таранов К. Курс чтения партитур. М–Л, 1939.
7. Тимошенко О. С. Вступне слово до зб. «Науковий вісник» НМАУ ім. П. І. Чайковського, № 30, книга перша, упорядник Шамаєва К. І., стор. 3-4.
8. Шамаєва К. І. Музична освіта в Україні у першій половині XIX ст.: навч. посібник. Київ: ІЗМН, 1996. 112 с.

**KOPYTSIA MARIANNA**

**Kopytsia Marianna**, Doctor of Arts, Professor at the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folkloristics of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Honored Worker of Education

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9183-2117>

## **UPDATE OF THE SOURCE SCIENCE HERITAGE OF UKRAINE IN KIRA IVANIVNA SHAMAIEVA'S SCIENTIFIC DISCOURSES**

The creative heritage of Kira Ivanivna Shamaieva is considered in terms of her source studies achievements. It was established that along with her multifaceted scientific searches in the areas of pedagogy, performance, historical, analytical, and interpretive studies, source studies have a special place. It was revealed that the large-scale work of the researcher was projected on the vector to revive priceless treasures of scientific, factual and informational material aimed to fill unknown gaps existing the historical and artistic past of Ukraine, in particular one of its worthy regions - Zhytomyr region.

**The purpose of the publication** is to reveal the source science component of Kira Ivanivna Shamayeva's creative scientific heritage in the perspective of the peculiarities finding during the work with materials and documents of archival and museum funds of Ukraine and other European countries. The article highlights the methodological principles of her investigation as a scientist-archivist against the background of the spiritual and artistic upsurges of the national musical culture, especially in the 19th and the first half of the 20th centuries, including musical education in Kyiv, Zhytomyr, the history and musical life of the Kyiv-Pechersk Lavra, the life of the Kyiv Conservatory in the period 1917–1932, and many other little-known events, facts, and personalities.

After painstaking, long-term work with the source, the most important thing remains for us in the scientific heritage of Kira Ivanivna - the discovery of unknown pages of history, the revival of invaluable layers of scientific, factual, informational material that awaited a brave, inquisitive, caring researcher, who brings out our sumptuous musical and historical heritage, filling the informational space of our science with new factors, enriching our human, scientific experience, teaches us to understand ourselves and the controversial time in which our ancestors lived, we live and our descendants will live.

**Keywords:** source studies, musical art of Ukraine, Kira Ivanivna Shamaieva.

**СІКОРСЬКА І. М.**

**Сікорська Ірина Михайлівна**, кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3485-9206>

**ВНЕСОК КІРИ ШАМАЄВОЇ У ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНОЇ  
КУЛЬТУРИ ЄЛИСАВЕТГРАДА (КРОПИВНИЦЬКОГО)**

Розглянуто віхи біографії, знакові моменти життєпису, оточення, музикознавчі статті й розвідки К. Шамаєвої, присвячені діячам кінця XIX – початку XX століття, чий імена пов'язані з музичною культурою Єлисаветграда (тепер Кропивницького): К. Шимановського, Г. Нейгауза та родини Блюменфельдів. З'ясовано, що до творчості К. Шимановського К. Шамаєва зверталася лише раз: 7 квітня 1962 року в камерному концерті у Малому залі Київської консерваторії в рамках конференції до 25-річчя від дня смерті виконала його Вісім етюдів, ор. 38. Натомість тема «Генріх Нейгауз у Києві» проходить через увесь музикознавчий доробок К. Шамаєвої. Вона чула про нього від своєї подруги Ірини Іванової (та з дитинства дружила з С. Ріхтером, у 1950-му році познайомила з ним Кіру) та її чоловіка Льва Наумова (вони навчалися у Г. Нейгауза). Згодом К. Шамаєва познайомила з Г. Нейгаузом, відвідувала його концерти й відкриті уроки.

О. Холодна підказала К. Шамаєвій напрямок дослідження, що вилилося в цілий ряд статей і переросло в кандидатську дисертацію («Концертне життя Києва 1919–1932 рр.»). Зауважено, що із зазначеною темою тісно переплетені теми «Фелікс Блюменфельд у Києві», «Станіслав Блюменфельд та його школа», «Родина Блюменфельдів». Окремо відзначено багату джерельну базу: дослідження К. Шамаєвої ґрунтуються на системному вивченні київської преси, архівних фондів, спогадів сучасників. Результати опубліковано в українських, російських, німецьких і польських збірниках. Доведено, що проаналізовані статті К. Шамаєвої, присвячені особистостям Г. Нейгауза та родини Блюменфельдів, стали цінним внеском в українську музичну регіоналістику й біографістику. Їхнє вивчення послужить зміцненню міжкультурних взаємин і стане цінним внеском в українську енциклопедистику.

**Ключові слова:** науково-творчий доробок К. Шамаєвої, Єлисаветград, музична культура, дружба з І. Івановою-Наумовою, знайомство з С. Ріхтером, творчо-педагогічна діяльність у Києві Г. Нейгауза, Блюменфельдів, О. Холодної.

**Постановка проблеми.** Доктор мистецтвознавства, професор Кіра Іванівна Шамаєва належить до видатних, навіть унікальних постатей української музичної культури. Ось уже понад 60 років триває її подвижницьке самовіддане служіння Музиці на ниві українського фортепіанного виконавства, музикознавства та педагогіки. Чимала кількість учнів, величезний репертуар, незліченне число власних статей, що містять справжні відкриття. А ще Кіра Іванівна – продовжувачка традиції. Сполучна ланка між славним минулим і сьогоденням. Вона була безпосередньою учасницею чи свідком ряду знакових подій, особисто знала багатьох діячів, володіє

© І. М. Сікорська, 2023.

DOI: 10.31318/0130-5298.2023.49.298973

безмірним обсягом знань, що його рідко зустрінеш у наших сучасників (у такі поважні роки!)... Знаменно, що добрі слова й високі оцінки вона має змогу почути особисто.

Єлисаветград кінця XIX – початку XX століття перебував у центрі України не лише географічно. Завдяки проживанню в місті кількох музично обдарованих споріднених між собою сімей, він став визначним на півдні тодішньої Російської імперії мистецьким осередком, перебував на перехресті різних культур. Тож вивчення історіографічного внеску К. Шамаєвої щодо названої тематики є актуальним не лише з погляду української музичної регіоналістики й біографістики (в яких вона – знаний фахівець і беззаперечний авторитет), а й вітчизняної енциклопедистики (як відомо, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України, який я маю честь представляти, завершує багатотомний корпус «Української музичної енциклопедії», тож сторінки науково-творчого доробку Кіри Іванівни цікавлять мене ще й у зв'язку з обов'язками відповідального редактора літери «Ш»).

**Аналіз останніх досліджень.** Допоміжним матеріалом при написанні цієї статті та її підґрунтям стала колективна монографія «Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур»,<sup>1</sup> а також один з її додатків – зведена Бібліографія (мені випала честь бути співредакторкою цього видання)<sup>2</sup>. У вступному розділі зазначеної праці (Від редактора-упорядника)<sup>3</sup> та окремих статтях високо оцінюється роль К. Шамаєвої у дослідженні заявленої теми й не раз цитуються її праці<sup>4</sup>. Уперше опубліковані біографічні відомості про К. Шамаєву містить стаття Т. Омельченко «Берегиня історії української музичної культури» в інтернет-журналі «Музика»<sup>5</sup>. Використано також матеріали інтерв'ю з К. Шамаєвою і рефлексії від особистого спілкування з героїнею авторки статті.

Отже, **мета розвідки** – дослідити науково-творчий внесок К. Шамаєвої у вивчення творчої діяльності видатних музикантів, пов'язаних з Єлисаветградом (Кіровоградом/Кропивницьким): К. Шимановського, Г. Нейгауза та родини Блюменфельдів, їхнього контекстного поля. Для її реалізації мусимо розв'язати низку **завдань**, а саме: дослідити віхи життєпису К. Шамаєвої та її оточення, пов'язані із заявленою темою, виявити й систематизувати статті К. Шамаєвої, присвячені музичним родинам Шимановських – Блюменфельдів – Нейгаузів за проблематикою, виокремити й підкреслити найголовніші ідеї та висновки, простежити резонанс цих праць у подальших дослідженнях та їхні можливі перспективи.

**Виклад основного матеріалу.** Вітаючи вельмишановну Кіру Іванівну з поважним ювілеєм, звернімо увагу на ще одну знаменну дату: упродовж 6–10 квітня 1962 року (тобто понад 60 років тому!) в Київській консерваторії відбулася студентська наукова конференція, присвячена 25-річчю від дня смерті класика польської музики XX століття, уродженця Єлисаветграда Кароля Шимановського. Це був перший публічний масштабний захід після довгих років забуття композитора, зняття табу і фактична реабілітація його імені й творчого доробку. Цю конференцію з повним правом можна вважати започаткуванням системної наукової «шимановськіани» в Україні. Головував на засіданні Борис Лятошинський, у ньому також брав участь Ігор Блажков (саме після цієї конференції він вирушив на Черкащину до рідної К. Шимановському Тимошівки й записував спогади його колишніх односельців), а

<sup>1</sup> Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур: колективна монографія / ред.-упоряд. О. І. Полячок. Кропивницький: Лисенко В. Ф., 2019. 664 с.: іл.

<sup>2</sup> Там само. С. 555–632.

<sup>3</sup> Там само. С. 8.

<sup>4</sup> Там само. Іменний покажчик. С. 646.

<sup>5</sup> Омельченко Т. Берегиня історії української музичної культури (до ювілею Кіри Шамаєвої) // Український інтернет-журнал «Музика». 1922. 11 липня. [Електронний ресурс]. URL: <http://mus.art.co.ua/berehynia-istorii-ukrainskoi-muzychnoi-kultury-do-iuvileiu-kiry-shamaievoi/> (дата звернення 30.10.2022).

також Ванда Міхалевська (тодішній генеральний консул Польської Народної Республіки в Києві). Таким чином, конференція мала офіційний статус і вийшла за межі суто «внутрішнього консерваторського» заходу.

На той час Кіра Іванівна уже два роки працювала на кафедрі загального фортепіано й радо відгукнулася на пропозицію оргкомітету конференції підготувати до цієї події Вісім етюдів, оп. 39 К. Шимановського. «Раніше я всі твори, обрані для виконання, – згадує Кіра Іванівна, – показувала Оксані Григорівні<sup>1</sup>, – а цей цикл вивчила самостійно. Думаю, це був найвдаліший у моєму житті публічний виступ»<sup>2</sup>. Сьомого квітня К. Шамаєва взяла участь у камерному концерті у Малому залі консерваторії. У ньому також виступили Л. Божко, О. Вітовський, Р. Голубєва, Л. Левіна, Н. Малієнко, В. Міксон, Н. Мінчин, В. Морозов, В. Непопалов, М. Стецюк, В. Титков, С. Федосова, Т. Яковенко. В. Міхалевська виголосила вступне слово<sup>3</sup>. За спогадами учасників, зал був переповнений, програма мала величезний успіх. Так розпочався виконавсько-науково-педагогічний дискурс «Кіра Шамаєва й музичні діячі Єлисаветграда».

Вочевидь до зазначеної теми Кіра Іванівна вперше звернулася понад 60 років тому й відтоді увесь час так чи інакше була пов'язана з тематикою «Нейгаузи – Блюменфельди». Але пріоритет, звісно, завжди належав Генріху Нейгаузу. Для пояснення такого феномена слід звернути увагу на найближче оточення К. Шамаєвої (до речі, саме цьому «контекстному полю» вона завжди приділяла величезну увагу в наукових розвідках, усвідомлюючи, що саме там слід шукати причинно-наслідкові зв'язки й пояснення вчинків, характеристик тощо її «героїв»). Так, перш ніж Кіра – студентка першого курсу фортепіанного факультету Київської консерваторії – почула Г. Нейгауза «наживо» на концерті в Колонному залі тодішньої Республіканської філармонії (від 1994 року – Національної філармонії України, про що докладніше йтиметься трохи згодом), вона «заочно» його дуже добре знала. Не раз чула про магнетичну силу цієї особистості, унікальний піанізм, педагогічні принципи, людські риси тощо. «Джерелом» цих знань були учні Г. Нейгауза: спочатку близька подруга К. Шамаєвої Ірина Іванова-Наумова (як писав про неї також народжений у Житомирі – як І. Іванова й К. Шамаєва – Святослав Ріхтер: «... жила з мамою на узвозі в якійсь хибарці.., де нас годували»<sup>4</sup>.., тої самої дівчинки, що «проводила з нами літо на Врангелівці під Житомиром»<sup>5</sup>), а згодом і її чоловік Лев Наумов (обидвоє по закінченні навчання в класі Генріха Густавовича в Московській консерваторії та аспірантурі стали його асистентами).

Через усе життя Ірина Іванівна пронесла дитячу дружбу з С. Ріхтером (утім, як і останній: «Друзям дитинства та юності С. Ріхтер зберігав вірність упродовж усього життя, довіряв, справно відповідав на листи, а якщо хтось із них опинявся в Москві, то й бачився з ними», – підкреслювала одна з його біографів Лідія Гінзбург<sup>6</sup>). Відомості про присутність Наумових на багатьох зібраннях, «Грудневих зустрічах», домашніх вечорах, що їх організував С. Ріхтер, містять його щоденники, зокрема й запис від 29 квітня 1980-го з нагоди 108-ї річниці від дня народження Теофіла

<sup>1</sup> Холодна Оксана Григорівна (1915–1984).

<sup>2</sup> Інтерв'ю авторки статті з К. Шамаєвою від 11 січня 2022 року.

<sup>3</sup> Відомості взято з програмки концерту, люб'язно наданої К. Шамаєвою.

<sup>4</sup> Ріхтер С. Воспоминания о детстве. Гл. 5 // Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе (Санкт-Петербург: Искусство, 2002). [Електронний ресурс]. URL: <http://www.sviatoslavrichter.ru/books/Chemberdzhii%20%20Richtere%20slovami/05.php> (дата звернення: 28.11.2022).

<sup>5</sup> Монсенжон Б. Ріхтер. Диалоги. Дневники. Москва: Классика-XXI, 2002. С. 229.

<sup>6</sup> Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе [Електронний ресурс]. URL: <http://www.sviatoslavrichter.ru/books/Chemberdzhii%20%20Richtere%20slovami/05.php> (дата звернення: 28.11.2022).

Даниловича Ріхтера (з підкресленням у коментарях, що Іра була з-поміж дуже небагатьох, хто знав його батьків)<sup>1</sup>.

Для кращого розуміння ступеня їхньої близькості варто навести кілька фрагментів спогадів і самої І. Наумової<sup>2</sup>. Згідно з ними, влітку 1946 р(де їй, після прослуховування, запропонували вступити на третій курс консерваторії) до Москви на навчання<sup>4</sup>. Там вона вступила до музичного («Мерзляковського» училища) й вирішила порадитись із С. Ріхтером: у кого найкраще вчитися зі спеціальності. «Приходжу на вулицю Чкалова (у мене була адреса Нейгауза). Мені відкриває Милиця Сергіївна... – "Добрий день! Мені потрібен Святослав Теофілович Ріхтер." – "Ох, він поїхав із молодією професоркою кататися по Волзі," – відповідає вона таким світським тоном. Я відчуваю: щось не те, й кажу: "Справа в тому, що я з Житомира." – "То, може, Ви Іра Іванова?" – "Так." – "Ірочка, заходьте, заходьте! Він приїде завтра..." Я прийшла наступного дня й Ріхтер при мені запитав у Генріха Густавовича, в кого мені навчатися...»<sup>5</sup>.

Відтак вона стала студенткою класу Володимира Белова – учня Фелікса Блюменфельда, й рік провчилася у нього. Але мрія навчатись у Нейгауза взяла гору. «Пішла до консерваторії, бачу, спускається сходами Г. Г. Нейгауз. Я кажу: – Добрий день, я хотіла б у Вас навчатися! – Що Ви кажете! – відповідає Г. Г. – Ви що, хочете мені пограти?... – А я три дні не займалася. Та треба грати. Сідаю і граю йому Хроматичний етюд Ліста, мі-мінорну хоральну Прелюдію Баха–Бузони, Токату Прокоф'єва та сі-бемоль-мінорну сонату Глазунова... Він запитує: – Ви що, не розумієтеся з Беловим? – Ні, я його обожаю. – Тоді чому ж Ви хочете від нього піти? – Тому, що сенсом мого життя було навчатись у Вас...» Він дозволив написати заяву... і підписав: «Не заперечую прийняти до мене в клас»<sup>6</sup>.

Якось улітку 1950 року, коли Кіра Шамаєва була ще студенткою Житомирського музичного училища, Іра Іванова постукала їй у вікно й запросила: «...тут Ріхтер приїхав, хочеш піти з нами на прогулянку? ... – А я тоді ще, напевно, й не знала толком, хто такий Ріхтер, якраз Іра нас познайомила, – згадувала Кіра Іванівна»<sup>7</sup>. Той епізод (про «жаб'ячий хор», і як сприйняв його Ріхтер, одразу придумавши «казку про жабку та її сім'ю») докладно описано в біографічній статті про К. Шамаєву<sup>8</sup>. На згадку про ту «вікопомну» для Кіри Іванівни подію залишилася зворушлива світлина. Наступного дня, як згадує Кіра Іванівна, вони з квітами випроводжали Ріхтера на автовокзал. Таких зустрічей було ще кілька. С. Ріхтер водив їх по своїх родичах, вони гуляли околицями Житомира, полями, він багато розказував. Пізніше вони знову влітку

<sup>1</sup> Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники. Москва: Классика\_XXI, 2002. С. 229.

<sup>2</sup> Наумова И. Из воспоминаний [Електронний ресурс]. URL: <https://berkovich-zametki.com/Nomer40/Naumova1.htm> (дата звернення: 28.11.2022).

<sup>3</sup> Омельченко Т. Берегиня історії української музичної культури (до ювілею Кіри Шамаєвої) // Український інтернет-журнал «Музика». 1922. 11 липня. [Електронний ресурс]. URL: <http://mus.art.co.ua/berehynia-istorii-ukrainskoi-muzychnoi-kultury-do-iuvileiu-kiry-shamaievoi/> (дата звернення: 22.10.2022).

<sup>4</sup> Зайве нагадувати, що найдібніші учні завжди прагнули отримувати освіту в столиці, де були кращі можливості та відкривалися незрівнянні перспективи. Відтак більшість «вчорашніх провінціалів» по закінченні навчання додому поверталася лише у відпустку.

<sup>5</sup> Наумова И. Из воспоминаний [Електронний ресурс]. URL: <https://berkovich-zametki.com/Nomer40/Naumova1.htm> (дата звернення: 28.11.2022).

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> Інтерв'ю з К. Шамаєвою.

<sup>8</sup> Омельченко Т. Берегиня історії української музичної культури (до ювілею Кіри Шамаєвої) // Український інтернет-журнал «Музика». 1922. 11 липня. [Електронний ресурс]. URL: <http://mus.art.co.ua/berehynia-istorii-ukrainskoi-muzychnoi-kultury-do-iuvileiu-kiry-shamaievoi/> (дата звернення: 22.10.2022).

гуляли й багато спілкувалися втрюх – тільки тепер уже зі Львом Наумовим – Іриним чоловіком.

А через кілька років Кіра Іванівна побачила, як він увійшов до залу «старих німців» Пушкінського музею<sup>1</sup> в Москві. «Я закам'яніла, – коментує Кіра Іванівна, – й тихенько вийшла. Підійти до нього не насмілилася»<sup>2</sup>. Цей епізод характеризує її як винятково тактовну й делікатну людину.

1951–1952-й навчальний рік Кіра Шамаєва розпочала вже студенткою фортепіанного факультету Київської консерваторії у класі професора Євгена Сливака. Відтоді ж його асистенткою стала випускниця класу Г. Нейгауза, згадувана раніше Оксана Холодна. «Київському періоду життя О. Г. Холодної, – читаємо у К. Шамаєвої, – передувало вісім років безпосереднього спілкування з Г. Г. Нейгаузом. Під його керівництвом вона навчалася в аспірантурі Московської консерваторії і постійно засвоювала художній досвід учителя в класі під час занять»<sup>3</sup>. Саме О. Холодна здебільшого займалася з Кірою спеціальністю, увійшла з нею в ідеальний педагогічний і суто людський контакт. Через неї у К. Шамаєвої також виникла безпосередня (й опосередкована) «ілюзія безпосереднього спілкування з Г. Нейгаузом – великим музикантом і педагогом»<sup>4</sup>.

У грудні 1951 р. Генріх Густавович із сином виступали в Колонному залі Республіканської філармонії. У програмі – три Концерти Ф. Ліста: Г. Нейгауз виконав Концерт *ля-бемоль мажор*, Станіслав Генріхович – Концерт *мі-бемоль мажор*, а разом – подвійний Патетичний концерт.<sup>5</sup> Під враженням від концерту К. Шамаєва наступного ранку подзвонила О. Холодній і у відповідь почула: «Приходьте до мене!» Виявляється, Генріх Густавович мав прийти до неї на обід! «За столом нас було троє, але я боялася навіть підняти очі. Раптом Оксана Григорівна каже: “Ось ця дівчина всю ніч не спала після Вашого концерту”. Г. Нейгауз у відповідь: “Ну, звичайно, коли грав Стасік”<sup>6</sup> А я замахала руками: “Ні! Це після Вашої гри!!!” Після того я слухала Генріха Густавовича на концертах і відкритих уроках. А Оксана Григорівна (“Свята людина! В неї все від Генріха Густавовича!” – перериває сама себе Кіра Іванівна<sup>7</sup>) якось сказала: “А Ви знаєте, що Г. Нейгауз працював у Києві?” – З того все й почалося»<sup>8</sup>.

Спочатку Кіра Іванівна пішла в газетний відділ Наукової бібліотеки ім. В. Вернадського, заглибилась у повідомлення київської преси. Згодом поле її зацікавленень поширилося на архівні фонди. «Люблю я бібліотеки, – зізнається вона, – й архіви також люблю, зокрема у Лаврському провела майже півтора року»<sup>9</sup>. Поступово накопичувався фактаж, матеріал «приріс» концертним життям Києва й околиць, вималювалася тема дисертації. Так, у 1964 році було опубліковано перший нарис «Концертна діяльність піаністів у Києві в двадцяті роки ХХ сторіччя»<sup>10</sup>. У значному списку цитованої літератури були монографії, наукові статті, спогади, матеріали преси та архівних фондів.

<sup>1</sup> Державний музей образотворчого мистецтва імені О. С. Пушкіна в Москві.

<sup>2</sup> Інтерв'ю з К. Шамаєвою.

<sup>3</sup> Шамаєва К. Холодна Оксана Григорівна // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ: НМАУ, 2003. Вип. 30: Зі спадщини майстрів. Кн. 1. С. 282.

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Беляєва М. В., Якименко Н. Д., Муха А. І. Концертне життя // Історія української музики: в 6 т. Т. 5. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2004. С. 408.

<sup>6</sup> Так домашні й друзі називали С. Г. Нейгауза.

<sup>7</sup> Інтерв'ю з К. Шамаєвою.

<sup>8</sup> Там само.

<sup>9</sup> Там само.

<sup>10</sup> Шамаєва К. Концертна діяльність піаністів у Києві в двадцяті роки ХХ сторіччя // Науково-методичні записки Київської державної консерваторії. Т. II. Вип. 2: Питання фортепіанної музики. Київ, 1964. С. 32–57.



Дослідження особистості й виконавської творчості Нейгауза у Києві червоною ниткою проходить через увесь музикознавчий шлях Кіри Іванівни. Перший його приїзд до Києва, знайомство з Б. Яворським, київське коло однодумців, адреси виступів, репертуар, педагогічні будні та учні – саме ці аспекти вивчала К. Шамаєва, скрупульозно вишукуючи деталі, що, немов пазл, склалися в барвисту хроніку перебування Г. Нейгауза в місті: від першого концерту 1918 року в Музичному магазині<sup>1</sup> – до останньої участі в засіданні Художньої ради Консерваторії 5 червня 1922 року.

«Усесвітньо відома нейгаузівська школа піаністичного мистецтва закладалася в Київській консерваторії», – слушно робить висновок К. Шамаєва та підтверджує це переліком промовистих імен: «Серед багатьох київських вихованців Г. Нейгауза – Н. Перельман, Т. Гутман, В. Разумовська, А. Логовинський»<sup>2</sup>. Найголовніша ідея – «...в Київській консерваторії Г. Нейгауз набув досвіду організаторської, керівної роботи, долання конфліктних ситуацій. Цей досвід стане у нагоді йому як завідувачу кафедри і директору Московської консерваторії»<sup>3</sup>. Кіра Іванівна досліджувала також відкриті «уроки музики, уроки виховання музиканта-людини, музиканта-митця», що їх Г. Нейгауз проводив зі студентами Київської консерваторії<sup>4</sup>.

Нагодився К. Шамаєвій і педагогічний досвід О. Холодної, яка свого часу старанно записувала уроки Г. Нейгауза, а потім запроваджувала їх у заняттях уже з власними учнями. При згадці про Вчителя обличчя й тон розповіді Кіри Іванівни сповнюється великою ніжністю. Вона з винятковим пієтетом переповідає, що Нейгауз для О. Холодної фактично був уособленням ідеалу всіх людських і професійних чеснот: митця, музиканта, піаніста, педагога... Традицію «почутого, пережитого, сприйнятого в нейгаузівському класі», Оксана Григорівна щедро ділилася з колегами й учнями. Терпляче й вимогливо працювала над «пошуками музичної суті твору», до досягнення «виконавського ідеалу»<sup>5</sup>.

Результати дослідження «нейгаузіани» К. Шамаєвої, що тривало понад чотири десятиліття, було опубліковано в низці статей, присвячених: а) безпосередньо особистості Генріха Густавовича (різними мовами<sup>6</sup>); б) концертному життю Києва 1920–1930-х років в українських, російських, польських і німецьких джерелах.

Паралельно з «нейгаузівською» тривало дослідження К. Шамаєвою діяльності в Києві Фелікса Блюменфельда. Як відомо, їх єднали не лише родинні стосунки (останній був рідним дядьком Г. Нейгауза по материнській лінії), а й творчо-педагогічні уподобання. Тому ці «лінії» часто перепліталися, доповнювали одна одну. Так, саме на запрошення Ф. Блюменфельда – ректора Київської консерваторії – Г. Нейгауз приїхав до Києва. Нерідко вони тут грали дуетом. Обидва ж через кілька років залишили Київ заради Московської консерваторії. Тому в статтях К. Шамаєвої про концертне життя Києва та Київську консерваторію досліджуваного нею періоду 1920–1930-х років йшлося про обох видатних діячів<sup>7</sup>. Але існували й

<sup>1</sup> Шамаєва К. Генріх Густавович Нейгауз і Київська консерваторія // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2013. № 2. С. 136.

<sup>2</sup> Там само. С. 139.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Там само. С. 141.

<sup>5</sup> Шамаєва К. Холодна Оксана Григорівна // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 30: Зі спадщини майстрів. Кн. 1. Київ, 2003. С. 282.

<sup>6</sup> Зокрема, німецькою: Shamayeva K. Heinrich Neuhaus in Kiew // Heinrich Neuhaus (1888–1964) zum 110 Geburtstag. Konferenzbericht (Köln, 23–26 Oktober, 1998). Schriften im Auftrag des Instituts für Deutsche Musikkultur im Ostlichen Europa. E. U. (IME). Bonn, 1998. Bd. III. S. 81–94.

<sup>7</sup> Шамаєва К. З життя Київської консерваторії (1921 рік) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 55: Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України. Київ, 2006. С. 204–213; Шамаєва К. Київська консерваторія 1922 року // Науковий вісник НМАУ

«персоніфіковані» публікації як безпосередньо про Фелікса Михайловича<sup>1</sup>, так і про всю родину<sup>2</sup>. Було виструнчено хронологію концертних виступів Ф. Блюменфельда, впорядковано репертуар, проакцентовано його участь у концерті пам'яті М. Лисенка з виконанням «Фантазії на українські теми» та написання «проукраїнських» Десяти обробок українських народних пісень з голосу Лесі Українки<sup>3</sup>. Приділила Кіра Іванівна увагу й педагогічній діяльності Ф. Блюменфельда, сформулювавши її основні засади, назвавши його учнів – Г. Таранова, М. Канерштейна, В. Стешенко та ін. У київському архіві К. Шамаєвій вдалося віднайти унікальний документ стосовно Михайла Блюменфельда – батька братів Фелікса, Станіслава та Сігізмунда та дідуся Г. Нейгауза: довідку про дозвіл на приватну учительську практику<sup>4</sup>. Саме з її публікації широкий загал уперше дізнався про дату й місце народження патріарха численної родини (7 листопада 1823 року в селі Ставищах Таращанського повіту Київської губернії), його австрійське підданство, хрещення у римо-католицькому храмі, його знання мов – російської і французької, іспит екстерном у Київській губернській гімназії<sup>5</sup>.

Досліджуючи газетні фонди, К. Шамаєва натрапила на оголошення про набір до Музичної школи Станіслава Блюменфельда. Хоча це прізвище було їй добре відоме, про існування його приватної школи в Києві вона дізналася вперше. Після тривалих пошуків по крихтах вдалося реконструювати життєвий і творчий шлях Ст. Блюменфельда (піаніста, композитора, диригента, громадського діяча), дослідити дружні стосунки з М. Лисенком, встановити регламент, викладацький склад школи та її значення для музичної освіти в Києві. Так, зокрема, дуже важливими є відомості про те, що в школі вперше було відкрито драматичний і оперний класи, існував єдиний у таких закладах хорівий клас (що його відвідував О. Кошиць, який за це отримував безкоштовні уроки з гармонії). Із часом зібраний матеріал оформився у статті про Станіслава Блюменфельда<sup>6</sup>. А після публікацій Кіри Іванівни стало зрозумілішим прагнення М. Лисенка відкрити власну школу та заснувати її саме як музично-драматичну.

Поступово в географічний ареал науково-педагогічних інтересів К. Шамаєвої було включено Житомир і тодішній Кіровоград (колишній Єлисаветград, а нині Кропивницький), куди вона приїздила на конференції, фестивалі, Міжнародний конкурс піаністів «Нейгаузівські зустрічі» тощо. Тут Кіра Іванівна фігурувала в 3-х іпостасях: як музикознавиця-авторка статей і розвідок, як досвідчена піаністка-педагогиня і як блискучка оповідачка, безпосередня учасниця багатьох пам'ятних подій.

ім. П. І. Чайковського. Вип. 67: Музична культура України 20–30-х років ХХ століття: тенденції і напрямки. Київ, 2008. С. 92–113.

<sup>1</sup> Шамаєва К. Фелікс Блюменфельд у Києві // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: До 100-річчя НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. № 4. С. 78–85.

<sup>2</sup> Шамаєва К. Родина Блюменфельдів в Україні // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. Вип. II (3). Київ: Міленіум, 2014. С. 276–283.

<sup>3</sup> Шамаєва К. Фелікс Блюменфельд у Києві // Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур: колективна монографія / ред.-упоряд. О. Полячок. Кропивницький: Лисенко В. Ф., 2019. С. 219.

<sup>4</sup> ЦДІАК України. Ф. 442. Оп. 36. Спр. 1699. Арк. 310.

<sup>5</sup> Шамаєва К. Родина Блюменфельдів в Україні // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. Вип. II (3). Київ: Міленіум, 2014. С. 276.

<sup>6</sup> Shamayeva K. Heinrich Neuhaus in der Ukraine. Der Musiker und Pedagoge Stanislaw Blumenfeld // Heinrich Neuhaus (1888–1964) zum 110. Geburtsjahr. Konferenzbericht (Köln, 23–26 Oktober, 1998). Schriften im Auftrag des Instituts für Deutsche Musikkultur im Ostlichen Europa E. U. (IME). Bonn, 1998. Bd. III. S. 53–54; Шамаєва К. Музыкант-просветитель Станислав Блюменфельд // Дослідження. Досвід. Спогади: зб. наукових і науково-методичних праць професорсько-викладацького колективу школи та академії / КССМШ ім. М. В. Лисенка при НМАУ ім. П. І. Чайковського / ред.-упоряд. В. П. Шерстюк. Вип. 1. Київ: Пошук.-вид. аг-во «Книга пам'яті», 1999. С. 133–137.

Документи (й особисті спогади) зафіксували перший приїзд К. Шамаєвої на святкування 20-річчя Народного меморіального музею Г. Нейгауза (в рамках Восьмого фестивалю «Нейгаузівські зустрічі», 4–7 квітня 2001 року) у складі делегації київських піаністів на чолі зі Всеволодом Воробйовим.

Головним організатором нейгаузівських фестивалів-конкурсів було Музичне училище (тепер Музичний фаховий коледж). Водночас Музична школа ім. Г. Г. Нейгауза і Музей при школі проводили інші акції, присвячені Генріху Нейгаузу: творчі зустрічі з авторитетними музикантами (Б. Архимович, Вс. Воробйов, Ю. Дикий, Й. Ермін, В. Козлов, М. Крушельницька, А. Лисенко, К. Шамаєва та ін.).

У 2013 році К. Шамаєва приїздила до Кіровограда на міжнародні конференції, присвячені ювілеям видатних музикантів: «Блюменфельди: родина на перехресті культур» і «Г. Г. Нейгауз у контексті світового виконавського мистецтва» (організатор – директор Кропивницького музею музичної культури імені К. Шимановського Олександр Полячок). І на кожній із них дослідниця виступала з відповідною доповіддю: «Станіслав Блюменфельд – засновник і керівник музичної школи (училища) в Києві (1892–1898)»; «Київські роки Фелікса Блюменфельда» та «Генріх Густавович Нейгауз і Київська консерваторія».

«Вінцем» елісаветградської тематики К. Шамаєвої стало включення раніше опублікованих її статей у фундаментальну колективну монографію «Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур». Зібрані в одному корпусі, в єдиному контекстному полі, вони ніби «заграли» по-новому, набули нових смислів. По презентації книжки в НМАУ, Кіра Іванівна, з властивою їй делікатністю зауважила: «Як відомо, у Києві Генріх Густавович потоваришував із Володимиром Асмусом» («який став другом, супутником усього життя»<sup>1</sup>). У статті зазначено, що останній часто виступав із Г. Нейгаузом як лектор і в одному з наведених інтерв'ю розповів, як «у відповідь на “шумок” під час гри піаніста пролунав вигук: “Тихіше! Нейгуз грає!” (і це було дуже комічно, бо так звали якогось політичного діяча зі Сходу»<sup>2</sup>). Натомість в опублікованій статті це було виправлено»<sup>3</sup>. Мені нічого не залишалося, як вибачитись за прикрість, тому що саме я під час редагування книжки сприйняла це за звичайний одрук.

**Висновки.** Таким чином, у реферованих статтях чітко вимальовується власний, «шамаєвський» вектор і стиль: усі дослідження «елісаветградських» персоналій (Г. Нейгауза та членів родини Блюменфельдів) було вписано в «київський» контекст. Їхню діяльність розглянуто у зв'язку з «alma mater» К. Шамаєвої – Київською консерваторією. Нею введено в науковий обіг величезний фактологічний масив, заповнено суттєві прогалини музичного життя Києва буремних 1918–1920-х і зовні більш «спокійних», але насправді драматичних, а іноді й трагічних 1930-х років. А завдяки її особистим контактам, комунікативним зв'язкам із Москвою (де згадувані музиканти найбільше реалізувалися<sup>4</sup>), віднайдені документи й матеріали «оживали», наповнювалися «плоттю і кров'ю», легендарні постаті та їхня діяльність ставали ближчими й зрозумілишими широкому загалу. Значну кількість статей К. Шамаєвої присвячено С. Ріхтеру, звучанню польської музики в Києві, польським музикантам – уродженцям Житомира тощо, але їхнє дослідження – вже завдання для майбутніх розвідувачів.

*Стаття надійшла до редакції 25.11.2022 року*

<sup>1</sup> Шамаєва К. Генріх Густавович Нейгауз і Київська консерваторія // Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур: колективна монографія / ред.-упоряд. О. Полячок. Кропивницький: Лисенко В. Ф., 2019. С. 407.

<sup>2</sup> Насправді «негус», тобто «цар царів», – титул ефіопських імператорів.

<sup>3</sup> Інтерв'ю К. Шамаєвої.

<sup>4</sup> Звісно, що фігурували вони як «діячі російської культури».

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Беляєва М. В., Якименко Н. Д., Муха А. І., 2004. Концертне життя. *Історія української музики: в 6 т. Т. 5*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, С. 376–417.
2. Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе (Санкт-Петербург: Искусство, 2002). Сайт Святослава Рихтера. URL: <http://www.sviatoslavrichter.ru/books/Chemberdzhii%20O%20Richtere%20slovami/05.php> (дата звернення: 28.11.2022).
3. Монсенжон Б., 2002. *Рихтер. Диалоги. Дневники*. Москва: Классика-XXI, 480 с.
4. Наумова И. Из воспоминаний [Електронний ресурс]. URL: <https://berkovich-zametki.com/Nomer40/Naumova1.htm> (дата звернення: 28.11.2022).
5. Омельченко Т. Берегиня історії української музичної культури (до ювілею Кіри Шамаєвої). Український інтернет-журнал «Музика». 2022. 11 липн., [Електронний ресурс]. URL: <http://mus.art.co.ua/berehynia-istorii-ukrainskoi-muzychnoi-kultury-do-iuvileiu-kiry-shamaievoi> (дата звернення: 22.10.2022).
6. Рихтер С. Воспоминания о детстве. Гл. 5. Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе (Санкт-Петербург: Искусство, 2002). [Електронний ресурс]. URL: <http://www.sviatoslavrichter.ru/books/Chemberdzhii%20O%20Richtere%20slovami/05.php> (дата звернення: 28.11.2022).
7. Шамаєва К., 2013. Генріх Густавович Нейгауз і Київська консерваторія. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, № 2. С. 136–143.
8. Шамаєва К., 2019. Генріх Густавович Нейгауз і Київська консерваторія. *Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур: колективна монографія* / ред.-упоряд. О. Полячок. Кропивницький: Лисенко В. Ф., С. 402–411.
9. Шамаєва К., 1999. Генріх Нейгауз в Києві. *Дослідження. Досвід. Спогади: зб. наукових і науково-методичних праць професорсько-викладацького колективу школи та академії*. КССМШ ім. М. В. Лисенка при НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 1. Київ: Пошук.-вид. аг-во «Книга пам'яті», С. 159–168.
10. Шамаєва К., 2006. З життя Київської консерваторії (1921 рік). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 55: *Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України*. Київ, С. 204–213.
11. Шамаєва К., 2008. Київська консерваторія 1922 року. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 67: *Музична культура України 20–30-х років ХХ століття: тенденції і напрямки*. Київ, С. 92–113.
12. Шамаєва К., 2019. Київські роки Фелікса Блюменфельда. *Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур: колективна монографія*. Кропивницький: Лисенко В. Ф., С. 216–222.
13. Шамаєва К., 1964. Концертна діяльність піаністів у Києві в двадцяті роки ХХ століття. *Науково-методичні записки Київської державної консерваторії. Т. II. Вип. 2: Питання фортепіанної музики*. Київ, С. 32–57.
14. Шамаєва К., 1999. Музикант-просветитель Станіслав Блюменфельд. *Дослідження. Досвід. Спогади: зб. наукових і науково-методичних праць професорсько-викладацького колективу школи та академії* / КССМШ ім. М. В. Лисенка при НМАУ ім. П. І. Чайковського. 1. Київ: Пошук.-вид. аг-во «Книга пам'яті», С. 133–137.
15. Шамаєва К., 2014. Родина Блюменфельдів в Україні. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Вип. II (3). Київ: Міленіум, С. 276–283.
16. Шамаєва К., 2019. Станіслав Блюменфельд – засновник і керівник музичної школи (училища) в Києві (1892–1898). *Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур: колективна монографія*. Лисенко В. Ф., С. 163–168.
17. Шамаєва К., 2013. Фелікс Блюменфельд у Києві. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: До 100-річчя НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, № 4. С. 78–85.
18. Шамаєва К., 2003. Холодна Оксана Григорівна. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 30: *Зі спадщини майстрів*. Книга перша. Київ, 282 с.
19. Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур: колективна монографія. Кропивницький: Лисенко В. Ф., 2019. 664 с.
20. Shamayeva K. Henrich Neuhaus in Kiev. Heinrich Neuhaus (1888–1964) zum 110 Geburtstag. Konferenzbericht (Köln 23–26 Oktober 1998). Schriften im Auftrag des Instituts für Deutsche Musikkultur im Ostlichen Europa E. U. (IME). Bonn, 1998. Bd. III. S. 81–94.

21. Shamayeva K. Heinrich Neuhaus in der Ukraine. Der Musiker und Pedagog Stanislav Blumenfeld. Heinrich Neuhaus (1888–1964) zum 110. Geburtsjahr. Konferenzbericht (Köln, 23–26 Oktober 1998). Schriften im Auftrag des Instituts für Deutsche Musikkultur im Ostlichen Europa E. U. (IME). Bonn, 1998. Bd. III. S. 53–54.

## REFERENCES

1. Belyayeva M., Yakymenko N., Mukha A. (2004). Concert life [Kontsertne zhyttia]. In: *History of Ukrainian music*. V. 5. Kyiv: IMFE. pp. 376–417. [in Ukrainian].
2. Ginzburg L. (2002). Notebooks. Memories. Essay [Zapiskyknizhki. Vospominaniya. Esse] Available at: <http://www.sviatoslavrichter.ru/books/Chemberdzhii%20Richtere%20slovami/05.php>. [in Russian].
3. Monsenzhon B. (2002). Richter. Dialogues. Diaries [Rihter. Dialogi. Dnevnik]. Moscow: Klassika–XXI. 480 p. [in Russian].
4. Naumova I. From memories [Iz vospominanij] [online]. Available at: <https://berkovich-zametki.com/Nomer40/Naumova1.htm>. [in Russian].
5. Omelchenko T. (2022). Guardian of the history of Ukrainian musical culture (to the anniversary of Kira Shamaiyeva) [Berehynia istorii ukrainskoi muzychnoi kultury (do yuvileiu Kiry Shamaievoi)]. *Music [Muzyka]*. 11 July. [online]. Available at: <http://mus.art.co.ua/berehynia-istorii-ukrainskoi-muzychnoi-kultury-do-yuvileiu-kiry-shamaievoi>. [in Ukrainian].
6. Richter S. Memories of childhood [Vospominaniya o detstve]. Ch. 5. Ginzburg L. (2002). Notebooks. Memories. Essay (St.-Petersburg: Iskusstvo). [www.sviatoslavrichter.ru/books/Chemberdzhii%20Richtere%20slovami/05.php](http://www.sviatoslavrichter.ru/books/Chemberdzhii%20Richtere%20slovami/05.php). Available at: <http://www.sviatoslavrichter.ru/books/Chemberdzhii%20Richtere%20slovami/05.php>. [in Russian].
7. Shamayeva K. I. (2013). Henrikh Gustavovych Neuhaus and the Kyiv Conservatory [Henrikh Gustavovych Neihauz i Kyivska konservatoriia]. *Journal of the NMAU named after P. I. Tchaikovsky*. № 2. pp. 136–143. [in Ukrainian].
8. Shamayeva K. (2019). Henrikh Gustavovych Neuhaus and the Kyiv Conservatory [Henrikh Gustavovych Neihauz i Kyivska konservatoriia]. In: *Szymanovskis, Blumenfelds, Neuhauses: musical families at the crossroads of cultures*. Kropyvnytskyi: Lysenko V. F. pp. 402–411. [in Ukrainian].
9. Shamayeva K. (1999). Henrikh Neuhaus in Kyiv [Henrykh Neihauz v Kyeve]. Research. Experience. Memories. *NMAU named after P. I. Tchaikovsky, KSSMS*. Kyiv: Poshuk.-vyd. ah-vo «Knyhapamiaty». Vol. 1. pp. 159–168. [in Ukrainian].
10. Shamaieva K. (2006). From the life of the Kyiv Conservatory (1921) [Z zhyttiaKyivskoikonservatorii (1921 rik)]. *Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine* Vol. 55. Kyiv: NMAU. pp. 204–213. [in Ukrainian].
11. Shamayeva K. (2008). Kyiv Conservatory of 1922 [Kyivskakonservatoriia 1922 roku]. *Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Vol. 67. Kyiv. pp. 92–113. [in Ukrainian].
12. Shamaieva K. (2019). The Kyiv years of Felix Blumenfeld [KyivskirokyFeliksaBlumenfelda]/ In: *Szymanovskis, Blumenfeldy, Neihauzy: muzychni rody ny naperekhresti kultur: kolektyvna monohrafiia*. Kropyvnytskyi: Lysenko V. F. pp. 216–222. [in Ukrainian].
13. Shamayeva K. (1964). Concert activities of pianists in Kyiv in the twenties of the 20th century [Kontsertna diialnist pianistiv u Kyievi v dvadtsiati roky XX st.]. *Scientific method. notes of Kyiv Conservatory* Vol. 2. Is. 2. Kyiv. pp. 32–57. [in Ukrainian].
14. Shamayeva K. (1999). Musician-educator Stanislav Blumenfeld [Muzykant-prosvetytel Stanyslav Blumenfeld] *Research. Experience. Memories*. KSSMS named after M. V. Lysenko at NMAU/ NMAU. Is. 1. pp. 133–137. [in Russian].
15. Shamayeva K. I. (2014). Blumenfelds family in Ukraine [Rodyna Bliumenfeldiv v Ukraini] *International Herald. Culturology. Philology. Musicology*. Is. II (3). Kyiv: Mileniumpp. 276–283. [in Ukrainian].
16. Shamaieva K. (2019) Stanislav Blumenfeld – founder and head of a music school (school) in Kyiv (1892–1898) [Stanislav Bliumenfeld – zasnovnyk i kerivnyk muzychnoi shkoly (uchylshcha) v Kyievi (1892–1898)]. In: *Szymanovskis, Blumenfelds, Neuhauses: musical families at the crossroads of cultures*. Kropyvnytskyi: Lysenko V. F. P. 163–166 [in Ukrainian].
17. Shamaieva K. I. (2013). Felix Blyumenfeld in Kyiv [Feliks Bliumenfeld u Kyievi]. *Journal of the NMAU named after P. I. Tchaikovsky*. Kyiv. № 4. pp. 78–85. [in Ukrainian].
18. Shamayeva K. (2003). Kholodna Oksana Hryhorivna [Kholodna Oksana Hryhorivna]. *Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Is. 30: From the legacy of the masters. Kyiv: NMAU. B. 1. pp. 282. [in Ukrainian].

19. Polyachok O. (2019). *Szymanovskis, Blumenfelds, Neuhauses: musical families at the crossroads of cultures* [Shymanovski, Bliumenfeldy, Neihauzy: muzychni rodyny na perekhresti kultur]. Kropyvnytskyi: Lysenko V. F. 664 p. [in Ukrainian].

20. Shamayeva K. (1998). Henrich Neuhaus in Kyiv [Henrich Neuhaus in Kiev]. In: Conference «Heinrich Neuhaus (1888–1964) on his 110th birthday». (Cologne 23-26 October 1998). Bonn, Bd. III. pp. 81–94. [in German].

21. Shamayeva K. (1998). The musician and pedagogue Stanislaw Blumenfeld [Der Musiker und Pedagoge Stanislaw Blumenfeld]. In: Conference «Heinrich Neuhaus (1888–1964) on his 110th birthday» (Cologne 23-26 October 1998). Bonn, Bd. III. pp. 53–54. [in German].

#### SIKORSKA IRYNA

**Sikorska Iryna**, PhD in Art Studies, Senior Researcher at the Department of Musicology and Ethnomusicology at the Rylsky Institute of Art Studirs, Folklore and Ethnology NAS of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3485-9206>

## KIRA SHAMAIEVA'S CONTRIBUTION TO THE STUDY OF MUSIC CULTURE OF ELISAVETGRAD

**The relevance of the study.** Kira Shamaieva's selfless dedicated service to Music in Ukrainian piano performance, musicology and pedagogy has lasted for more than 60 years. Shamaieva is a direct participant or eyewitness of a great number of significant events, she knew personally many famous figures, and possesses great knowledge about Ukrainian musical history.

Several musically gifted related families resided in Yelysavethrad of the late 19th – early 20<sup>th</sup>. Thus, the city was considered a prominent artistic center in the South of the Russian Empire. It's worth mentioning that Yelysavethrad was standing at the crossroads of German, Polish, Russian, Ukrainian and Jewish cultures. **For the first time**, Shamaieva's historiographical contribution to this topic is analyzed from the point of view of musical regionalism and science biography. Exploring the scientific and creative contribution of K. Shamaieva to the studies of the creative activity of prominent musicians, associated with Yelysavethrad (Kirovograd/Kropyvnytskyi), such as Karol Szymanowski, Heinrich Neuhaus, and the Blumenfelds family, their environment and the context field of their art is the **main objective of the paper**.

So we have to solve a number of **tasks**, such as: to study K. Shamaieva's biographic moments, related to the stated topic, to identify and systematize her articles, devoted to H. Neuhaus and the Blumenfelds family, to single out and emphasize the most important ideas and conclusions, to trace the resonance of these works and their possible prospects –to implement.

**Methods.** It was used: biographical – for the studying Shamaieva's biography; analytical – to analyze the literature on this issue and her articles; historical – to comment and identify the significance of meetings in the K. Shamaieva's life; interviews with K. Shamaieva during January, 2022 – to clarify some details; and also – a source method for studying the context.

**The main results and conclusions of the study.** It was found, that only once K. Shamaieva turned to the K. Szymanowski's compositions: in 1962, April 7 she performed his Eight Etudes, *op.* 38 in a chamber concert at the Great Hall of the Kyiv Conservatory (as a part of the conference, dedicated to the 25th anniversary of his death).

As it was observed, theme «Heinrich Neuhaus in Kyiv» goes throughout all Shamaieva's musicological activity. She heard about that person from her friend Iryna Ivanova (who had also been friends with S. Richter since childhood, introduced Kira to him in 1950) and her husband Lev Naumov (they both studied in H. Neuhaus' class at Moscow Conservatory, graduate school; later on became his assistants). In 1952, K. Shamaieva listened to H. Neuhaus performance in the Kyiv Philharmonic. Thanks to her piano teacher O. Kholodna (a graduate of H. Neuhaus) she acquainted with him. Later on she attended his concerts and open lessons. O. Kholodna suggested the direction of later Shamaieva's sresearches. As a result, a number of articles were published and then it's grown into a candidate's thesis («Concert Life in Kyiv 1919–1832»).

It was noted, that topics «Felix Blumenfeld in Kyiv», «Stanislav Blumenfeld and his school», «The Blumenfelds Family» are closely intertwined with the mentioned discourse. Special emphasis is made on source science aspect: K. Shamaieva's research is based on a systematic study of the Kyiv press, archival funds

and memories of contemporaries. The results of her researches were published in Ukrainian, Russian, German and Polish article collections.

It's proved, that K. Shamaieva's articles, devoted to the personalities of H. Neuhaus and the Blumenfelds family, became a valuable contribution to Ukrainian musical regionalism and biographic. Their study will serve to strengthen intercultural relations and will be a valuable contribution to the Ukrainian encyclopedism.

**Keywords:** K. Shamaieva's biographic facts, friendship with I. Ivanova, musicologist works, Elisavetgrad, musical culture, pianist, creativity of K. Szymanowski, H. Neuhaus, Blumenfelds family.

# ШЛЯХАМИ ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ К. І. ШАМАЄВОЇ

УДК 78.071.2Нейгаузи:780.616.432]:316.722](477.65-25)«1920/1922»(045)

**Долгіх М. В.**

**Долгіх Марина Василівна**, кандидатка мистецтвознавства, викладачка-методистка Кропивницького музичного фахового коледжу, наукова співробітниця КЗ «Кропивницький музей музичної культури ім. К. Шимановського» (Кропивницький, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7290-2407>

## НЕЙГАУЗИ І ПРОЛЕТАРСЬКА КУЛЬТУРА. ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ

На основі матеріалів місцевої преси проаналізовано напрямки співпраці Єлисаветградської родини Нейгаузів із більшовицьким режимом у 1920–1922 роках. Панорамно зображені форми і види культурно-освітньої роботи, типові для періоду панування Пролеткульту як організації самодіяльної творчості в мистецькій галузі – діяльність робітничих гуртків, студій при клубах, організація лекцій-концертів за практичною участю робітників, селян і солдатів тощо. Розглянуто впровадження ідей пролетарської культури в умовах деструктивної фази підміни фахових категорій популістськими тенденціями, що призвело до нівеляції професійного музичного мистецтва, втрати позицій важливості послідовної музичної фахової освіти на противагу доступному аматорству.

Простежено основні тенденції музичного життя міста Єлисаветграда на початку радянського режиму: введення тотального контролю над спеціалістами-музикантами, реєстрації інструментарію, виконання військової повинності. Оприлюднено віднайдені документи щодо конфіскації клавішних інструментів (роялів, фортепіано) з подальшим розбазарюванням і повним знищенням вартісного фортепіанного інструментарію на теренах краю.

Окреслено виконавську участь О. М. і Г. В. Нейгаузів, представників їхніх родин і колишніх учнів у циклах історичних концертів-лекцій «Вогнища» та «Палацу науки і мистецтва» для пролетарської публіки, проаналізовано програми, тематику заходів. Значення концертів-клавірабендів, камерних виступів-репетицій Г. Г. Нейгауза у Єлисаветграді потрактовано на тлі процесів виховання нової пролетарської аудиторії. Визначені причини примусово-добровільного повернення Нейгаузів як ветеранів педагогічної ниви до активної концертної діяльності.

**Ключові слова:** діяльність родини Нейгаузів, фортепіанне мистецтво, пролетарська культура, конфіскація музичних інструментів, концерти Генріха Нейгауза, реєстрація музикантів, реєстрація музичних інструментів.

Вельмишановна ювілярка Кіра Іванівна Шамаєва – потужна дослідниця у царині фортепіанного мистецтва України. На науковій ниві ми познайомились в Єлисаветграді/Кіровограді (зараз Кропивницькому) – батьківщині Г. Г. Нейгауза, В. Розумовської, Ю. Мейтуса та родинній колісці Блюменфельдів і Шимановських.

© М. В. Долгіх, 2023.

DOI: 10.31318/0130-5298.2023.49.298975



Символічно, що саме Кіра Іванівна, не раз перебуваючи на музичних фестивалях у Кіровограді, своєю постійною зацікавленістю архівними матеріалами підштовхнула нас, місцевих дослідників, до окреслення життєписів означених персон ізсередини, з глибинних процесів розвитку музичної культури регіону. Завдячую Кірі Іванівні як рецензенту моєї дисертації і монографії «Нейгаузи: варіації на єлисаветградську тему», під час роботи над якими ми часто обговорювали суперечливі питання, дискутували, і, що досить важливо, – з легкого побажання К. Шамаєвої розпочалося відкриття постаті непересічної піаністки Наталії Нейгауз та історії виникнення на теренах Центральної України Музичної школи Г. В. Нейгауза.

**Постановка проблеми.** Продовжуючи нейгаузівську тему, якій свого часу багато наукових сторінок присвятила наша ювілярка, звернемо увагу наукової спільноти на актуальний, сповнений конфліктних політичних протистоянь і гострої боротьби мистецьких позицій, період еволюції культури України – початок 1920-х років. Водночас спробуємо розібратися: як почувалася родина Нейгаузів у тодішньому надзвичайно інтенсивному коловороті ідей, тенденцій і світоглядних амбіцій? Як розвивалася діяльність їхньої музичної школи? І головне – чи потерпали вони від кардинальної зміни імперського панування владою робітників, селян і солдатів, що активно пропагувала нову пролетарську культуру, доступну широким масам населення? У визначеній площині явище «пролетарської культури» потрактовано з двох боків: по-перше, в контексті феномена Пролеткульту як освітньо-просвітницької та культуротворчої організації з усталеними догмами й тенденціями; по-друге, як ідеологічне підґрунтя мистецьких процесів у житті міста і регіону.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** До сьогодні цей, сповнений катаклізмів, період життєдіяльності родини Нейгаузів у Єлисаветграді не знайшов відображення в музикознавчій літературі. Єдина публікація, що ґрунтовно описує місцеве музично-громадське тло, на якому проходила рутинна щоденна педагогічна робота творчої родини, здійснена в колективному проєкті місцевих краєзнавців<sup>1</sup>. У схожому історично-мистецькому контексті побудовані перший і другий томи видання, де відстежено передумови<sup>2</sup>, резонансні події 1917–1920 рр.<sup>3</sup> на теренах краю, пов'язані з наступними революційними перетвореннями. Поодинокі згадки й деякі натяки на певні тенденції 1920–1922 років містять монографії часів радянщини Л. Архимович та І. Мамчура<sup>4</sup>, мемуари<sup>5</sup> і листування Г. Г. Нейгауза<sup>6</sup> та спогади М. Тараканова<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Роки боротьби 1917–1922 р. на Єлисаветчині. Український погляд. Рік 1920. Проти білих і червоних окупантів. Книга третя / під заг. ред. Ю. С. Митрофаненка. Кропивницький: Імекс-ЛТД, 2020. С. 208–223.

<sup>2</sup> Роки боротьби 1917–1922 р. на Єлисаветчині. Український погляд. 1917–1918. Початок революційної стихії. Книга перша / під заг. ред. Ю. С. Митрофаненка. Кропивницький: Імекс-ЛТД, 2018. 220 с.

<sup>3</sup> Роки боротьби 1917–1922 р. на Єлисаветчині. Український погляд. Рік 1919. У вирі революцій. Книга друга / під заг. ред. Ю. С. Митрофаненка. Кропивницький: Імекс-ЛТД, 2019. 184 с.

<sup>4</sup> Архимович Л. Б., Мамчур І. А. Юлій Мейтус: Очерк жизни и творчества. Москва: Сов. композитор, 1983. 136 с.

<sup>5</sup> Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избр. стати. Письма к родителям / общ. ред. С. Г. Нейгауза, Д. В. Житомирского, Я. И. Мильштейна; сост. Я. И. Мильштейн. Москва: Сов. композитор, 1975. 525 с.

<sup>6</sup> Нейгауз Г. Г. Воспоминания. Письма. Материалы / Сост. Е. Р. Рихтер. Москва: Имидж, 1992. 414 с.

<sup>7</sup> Шадурський О. С. М. М. Тараканов (до питання методики роботи з оперним хором) // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра: Зб. статей. ДДК ім. С. С. Прокоф'єва. Київ; Донецьк, 2001. С. 29–54.

Опосередковану мистецьку характеристику пора визвольних змагань отримала у монографії про родину Нейгаузів М. Долгіх<sup>1</sup>.

**Мета дослідження** полягає у виявленні позиції родини Нейгаузів – лідерів музично-фахового середовища Єлисаветчини – під час зародження і становлення на теренах краю ідеології пролетарської культури упродовж 1920–1922 років, що супроводжувалось змінами пріоритетів, цінностей, мистецьких орієнтирів.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Згідно зі свідченнями науковиці О. Кравченко<sup>2</sup>, на січень 1919 року в Єлисаветграді вже діяв осередок Пролеткульту – масової організації, налаштованої на добровільну самодіяльність у культурній, літературній і мистецькій галузях. Свідченням того є окремі заголовки в газетах із закликами до утворення чоловічого пролетарського хору, пролетарського оркестру «з метою організації самостійних пролетарських артистичних сил»<sup>3</sup>. Схоже, що стихійні акції, ініційовані знизу, спочатку навіть не оформлювалися як праця окремої філії, оскільки упродовж 1919 року на Єлисаветградщині одинадцять разів змінювалася влада, що заважало перспективному розвитку. Попри те, інтенсивна робота з популяризації академічної музики серед різних верств населення, яка велася при так званому першому пришестві в місто влади рад (із березня до середини серпня), відзначалася підвищеним культурно-освітнянським рівнем, на що не раз вказувалося в працях про Г. Нейгауза, К. Шимановського та Ю. Мейтуса – активних учасників цих процесів.

Наступ пролетарської культури як ідейної течії радянської влади на Єлисаветградщині розпочався у 1920 році з емоційної узагальненої публікації, текст якої пістрявів вимогами, закликами і лозунгами. «Пролетаріат для закріплення за собою своєї влади і для довершення святої справи визволення людства і ствердження лідерства соціалізму повинен створити свою культуру, яка б світлом своїм розсіяла непроглядну темряву невігластва, теплим подихом випарила болото буденності, в якому потонула людська думка», – закликав дописувач, вдавшись, між іншим, до критики буржуазної культури. За його точкою зору, пролетарське мислення потрібно виховувати, створивши при робітничих клубах гуртки – зокрема, літературний, музичний, драматичний, ораторський тощо, якими б керували досвідчені лектори, музиканти або артисти. Згодом секційні заняття автоматично перетворились би на робітничі студії з потрібним матеріальним оснащенням. І не важливо, на його думку, що початкові результати матимуть малу цінність, «головне – отримати навички, проявити свої здібності, розвинути вміння й смак, що досягається в процесі праці». Стаття закликала Відділ Народної Освіти (надалі – ВНО) створити умови для «продуктивної роботи», щоб врешті «стара хибна думка здригнулася перед міццю й величчю нової, правдивої, комуністичної»<sup>4</sup>.

Із грудня 1920 року гасла й девізи перетворилися на афектовані вимоги встановлення диктатури пролетаріату і висловлювалися вже іншими фразами: «Тільки шляхом організованої боротьби пролетарських і селянських мас з буржуазією, тільки через диктатуру пролетаріату і неможливого селянства трудящі маси всього світу під керівництвом III Інтернаціоналу прийдуть до повної перемоги і панування мозолистих рук над експлуататорами, до розквіту нової пролетарської культури і мистецтва»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Долгіх М. В. Нейгаузи: варіації на єлисаветградську тему. Кіровоград: Лисенко В. Ф., 2013. 336 с.

<sup>2</sup> Кравченко О. О. Культуротворча діяльність Пролеткульту в умовах освітньо-просвітницького руху 20-х рр. XX ст. // Історико-педагогічний альманах. Вип. 2. 2018. С. 31–36.

<sup>3</sup> [Анонс] // Известия (Єлисаветград). 1919. № 85. 20 июня. С. 4.

<sup>4</sup> Заездный М. О рабочих студиях // Вісті (Єлисаветград). 1920. № 112. 13 черв. С. 3, 4.

<sup>5</sup> Организация «Пролеткульт» // Известия (Єлисаветград). 1920. № 263. 4 дек. С. 2.

Мистецьке життя міста Єлисаветграда цих років перетворилося на калейдоскопічну зміну творчих спілок (Всеробмист – Спілка робітників мистецтва), громадських національних осередків, у діяльності яких музика відігравала вагомую ідейну роль (українська «Просвіта», єврейський клуб імені жовтневої революції), культурно-освітніх громад (Балківська ім. Т. Шевченка, Маслениківська тощо), замісника фахової концертної агенції – «Колективу артистів» та ін. Але головним масовим і на довгі часи домінуючим став вектор перемикавання професійного мистецтва на аматорство, результатом чого виявилось відкриття робітничих і червоноармійських клубів, аудиторій, на базі яких організовувалися пролетарські хори, оркестри, театральні й художні гуртки та секції. За участю таких колективів проводилися нові видовищні заходи – концерти-мітинги до революційних свят на відкритих сценічних майданчиках, благодійні концерти на користь голодуючих із кружечними зборами, лекції-концерти. Робота в подібних умовах з аматорськими колективами потребувала знань, умінь і навичок, для напрацювання яких було створено підвідділ позашкільної освіти, що опікувався підготовкою інструкторів для ідейно правильного підходу до мистецької праці.

Завдяки матеріалам єлисаветградських газет вимальовується струнка картина адаптації родини Нейгаузів до реалій більшовицького режиму. Після від'їзду з міста фахових музикантів, які формували мистецькі традиції регіону упродовж початку ХХ ст., Єлисаветград опинився у деструктивній фазі підміни фахових категорій популістськими тенденціями. Стосунки нової влади з музикантами-професіоналами склалися відверто вороже і їхні виконавські, педагогічні надбання демонструвалися як непотрібні, зайві знання для флагманів революції – робітничо-селянських і солдатських мас.

Разом з іншими спеціалістами Нейгаузи ледь виживали у нелюдських економічних умовах – серед нужденності, холоду і голоду, під страхом розстрілу Ревтрибуналу за окремі провини, як то уведений тотальний контроль через потребу реєстрації особи музиканта і його домашнього інструментарію, умову не змінювати без попередження місце проживання, виконання обов'язкової військової повинності тощо. Паралельно в місті відбувалися показові розправи над класовими ворогами (публікація списків тих, які підлягають арештам і знищенню; власне арешти, розстріли, концентраційний табір). Серед них було багато освічених представників дворянства, поміщиків та інтелігенції, які цінували музичне мистецтво і підтримували його активний розвиток на теренах краю, зокрема С. Соколов-Бородкін, Я. Кобець, родини Ерделі, Поляновських та ін.

Після послідовного вивчення доступних архівних матеріалів стало зрозуміло, як цілеспрямовано й наступально більшовицький режим брав під контроль кожен ланку фахової діяльності музикантської спільноти. Першими підпали під примусову мобілізацію музиканти-духовики. Наказом № 60 Єлисаветградського повітового військового комісаріату їх оголосили мобілізованими разом з інструментами й зарахували як червоноармійців до гарнізонного оркестру під керівництвом тов. Коротаяєва на загальних умовах проживання в казармах, отримання червоноармійського пайка та «платою за ставками біржи праці». Подібна акція проводилася «з метою розвитку культури просвітництва і підняття духу серед червоноармійців»<sup>1</sup>.

За кілька тижнів у місцевій газеті пояснювалися особливості чергового наказу трудової мобілізації культурно-просвітницьких діячів. До наступної групи віднесли «вчителів, лекторів, інструкторів, діячів естради і сцени», які мали упродовж 12–18 травня пройти реєстрацію у ВНО і бути готовими виконати обов'язкову трудову

<sup>1</sup> [Наказ] // Вісті (Єлисаветград). 1920. № 78. 2 трав. С. 2.

повинність – командуватись для «обслуговування фронтових культурно-просвітницьких організацій» в будь-який момент. Звільнитися від відрядження на фронт можна було лише через стан здоров'я. Для більшого ефекту під коментарями було розміщено текст лякаючого змісту: «За ухилення від реєстрації та надання неправильних відомостей винні передаються до суду Ревтрибуналу»<sup>1</sup>.

Враховуючи приналежність Нейгаузів саме до такої категорії «культурно-просвітницьких діячів», закономірно, що вони вдалися до реанімації концертної діяльності під страхом бути відправленими в більш жорстокі умови. Між іншим, подібна інформація пояснила, чому в 1920 році сімнадцятирічний композитор і піаніст-імпровізатор Ю. Мейтус, який мав досить крихке здоров'я, несподівано «захоплений новою діяльністю виїжджав до червоноармійських частин, що діяли проти Врангеля»<sup>2</sup>, оскільки це було не його власне рішення, а «відрядження в розпорядження фронтових організацій».

У серпні місяці вживалися міри з посилення жорсткості попередніх наказів: пропонувалося «всім викладачам, лекторам, артистам, музикантам, художникам та іншим культурникам» зареєструватися, оскільки (!) лише тоді вони матимуть преференцію звільнитися від нарядів на (фізичні. – *М. Д.*) роботи та «будуть залучені тільки для культурної роботи серед червоноармійців, робітничих та селянських мас»<sup>3</sup>. У такому наказному тоні<sup>4</sup> у грудні відбулася реєстрація «всіх діріжорів та регентів, як світських, так і духовних хорів»<sup>5</sup>.

Від 1920 року також розпочався активний наступ на так звані матеріальні статки музикантів – музичні інструменти. Крок за кроком, наказ за наказом просувалася влада до тотального контролювання масиву музичного інструментарію: спочатку він підлягав реєстрації та анкетуванню, а згодом і конфіскації. Першим дзвіночком посягання на приватну власність музикантів виявилися вимоги, закріплені наказом за підписом завідувача Віднаросвіти С. Машкевича: «ВНО пропонує від дня публікації цього наказу в п'ятиденний строк зареєструвати в Позашкільному підвідділі Віднаросвіти всі духові та струнні інструменти: піаніно, роялі, грамофони, гармонії, а також ударні інструменти». Примітно, що автором наказу стала людина, далека від розуміння специфіки музичного мистецтва. Але це не завадило фіналізувати процитований наказ тогочасною ключовою фразою: «Особи, які ухиляються від виконання, будуть передані суду Ревтрибуналу, а інструменти конфісковані»<sup>6</sup>.

Для спрощення контролювання музичного інструментарію було розроблено спеціальну реєстраційну анкету (див. Додаток 1), розмножену друкарським способом, в якій містилися як відомості про музичні інструменти, так і ключова інформація про їхніх господарів.

Через абсолютно нову форму взаємодії влади з громадськістю, а саме покладання фіскальної функції на міліцейські органи, задіяння новостворених кварткомів при інвентаризації меблів, посуду, іграшок та, в тому числі, музичних інструментів, звукопрогравальних апаратів, у документах Державного архіву Кіровоградської області вдалося віднайти кілька справ із виписаними адресними мандатами на конфіскацію роялів і фортепіано (див. Додаток 2). Вочевидь означені

<sup>1</sup> Трудовая мобилизация культурно-просветительных деятелей // Известия. 1920. № 90. 16 мая. С. 2.

<sup>2</sup> Архимович Л. Б., Мамчур И. А. Юлий Мейтус: Очерк жизни и творчества. Москва: Сов. композитор, 1983. С. 8.

<sup>3</sup> Приказ // Известия. 1920. № 170. 21 авг. С. 2.

<sup>4</sup> Збережено оригінальний рукопис.

<sup>5</sup> Наказ // Известия. 1920. № 270. 17 дек. С. 2.

<sup>6</sup> [Наказ] // Державний архів Кіровоградської області. Ф. Р-816. Оп. 1. Спр. 88. Арк. 3.

документи слугували водночас підтвердженням винаймання гужового транспорту для перевезення важко підйомних клавірних інструментів до місця збереження, тому й залишилися серед фінансових звітів ВНО.

Вилучені з особистого обігу містян коштовні інструменти згодом передавалися за листами-вимогами до народних аудиторій, хат-читалень, культурно-освітніх товариств, польових госпіталів, клубів Єлисаветградського повіту. Серед листів-скарг від мешканців містяться дописи про позамузичне користування дорогими роялями, коли місцеві активісти вживали зняті рояльні струни для сільськогосподарських потреб, застосовували кришки як місця для відпочинку, столи (розпалювали на них спиртівки, розігрівали їжу) тощо. В метушливій атмосфері перерозподілу матеріальних цінностей про якісний облік стану музичного інструментарію не йшлося. Лише із заяв музикантів, які відстежували долі своїх «засобів для заробітку», можна дізнатися про поступове знищення пролетарськими спільнотами непотрібних пересічним трудівникам роялів і фортепіано.

Паралельно відбувався процес націоналізації культурно-мистецьких майданчиків: було закрито і переведено у власність держави театри й кінотеатри (постанова від 17 червня 1920 року). За місяць, у серпні, стали радянськими, підпавши під націоналізацію, три місцеві приватні музичні школи, серед яких була й Музична школа Г. В. Нейгауза.

Але навіть у складних умовах нівеляції мистецтва, представлення його буржуазними забаганками панівних класів Нейгаузи разом із своїм мистецьким оточенням намагалися розвивати музичне життя міста. Виконувати педагогічні функції й перебувати в своєрідному затінку музичної еволюції означало бути знищеними як не фізично, то морально. Втрата педагогічної роботи могла призвести до конфіскації ще й власних стареньких роялів. Тож був єдиний шлях, котрий обрали ветерани фортепіанної педагогіки Нейгаузи – співпрацювати з новою владою як професіонали-консультанти. Ймовірно це дозволяло владнати кілька гострих моментів: 1) числитися на державній мистецькій службі, щоб не потрапити під військову мобілізацію; 2) залишити у власності родинні музичні інструменти<sup>1</sup>; 3) з часом, із 1922 року, повернутися до педагогічної діяльності в своїй Музичній школі у звичному для Г. В. Нейгауза амплуа – директора і викладача.

Тож при керівній ролі підвідділу позашкільної освіти ВНО, організаційній допомозі друга родини Миколи Панасовича Пашковського – музично-театрального критика, публіциста й палкого шанувальника академічного музичного мистецтва, Густав Вільгельмович і Ольга Михайлівна Нейгаузи долучилися до довгострокових проєктів із популяризації класичної музики. Збіглися інтереси обох сторін: із боку Нейгаузів – виживання у складних умовах визвольних змагань і водночас реалізація позитивного покликання плекати музично-художню культуру молоді, з боку нової влади – можливість контролювати митців старої формації, використовуючи їхній фаховий потенціал для «насадження музичної культури» будь-якими засобами.

Мистецька робота з підвищення рівня загальної освіти майбутніх пролетарських інструкторів активно впроваджувалася новоствореним «Вогнищем» – культурним осередком на базі приміщення «Колізею», розташованому на міському бульварі, а згодом – у нововідкритому Палаці науки і мистецтва, в якому Г. В. Нейгауза було призначено завідувачем музичної секції. Декларація ідей популяризації знань серед широкого кола зацікавлених, допомоги при самоосвіті містилася в одній зі статей: «“Вогнище” має за мету пропаганду ідеї народної освіти,

---

<sup>1</sup> Як відомо, при від'їзді до Москви в 1933 р. Нейгаузи перевезли з собою старенький рояль фірми Бехштайн і родинне фортепіано.

вказівки шляхів і засобів самоосвіти, взагалі – залучення робочої людини до радощів знання й мистецтва»<sup>1</sup>.

Чи підтримували Нейгаузи визначену ідеологію пролетарської культури? Чи бачили в ній перспективу подальшого життя? Скоріше за все, причина участі у подібних проєктах корінилася в інстинкті самозбереження – зберегти життя власне й близьких, повернути минулий світ злагоди, матеріального достатку і видимої авторитетності. Генріх Нейгауз, який пояснив політичну байдужість батька «інтелігентською люмпен-пролетарською ідеологією», вказував на його байдужість до політичної діяльності й віру в перемогу справедливості.

Панорама заходів, ініційованих М. Пашковським, передбачала використання максимальних можливостей: поки готувалося приміщення, бесіди проводилися на пленері, консультації надавало спеціально створене «Довідникове бюро з культурно-просвітницьких питань», організовувалися різнопланові стендові лекції, а згодом – бесіди-лекції із демонструванням музичних ілюстрацій.

Вже для першої лекції (12 червня, «Правда і краса в музиці») слухачів просили підготуватися з певного напрямку знань, а саме – розуміти значення слова «ідеал», бути в курсі історичного контексту доби Відродження і визначати природні почуття. Учасниками бесіди-дискусії стали артисти-учасники самодіяльності й педагогікурсанти (бл. 150 осіб), які мали висловити власну думку на запропоновані питання лектора, що стосувалися як світської музики, так і духовної. Згідно з результатами полеміки, загальними зусиллями аудиторії визначені чотири складові музичного твору, як то «чиста краса, загальна схвильованість почуттів, правда звуковислову і шляхетність стилю»<sup>2</sup>. У музичному ілюструванні заходу брали участь співаки Бернштейн, Тхоржевська, піаністи Г.В. Нейгауз і його учениця Н. Колосова, скрипаль Ар. Лип'янський.

Наступні лекції поєднували аналіз музичних емоцій і психологічного сприйняття («Безтурботність у музиці», 3 липня; «Подорож до Ніагарського водоспаду», 17 липня; «Про народну італійську музику», 31 липня; «Душа народу – в його музиці», 14 серпня; «Українська пісня», 6 вересня; «Шукачі правди. Г.С. Сковорода – український просвітник 18 століття», 10 жовтня) і супроводжувалися грою на фісгармонії Р. Вебер, М. Поль і самого М. Пашковського. Долучалися також окремі співаки (Є. Гесен), хор профспілки «Харчовик».

На 1921 рік Нейгаузи були вже доволі поважного віку. Густаву Вільгельмовичу виповнилося 75 років (брав участь у 13 концертах), а Ользі Михайлівні – 62 (грала в трьох концертах). Г. В. Нейгауз долучився до виконання Симфонії № 9 Л. Бетховена на 4 руки в перекладенні Ф. Ліста з піаністом М. Медемом на однойменних лекціях-концертах М. Пашковського в Робочій аудиторії (п'ять концертів: 25 березня – відкрита генеральна репетиція; 27-го – для членів профспілок і червоноармійців; 3 квітня – для учнів профшкіл і технікумів; 21 серпня – для учнів музичних шкіл, 7 листопада). За свідченнями присутніх, зала не змогла вмістити всіх охочих, багатьом довелося слухати стоячи в залі й навіть за зачиненими дверима. Ремарки кореспондентів позитивно оцінювали результат: «Виконання симфонії на двох роялях стояло на висоті», «помітна ретельна та довготривала підготовка»<sup>3</sup>.

Родинним дуєтом у чотириручних перекладеннях Нейгаузи зіграли Симфонію № 6 «Патетичну» П. Чайковського (17 квітня, 17, 24 липня) на лекції-концерті «Горе й радість у творчості». Логічним доповненням програми стала низка романсів

<sup>1</sup> В под'отделе внешкольного образования // Вісті. 1920. № 97. 26 трав. С. 3.

<sup>2</sup> Анкетная сводка о первой лекции-концерте для трудового народа // Вісті. 1920. № 120. 23 июня. С. 4.

<sup>3</sup> Театр и музыка. Лекция-концерт: 9 симфония Бетховена // Известия. 1921. № 68. 29 марта. С. 4.

П. Чайковського, виконаних колишньою вихованкою Музичної школи Нейгаузів В. Келлер у супроводі Г. В. Нейгауза.

За рік успішної популяризаторської діяльності проекти Палацу науки і мистецтва і отримали постійного слухача з робітничо-солдатського середовища, і сформуvalи позитивну думку навколо доцільності й важливості подібних форм пролетарського мистецтва. «Безперечно, робітники вже втягнулися у творчу роботу палацу і опанували цей новий тип повчальних концертів, де в такій популярній формі, поряд із музичним виконанням, подаються різноманітні відомості з історії музики, естетики, психології, філософії та історії літератури»<sup>1</sup>, – вказував місцевий часопис, рекламуючи черговий захід «Мистика в музиці», в ілюстраціях якого дует Г.В. Нейгауза і М. Медема виконував Симфонію «Данте» Ф. Ліста (три концерти – 26 червня, 3 липня, 30 жовтня). У такому творчому тандемі кілька днів по тому музиканти ознайомили місцеву публіку з Симфонією № 1 В. Калинникова й Симфонією № 2 Р. Шумана (3 липня) на івенті під назвою «Народність і штучність у симфонії».

Масовим святковим дійством відзначив Палац третю річницю радянського революційного перевороту 7 листопада. Характеризуючи захід, свідок констатував, що «програма концерту складалася з творів, які зображають моменти боротьби поневоленних з поневолювачами, боротьби, що завершується поваленням ненависного ярма»<sup>2</sup>. З подібних тематичних міркувань було виконано увертюру «Егмонт» Л. Бетховена дуєтом О. М. і Г. В. Нейгаузів, бетховенську Симфонію № 9 дуєтом Г. В. Нейгауза і М. Медема і солоспіві співачкою В. Келлер у супроводі Г. В. Нейгауза.

25 грудня кооперація митців організувала оригінальний захід краєзнавчого характеру. «Весь концерт демонстрував щось органічно цілісне – вчитель і учень, або два близькі товариші, старший і молодший»<sup>3</sup>, – вказував місцевий журналіст, повідомляючи, що героями-композиторами виступали уродженець Єлисаветграда Ф. Блюменфельд, син викладача реального училища, та його викладач по Петербурзькій консерваторії М. Римський-Корсаков. Окремо позначалося, що до концерту погодилася долучитися рідна сестра знаменитого земляка, відома фортепіанна викладачка О. Нейгауз. Із музичних творів звучали романси (В. Келлер, концертмейстер Г. В. Нейгауз), симфонічна поема «Антар» М. Римського-Корсакова і струнний квартет Ф. Блюменфельда (фортепіанний дует О. М. і Г. В. Нейгаузів).

Продовжуючи музично-громадську діяльність у Палаці науки і мистецтва, Г. В. Нейгауз у 1922 році мав сили та енергію підготувати й зіграти «Фауст-симфонію» Ф. Ліста в дуєті на двох роялях із В. Келлер і «вдало впорався зі своїм завданням», а також акомпанувати виконанню останнього романсів Ф. Ліста на вірші Й. Гете. Захід відбувався напередодні новорічного свята, 1 січня, платно, і, між тим, зацікавив публіку<sup>4</sup>. Цей івент став останнім із підготовлених і проведених М. Пашковським, оскільки митець згодом тяжко захворів і помер. Акцентуємо увагу, що, завдяки ентузіазму, власній харизмі й відповідальному ставленню до справи останнього, сформуvalася активна місцева слухачька аудиторія, кількість присутніх на акціях досягала в середньому 450–500 осіб.

Поверненням до творчості улюбленого Л. Бетховена був позначений вечір 15 січня. Прозвучали два масштабні опуси – Симфонія № 5 і увертюра «Леонора» в чотириручному перекладенні, «у звичайній ретельній обробці»<sup>5</sup> фортепіанного

<sup>1</sup> Лекция-концерт «Мистика в музыке» // Известия. 1921. № 144. 30 июня. С. 2.

<sup>2</sup> М. Б. Как проведены были вечера 6 и 7 ноября // Известия. 1921. № 258. 11 нояб. С. 3.

<sup>3</sup> Дворец науки и искусства // Известия. 1921. № 300. 30 дек. С. 4.

<sup>4</sup> Дворец науки и искусства // Красный Путь. 1922. № 3. 4 янв. С. 2.

<sup>5</sup> Дворец науки и искусства // Красный Путь. 1922. № 15. 19 янв. С. 2.

дуету Г. В. Нейгауза і М. Медема. Дебютанткою програми стала 12-річна Аті (Астрід) Нейгауз – онучка митців із виконанням першої частини Сонати № 17 *d-moll*, ор. 31, № 2 та двох вальсів Ф. Шопена.

Наступні імпрези, що проводилися Палацом науки і мистецтва навіть без участі М. Пашковського, вже не мали тієї ґрунтовної лекційно-пізнавальної складової і перетворилися на прості концерти на користь... з метою збору грошей або іншими благодійницькими цілями. 28 травня Повітполітпросвіт ініціював музичний вечір пам'яті П. Чайковського, всі донати з якого передавалися на користь голодуючих. «Старі “жерці музики”, Нейгаузи і Медем, виконали всі твори Чайковського як завжди майстерно і художньо», – писав рецензент, відзначивши також «звучний та виструнчений голос» співачки В. Келлер<sup>1</sup>. До програми було включено пісні композитора і два його симфонічні твори в чотириручному перекладенні – поему «Франческа да Ріміні» й увертюру-фантазію «Ромео і Джульєтта».

Наприкінці року в концерті на користь каси взаємодопомоги Всеробмисту місцеві піаністи Г. В. Нейгауз, М. Медем, Н. Битенський і С. Мілеант вдалися до певного експерименту – виконали на двох роялях у 8 рук бетховенську Симфонію № 6 і «Весільний марш» Ф. Мендельсона. Вочевидь цей виступ став останнім виходом на велику сцену патріарха фортепіанного піанізму Єлисаветградщини Г. В. Нейгауза.

Між іншим, у 1922 році відновилася традиція щорічних звітів Музичної школи Нейгаузів. Таких концертів у травні було два, перший – ранок за участю малюків 25 травня, а другий – зі свідомими старшими піаністами 28 травня. За лаконічним повідомленням газети, приховані роки, витрачені на здобуття достатніх технічних навичок: «Відчувається, що витримана гра дітей – це результат довгої та наполегливої праці досвідченого викладача»<sup>2</sup>. Ще один учнівський музичний ранок було проведено 6 серпня, виконавцями були учні молодших і середніх класів, які виконували твори З. Леберта, Л. Штарка, К. Черні, М. Клементі, Ф. Кулау, В. А. Моцарта, С. Геллера, Ф. Мендельсона і Л. Бетховена.

У трохи відмінному, чисто фахово-концертному амплу виступали інші представники родини Нейгаузів – Наталія Густавівна Нейгауз і Йоганн Штайнбах. Функцію відсутньої філармонійної організації певний час виконував у місті так званий «Колектив артистів», під крилом якого об'єдналися для виконання військової мобілізації так звані «культурники», тобто музиканти. Зокрема, вони організовували концерти-лекції для курсантів політичних курсів і червоноармійців. Серед учасників травневого монографічного заходу, присвяченого творчості П. Чайковського, зафіксовано присутність Н. Нейгауз. У концерті-митингу 25 травня на користь «виключно червоноармійських частин» головним виконавцем став військовополонений, майбутній зять Нейгаузів – скрипаль, професор Віденської консерваторії Й. Штайнбах. За кілька тижнів він і Н. Нейгауз були зазначені в анонсі Сьомого концерту «Колективу артистів» 17 червня в Зимовому театрі з програмою творів П. Чайковського<sup>3</sup>.

За сталою традицією, щороку до міста приїздив Генріх Густавович Нейгауз. У серпні 1920 року він учергове завітав до батьків на канікули вже як професор київського Музично-драматичного інституту імені М. Лисенка. І, зрозуміло, не міг не заграти великий клавірабенд (5 серпня) з творів Й. С. Баха (Органна фантазія і fuga в транскрипції Ф. Ліста), Л. Бетховена (Сонати № 31 *As-dur*, ор. 110 і 32 *c-moll*,

<sup>1</sup> ЛАВЭ. Искусство и культура. Концерт в пользу голодных // Красный Путь. 1922. № 122. 31 мая. С. 2.

<sup>2</sup> Музыкальный утренник // Красный Путь. 1922. № 119. 27 мая. С. 2.

<sup>3</sup> Извещения // Известия. 1920. № 115. 17 июня. С. 2.



ор. 111), Р. Шумана і Й. Брамса. Відпускати з міста такого прогресивного діяча містяни не хотіли, бо, як свідчив рецензент: «Три ознаки різнять Генріха Нейгауза: вроджена безсумнівна талановитість, прищеплена загальна і музична культурність і чудова розумна працездатність»<sup>1</sup>. Вказуючи на неймовірну працюючість піаніста, дописувач констатував, що Нейгауз активно й багато працює, бо саме в роботі (творчій, педагогічній) вбачає розуміння завдань мистецтва. Поряд у тексті містилася пропозиція щодо призначення артиста головою музичної справи у місті як керівника народної консерваторії, що було досить сміливою, але нереальною ініціативою.

Орієнтуючись на виклики часу, Г. Г. Нейгауз ініціював нову форму виступу – камерні вечори з роз'ясненнями і словесними характеристиками в приміщенні Музичної школи Нейгаузів. Перший вечір (21 серпня) повністю концентрував увагу слухачів на особливостях творчості Ф. Шопена, тому розбиралися і звучали один із Концертів, Баркарола *Fis-dur*, ор. 60, одна з Балад і кілька ноктюрнів. Програма другого вечора (4 вересня) орієнтувалася на смаки музичної еліти й демонструвала так звану «новітню музику» – творчість Ф. Блюменфельда, К. Шимановського, М. Метнера, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва і О. Скрябіна. В анонсі окреслювалося, що доповідач особливу увагу звертатиме на творчість модерніста С. Прокоф'єва і виконає його Сонату № 3 *a-moll*, ор. 28. Місцеві мешканці не раз переповідали історії, що нейгаузівські вечори мали особливий попит серед молоді, слухачів приходило багато, а ті, кому не вистачило місць, стояли й слухали під вікнами концертної кімнати.

Єлисаветградських повідомлень про творчі вечори Генріха Нейгауза упродовж 1921–1922 рр. не віднайдено. Вірогідно, преса не все встигала занотовувати. А можливо мегаактивна громадська робота музиканта у Київській консерваторії, згодом зміна помешкання на Москву та адаптація в Московській консерваторії і на додачу надзвичайно активна гастрольна діяльність не давали йому змогу працювати ще й під час відпустки. І все ж улітку 1923 року ситуація поліпшилася й клавірабанд Г. Г. Нейгауза, якого представляли «кращим сучасним професором», котрий «посів почесне місце в рядах видатних європейських піаністів»<sup>2</sup>, відбувся 27 серпня в Центральному робітничому клубі Єлисаветграда.

**Висновки.** Згаданий період військового, матеріального і психологічного терору вплинув погрозливими звинуваченнями, вимогами й утисками на повернення ветеранів піаністично-педагогічної сфери Нейгаузів до активного музикування через страх за своє життя. Прикладом тому слугують уперше оприлюднені й систематизовані факти півторарічної музично-громадської діяльності Г. В. Нейгауза, його родичів та учнів на сценічних майданчиках міста. Тож суперечливі початкові 1920-ті принесли музичним митцям, і Нейгаузам зокрема, забагато змін – політично упереджених, небезпечних беззаконністю, помилковою суб'єктивністю, свавільністю з боку владних структур і постійними загрозами та звинуваченнями. При загальних тенденціях режиму тотального знищення старої музичної системи і хаосу, повного нерозуміння того, яким чином має бути реформована і налагоджена до роботи нова пролетарська мистецька ділянка, фахівці мистецької галузі мали пристосовуватися, виживати й погоджуватися на співпрацю з більшовицьким режимом.

<sup>1</sup> Н. П. [Пашковский Н. А.] Генрих Нейгауз, пианист // Известия. 1920. № 161.10 авг. С. 2.

<sup>2</sup> К концертам профессора Г. Нейгауза // Красный Путь. 1923. № 189. 22 авг. С. 3.

**Анкета по перереєстрації музичних струментів<sup>1</sup>**

1. Струмент
2. Фабрика
3. №
4. Ф., і., по-батькові власника
5. Адреса
6. Рід роботи
7. Фах
8. Профсоюз
9. Партійність
10. Матеріальний стан.
11. Скільки дітей
12. Хто в сем'ї вчиться музиці
13. Скільки літ вчиться
14. У кого бере уроки
15. Чи вчиться в музичній школі
16. Чи дає уроки музики
17. Чи належить до союзу «Всерабіс»

Якщо струмент не у власника, а відданий на прокат – зазначити фамилию та адресу особи, котрій відданий струмент на прокат.

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 1920 року

**Перелік клавішних інструментів, конфіскованих у мешканців Єлисаветграда, 1920 р.<sup>2</sup>**

№	ПІБ	Адреса	Інструмент	Фабрика
1.	Авдеєв Іван Петрович, земський статистик	Петровська вул.	фортепіано	
2.	Багряков Леонід Васильович		рояль	
3.	Бардах М.А.		фісгармонія	
4.	Бракер Микола Миколайович, колишній почесний мировий суддя	Михайлівська вул., вл. буд.	фортепіано	

<sup>1</sup> Текст оригіналу збережено. Державний архів Кіровоградської області надані ДІКО. Ф. Р-816. Оп. 1. Спр. 88. Арк. 4.

<sup>2</sup> Таблицю складено на основі наступних документів: О регистрации и конфискации музыкальных инструментов, февраль-декабрь 1920 г. // ДАКО. Ф. Р-816. Оп. 1. Спр. 87. 79 арк.; О выдаче мандатов на право конфискации, об отпуске для школ, детских столовых, кружков пианино и др. музыкальных инструментов // ДАКО. Ф. Р-816. Оп. 1. Спр. 88. 103 арк.; Об отпуске для клубов, кружков и школ пианино и др. музыкальных инструментов, апрель-декабрь 1920 г. // ДАКО. Ф. Р-816. Оп. 1. Спр. 89. 83 арк.

5.	Булатов	Чигиринська вул., буд. Невятовича	рояль	
6.	Бутович		рояль	
7.	Вахович	Петрівська вул., буд. Голдреєр	рояль	
8.	Гайнц Матильда Францівна	Велика Перспективна вул., буд. Павлович	рояль	Дідерікс
9.	Ганз Софія, вчителька музики	Вул. Карла Маркса, буд. Павлович	фортепіано	Т. Бенш
10.	Гейбтман	Московська/ Пашутинська вул., вл. буд.	фортепіано	
11.	Голдреєр	Петровська вул.	фортепіано	
12.	Гомберг Самуїл Якович	Михайлівська вул., вл. буд.	рояль	Гаазе
13.	Горфінкель	Миргородська вул.	фортепіано	
14.	Деменьєва	Вокзальна вул.	фортепіано	
15.	Доннербер Марія	Вокзальна вул.	фортепіано	
16.	Єремєєва Є. Н.	Верхньо-Донська вул., буд. Саргані	фортепіано	
17.	Змієва Ольга Дмитрівна, вчителька музики	Биковська вул., буд. Москальова	фортепіано	Швехтен
18.	Керстич Єлизавета Михайлівна, вчителька французької мови Трудшколи № 11	Архагельська вул., вл. буд.	рояль	Пле'ель
19.	– «« –	Петрівська вул., буд. Гольдреєра	рояль	Шлепітс
20.	Кліот	Успенська/Клинцівсь ка вул., буд. Крейман	фортепіано	
21.	Коваленко	Двірцева вул., вл. буд.	рояль	
22.	Коренко	Вул. Карла Маркса	рояль	
23.	Костецький Гаврило Йосипович	Миргородська вул.	фортепіано	Ірмлер
24.	Котляревська Мехся Гершівна	Петропавлівська вул., буд. Шишковської	рояль	
25.	Куртубанов Микола	Нижньо-Донська вул., вл. буд.	фортепіано	
26.	Лазаревич	Карла Маркса/Олексіївська вул., буд. Васильковської	фортепіано	
27.	Лебедева Варвара Іванівна	Вул. Гоголя, 37	фортепіано	
28.	Лутковська Марія Олександрівна, вчителька музики	Михайлівська вул., № 41	фортепіано	Трессель
29.	Меєрсон	Нижньо-Донська вул., № 29	фортепіано	

30.	Пашутін	Вул. Леніна, буд. Чичелії	фортепіано	
31.	– «« –	Вел. Перспективна/ Преображенська вул., вл. буд.	фортепіано	
32.	Пісецький Яків Васильович	Петровська вул., вл. буд.	фортепіано	
33.	Розумовський, хазяїн цегляного заводу	Московська вул., буд. Роффе	фортепіано	
34.	Ферберов	Архангельська вул., вл. буд.	фортепіано	
35.	Халтурін Сергій Іванович	Олександрівська вул., буд. Стрембської	рояль	Блютнер
36.	Ходнева Євгенія Спиридонівна, вчителька музики	Михайлівська вул., № 41	фортепіано	
37.	Чихун	Гоголівська вул., № 37	фортепіано	
38.	Шевченко	Архангельська/ Верхньо-Донська вул., вл. буд.	фортепіано	
39.	Шуйський	Бульварна вул., вл. буд	рояль	
40.	Юдицька-Бершадська, лікар	Інгульська вул., буд. № 30	фортепіано	
41.	Яновська	Вул. Шевченка, буд. Гольдрєєра	фортепіано	

Стаття надійшла до редакції 13.02.2023 року

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

- [Анкета по перереєстрації музичних струментів]. Державний архів Кіровоградської області (надалі ДАКО). Ф. Р-816. Оп. 1. Спр. 88. Арк. 4.
- Анкетная сводка о первой лекции-концерте для трудового народа. Вісті. 1920. № 120. 23 юнія. С. 4.
- [Анонс]. Известия. 1919. № 85. 20 юнія. С. 4.
- Архимович Л., Мамчур И., 1983. *Юлий Мейтус: Очерк жизни и творчества*. Москва: Сов. композитор, 136 с.
- В под'отделе внешкольного образования. Вісті. 1920. № 97. 26 трав. С. 3.
- Дворец науки и искусства Известия. 1921. № 300. 30 дек. С. 4.
- Дворец науки и искусства Красный Путь. 1922. № 3. 4 янв. С. 2.
- Дворец науки и искусства Красный Путь. 1922. № 15. 19 янв. С. 2.
- Долгіх М., 2020. Музичні митці під пильним оком ЧК: на межі життя і смерті. *Роки боротьби 1917–1922 р. на Єлисаветчині. Український погляд. Рік 1920. Проти білих і червоних окупантів. Книга третя*. Кропивницький: Імекс-ЛТД, С. 208–223.
- Долгіх М., 2013. *Нейгаузи: варіації на єлисаветградську тему*. Кіровоград: Лисенко В. Ф., 336 с.
- Заездный М., 1920. О рабочих студиях Вісті (Єлисаветград). № 112. 13 черв. С. 3, 4.
- Извещения Известия. 1920. № 115. 17 юнія. С. 2.
- К концертам профессора Г. Нейгауза Красный Путь. 1923. № 189. 22 авг. С. 3.

14. Кравченко О., 2018. Культуротворча діяльність Пролеткульту в умовах освітньо-просвітницького руху 20-х рр. XX ст. *Історико-педагогічний альманах*. Вип. 2. С. 31–36.
15. Кравченко О., 2017. Наукове спрямування діяльності Пролеткультівських установ (гурток, студія, робочий клуб, пролетарський університет). *Вісник Львівського університету*. Серія педагогічна. Вип. 32. С. 581–589.
16. ЛАВЭ. Искусство и культура. Концерт в пользу голодных Красный Путь. 1922. № 122. 31 мая. С. 2.
17. Лекция-концерт «Мистика в музыке» Известия. 1921. № 144. 30 июня. С. 2.
18. М. Б. Как проведены были вечера 6 и 7 ноября Известия. 1921. № 258. 11 нояб. С. 3.
19. Музыкальный утренник Красный Путь. 1922. № 119. 27 мая. С. 2.
20. [Наказ] Вісті (Єлисаветград). 1920. № 78. 2 мая. С. 2.
21. Наказ Известия. 1920. № 270. 17 дек. С. 2.
22. [Наказ] // ДАКО. Ф. Р-816. Оп. 1. Спр. 88. Арк. 3.
23. Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям Москва: Сов. композитор, 1975. 525 с.
24. Нейгауз Г., 1992. *Воспоминания. Письма. Материалы*. Москва: Имидж, 414 с.
25. О выдаче мандатов на право конфискации, об отпуске для школ, детских столовых, кружков пианино и др. музыкальных инструментов. ДАКО. Ф. Р-816. Оп. 1. Спр. 88. 103 арк.
26. О регистрации и конфискации музыкальных инструментов, февраль-декабрь 1920 г.. ДАКО. Ф. Р-816. Оп. 1. Спр. 87. 79 арк.
27. Об отпуске для клубов, кружков и школ пианино и др. музыкальных инструментов, апрель-декабрь 1920 г. ДАКО. Ф. Р-816. Оп. 1. Спр. 89. 83 арк.
28. Организация «Пролеткульт» Известия. 1920. № 263. 4 дек. С. 2.
29. Н. П. [Пашковский Н. А.] Генрих Нейгауз, пианист Известия. 1920. № 161. 10 авг. С. 2.
30. Приказ Известия. 1920. № 170. 21 авг. С. 2.
31. Театр и музыка. Лекция-концерт: 9 симфония Бетховена Известия. 1921. № 68. 29 марта. С. 4.
32. Трудовая мобилизация культурно-просветительных деятелей Известия. 1920. № 90. 16 мая. С. 2.

#### REFERENCES

1. Questionnaire for re-registration of musical instruments, 1920[Anketa po pererehistratsii muzychnykh strumentiv, 1920] (1920). StateArchiveof Kirovohrad Region. Fund R-816. Notitia 1. File 88[in Russian].
2. Questionnaire summary of the first lecture-concert for the working people [Anketnaja svodka o pervoj lekcii-koncerte dlja trudovogo naroda](1920).*News[Visti]*. No. 120,June 23[in Russian].
3. The announcement [Anons].(1919). *News[Izvestija]*.No. 85,June 20[in Russian].
4. Archimovich, L.B.& Mamchur, I.A. (1983) *Julius Meitus: Essay on life and work [Julij Mejtus: Oчерk zhizni i tvorchestva]*. Moscow, 136 p. [in Russian].
5. In the subdivision of out-of-school education [V pod'otdele vneshkol'nogo obrazovanija].(1920). *News[Visti]*.No. 97,May 26 [in Russian].
6. Palace of Science and Art[Dvorec nauki i iskusstva].(1921). *News[Izvestija]*.No. 300,December 30 [in Russian].
7. Palace of Science and Art [Dvorec nauki i iskusstva].(1922). *Red path[Krasnyj Put']*.No. 3,January 4 [in Russian].
8. Palace of Science and Art [Dvorec nauki i iskusstva].(1922). *Red path [Krasnyj Put']*.No. 15,January 19 [in Russian].
9. Dolhikh, M.V. (2020).Musical artists under the watchful eye of the Cheka: on the verge of life and death [Muzychni myttsi pid pylnym okom ChK: na mezhi zhyttia i smerti]. *The years of struggle 1917–1922 in Yelysavetchyna. Ukrainian view. Year 1920. Against the white and red invaders. The third book. Kropyvnytskyi*, pp. 208–223[in Ukrainian].
10. Dolhikh, M.V. (2013). *Neuhaus: variations on the Elisavetgrad theme [Neihauzy: variatsii na yelysavethradsku temu]*. Kirovohrad, 336 p.[in Ukrainian].
11. Zaezdny, M. (1920). About working studios [Orabochihstudijah]. *News[Visti]*. 1920. No. 112. June 13 [in Russian].
12. Notices [Izveshhenija].(1920) *News[Izvestija]*. No. 115,June 17 [in Russian].

13. To the concerts of Professor G. Neuhaus [K koncertam professora G.Nejgauza].(1923) Red path [Krasnyj Put'].No. 189, August 22[in Russian].
14. Kravchenko, O.O. (2018). Cultural activities of the Proletkult in the conditions of the educational and educational movement of the 20s of the 20th century [Kulturotvorcha diialnist Proletkultu v umovakh osvithno-prosvitnytskoho rukhu 20-kh rr. XX st.]. *Historical and pedagogical almanac*. Vol. 2. Vol. 2, pp. 31–36. [in Ukrainian].
15. Kravchenko, O.O. (2017). Scientific direction of activities of Proletarian institutions (circle, studio, work club, proletarian university). *Bulletin of Lviv University. Pedagogical series*. Issue 32, pp. 581–589. [in Ukrainian].
16. LAVJe (1922). Art and culture. – Concert in favor of the hungry [Iskusstvo i kul'tura. – Koncert v pol'zu golodnyh] Red path [Krasnyj Put'].No. 122, May 31 [in Russian].
17. Lecture-concert «Mysticism in music» [Lekcija-koncert «Mistika v muzyke»](1921) *News[Izvestija]*.No. 144,June 30 [in Russian].
18. M.B. (1921). How were the evenings of November 6 and 7 [Kak provedeny byli vechera 6 i 7 nojabrja]. *News[Izvestija]*.No. 258,November 11[in Russian].
19. Musical morning [Muzykal'nyj utrennik] (1922). Red path [Krasnyj Put'].No. 119,May 27 [in Russian].
20. Command [Nakaz]. (1920) *News[Izvestija]*.No. 78, May 2 [in Russian].
21. Command [Nakaz].(1920). *News[Izvestija]*.No. 270,December 17 [in Russian].
22. Command [Nakaz].(1920). State Archive of Kirovohrad Region. Fund R-816. Notitia 1. File 88 [in Russian].
23. Nejgauz, G.G. (1975). Reflections, memories, diaries. Selected articles. Letters to parents [Razmyshlenija, vospominanija, dnevniki. Izbrannye stati. Pis'ma k roditel'jam]. Moskva, 525 p. [in Russian].
24. Nejgauz, G.G. (1992).Memories. Letters. materials [Vospominanija. Pis'ma. Materialy]. Moskva, 414 p. [in Russian].
25. On the issuance of mandates for the right to confiscate, on leave for schools, children's canteens, piano clubs and other musical instruments [O vydache mandatov na pravo konfiskacii, ob otpuske dlja shkol, detskih stolovyh, kruzhkov pianino i dr. muzykal'nyh instrumentov]. State Archive of Kirovohrad Region. Fund R-816. Notitia 1. File 88[in Russian].
26. On the registration and confiscation of musical instruments, February-December 1920 [O registracii i konfiskacii muzykal'nyh instrumentov, fevral'-dekabr' 1920 g.].State Archive of Kirovohrad Region. Fund R-816. Notitia 1. File 87 [in Russian].
27. About leave for clubs, circles and schools of piano and other musical instruments, April-December 1920 [Ob otpuske dlja klubov, kruzhkov i shkol pianino i dr. muzykal'nyh instrumentov, aprel'-dekabr' 1920 g.]. State Archive of Kirovohrad Region. Fund R-816. Notitia 1. File 83 [in Russian].
28. Proletcult Organization [Organizacija «Proletkul'ta»] (1920). *News[Izvestija]*. No. 263,December 4 [in Russian].
29. N.P. [Pashkovskij, N.A.] Heinrich Neuhaus, pianist [Genrih Nejgauz, pianist](1920) *News[Izvestija]*.No. 161, August 10 [in Russian].
30. Command [Prikaz] (1920). *News[Izvestija]*.No. 170, August 21 [in Russian].
31. Theater and music. Lecture-concert Beethoven's 6th symphony [Teatr i muzyka. Lekcija-koncert: 9 simfonija Bethovena] (1921). *News[Izvestija]*.No. 68,March 29 [in Russian].
32. Worker mobilization of cultural and educational figures [Trudovaja mobilizacija kul'turno-prosvetitel'nyh dejatelej] (1920). *News[Izvestija]*.No. 90, May 16 [in Russian].

**DOLHIKH MARYNA**

**Dolhikh Maryna**, Ph.D. in history of arts, teacher methodologist (musicology), Kropyvnytskyi Music Applied College, researcher The Shymanovskyi Music Culture Museum of Kropyvnytskyi (Kropyvnytskyi, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7290-2407>

## **THE NEUHAUSES AND PROLETARIAN CULTURE. INTERSECTION POINTS**

The article, based on the materials of the local press, analyzes the directions of cooperation of the Yelysavetgrad family of Neuhaus with the Bolshevik regime in 1920–1922. The forms and types of cultural and educational work, typical for the period of the dominance of Proletarian culture as an organization of self-made creativity in the artistic field are depicted in a panoramic view - the activities of workers' groups, studios at clubs, the introduction of lectures-concerts with the practical participation of workers, peasants and soldiers. The introduction of the ideas of proletarian culture in the conditions of the destructive phase of the replacement of professional categories by populist tendencies is considered, which led to the leveling of professional musical art, the loss of positions of importance of consistent professional musical education in contrast to accessible amateurism.

The main trends of the musical life of the town of Yelisavetgrad at the beginning of the Soviet regime were analyzed: the introduction of total control for professional musicians, registration of instruments, military service. Found documents regarding the confiscation of keyboard instruments (grand pianos, pianos, harmoniums) with further squandering and complete destruction of valuable piano instruments on the territory of the region are published.

The performing participation of O.M. and G.W. Neuhaus, representatives of their families and former students in the cycles of historical concerts-lectures «Fires» and «Palace of Science and Art» for the proletarian public is described, the programs and the theme of the events are analyzed. The importance of concerts-clavierbands, chamber performances-rehearsals of H.G. Neuhaus in Yelisavetgrad is interpreted against a background of the processes of educating a new proletarian audience. The reasons for the voluntary-compulsory return of the Neuhaus family as veterans of the pedagogical field to active concert activity are determined.

**Keywords:** activities of the Neuhaus family, piano art, proletarian culture, confiscation of musical instruments, concerts of Heinrich Neuhaus, registration of musicians, registration of musical instruments.

УДК 785.7:323.15(477.42)(=162.1)[Добжинський:316.77]«1999/2022»(045)

## КОПОТЬ І. Є.

**Копоть Ірина Євгенівна**, кандидатка мистецтвознавства, доцентка, директорка Народного музею Бориса Лятошинського в Житомирі (Житомир, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2947-5440>

## КАМЕРНИЙ АНСАМБЛЬ ІМЕНІ ІГНАЦІЯ ФЕЛІКСА ДОБЖИНСЬКОГО: 20 РОКІВ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

У статті розглядається творча біографія Камерного ансамблю імені Ігнація Фелікса Добжинського, який був створений при громадській організації «Житомирська обласна спілка поляків України» на початку XXI століття і активно концертував до самого початку «великої війни» (лютий 2022 року). Визначаються основні сфери роботи колективу: виконання музики композиторів Волині-Житомирщини; відродження традиції костьольних концертів; громадська просвітницька праця. Мета – простежити етапи формування та діяльності цього осередку польської культури із застосуванням методів: культурології (історико-генетичний, історико-динамічний, компаративний); соціології музики (соціологічного спостереження); комунікативного музикознавства (контент-аналізу, дискурс-аналізу, функціонально-комунікативний); теорії виконавства (історико-стильовий, жанровий, інтерпретаційний).

Дистинктивними ознаками Камерного ансамблю імені Ігнація Фелікса Добжинського як предмета дослідження є тривалість і культуруотворювальний та просвітницький характер функціонування. Пропонована розвідка – перша спроба досягнути діяльність колективу в такому аспекті. Ансамбль імені Ігнація Фелікса Добжинського є досить рідкісним прикладом самоорганізованого колективу, який мотивований ідейно. Перспективою вивчення цього феномена могла б стати наукова монографія.

**Ключові слова:** камерний ансамбль, камерний ансамбль імені Ігнація Фелікса Добжинського, соціокультурна комунікація, історія музики Волині-Житомирщини.

**Постановка проблеми.** Серед професійних завдань, із якими музикознавцю доводиться стикатися протягом життя, є практичні аспекти музичної соціології або соціології музики. Ці назви вважаються синонімами, проте, на нашу думку, це не тотожні поняття, оскільки відтінки змісту, а отже і визначення предмета й об'єкта, мети і методів залежать від обраного дослідником стрижневого слова – *музика* чи *соціологія*?

Якщо розглядатимемо *соціологію* музики, то сягнемо думкою в історію цієї науки, новітній період якої налічує вже століття (від незавершеної роботи німецького соціолога, філософа, історика, політичного економіста Макса Вебера «Раціональні та соціологічні основи музики» (*Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, 1921)). Представники соціології музики вбачаються *соціологами* з відповідною

---

© І. Є. Копоть, 2023.

DOI: 10.31318/0130-5298.2023.49.298976



освітою, до кола наукових інтересів яких потрапили питання функціонування музики в суспільстві, смаки та уподобання публіки, молодіжні музичні субкультури тощо. Тобто ті явища, які можуть бути описані й досліджені методами саме соціології – теоретичної і прикладної.

Якщо ж за основу візьмемо музичну соціологію, то визначимо, що це – царина музикознавства, якому стає «затісно» в його традиційних рамках. Тоді дослідником є не соціолог, а музикознавець, перед котрим постало питання соціально-музичної організації життя суспільства.

Обидва напрями актуальні для України, яка динамічно розвивалася протягом мирних років своєї незалежності й не припиняє поступу тепер, під час війни з російським агресором, коли збереження територіальної цілісності, суверенітету, державності та національної культури, власне, і є метою, за яку віддають життя військові й цивільні, дорослі й діти. Жодне явище культури країни не повинно зникнути, досвід і надбання обов'язково стануть суспільству в пригоді, якщо не зараз, то згодом, після перемоги України у війні. Комплексом окреслених чинників визначається актуальність обраної теми та запропонованої статті.

Її мета – простежити етапи формування й діяльності заслуженого колективу польської культури Камерного ансамблю імені Ігнація Фелікса Добжинського, який був створений при громадській організації «Житомирська обласна спілка поляків України» на початку ХХІ століття і активно концертував до нападу російських військ на нашу країну 24 лютого 2022 року. Були застосовані методи:

- культурології (історико-генетичний, історико-динамічний, компаративний);
- соціології музики (соціологічного спостереження);
- комунікативного музикознавства (контент-аналізу, дискурс-аналізу, функціонально-комунікативний);
- теорії виконавства (історико-стильовий, жанровий, інтерпретаційний).

**Аналіз досліджень і публікацій.** Діяльність колективу протягом останніх 20 років висвітлювалась на сторінках газет, журналів, сайті Житомирської обласної спілки поляків України, в соціальних мережах, телепрограмах «Слово польське», «Поляки Житомирщини». За жанром це здебільшого анонси виступів, невеличкі рецензії на концерти, відгуки слухачів.

Поглиблений матеріал запропонувала Вікторія Корзун у кваліфікаційній роботі на здобуття ступеня магістра театрального мистецтва<sup>1</sup>. Однак у поле зору молодій дослідниці потрапили переважно музично-театральні аспекти творчості ансамблю, а також виступи, в яких вона сама брала участь як режисерка й акторка розмовного жанру.

Потреба відтворення історії колективу та надання професійної оцінки його виконавської творчості актуалізувалась лише з усвідомленням можливості існування важливих культурних явищ не тільки в столиці, а й у провінції. Сучасний музикознавчий «інструментарій» дозволяє виконати це завдання.

З-поміж наукових робіт, що спрямовували нашу думку і безпосередньо стосуються окресленої теми, слід назвати праці Ірини Польської<sup>2</sup>, Наталії

<sup>1</sup> Корзун В. Мистецтво камерного ансамблю імені Ігнація Фелікса Добжинського в сценічному просторі провінційного міста кінця ХХ – початку ХХІ століття. Київ: НАКККіМ, 2020. 80 с. [Рукопис]

<sup>2</sup> Польская И. И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика: Монография. Харьков: ХГАК, 2001. 396 с.; Польська І. І. Константні і релятивні жанри в системі камерного ансамблю // Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство: Матеріали міжвузівської науково-методичної конференції професорсько-викладацького складу 25–26 грудня 2000 р. Харків: ХДІМ, 2000. С. 68–73.; Польська І. І. Специфіка ансамблевої комунікативності // Культура України: 36. наукових праць / відп. ред. О. Г. Стахевич. Вип. 7. Харків: ХДАК, 2000. С. 166–175.

Чистякової<sup>1</sup>, Богдана Сюті<sup>2</sup>, які лягли в основу теоретичної концепції пропонованої статті.

Дистинктивними ознаками Камерного ансамблю імені Ігнація Фелікса Добжинського як предмета дослідження є насамперед великий «стаж» його функціонування. За всю історію спостережень над камерним музикуванням Волині-Житомирщини (а це два з лишком століття) не було ансамблю, який існував би так довго. І це з урахуванням діяльності Імператорського російського музичного товариства, Артистичного товариства, філармонії, навчальних закладів, не кажучи вже про самоорганізовані спільноти музикантів.

Винятковість творчої біографії Камерного ансамблю імені Ігнація Фелікса Добжинського спонукає до вивчення його діяльності як окремого явища в історії музичної культури Волині-Житомирщини початку ХХІ століття. Таке завдання досі не ставилося щодо жодного камерного колективу цього регіону. Пропоноване дослідження є першою подібною спробою. У цьому полягає його наукова новизна.

**Виклад основного матеріалу.** Точну дату, від якої слід вести відлік історії Камерного ансамблю імені Ігнація Фелікса Добжинського, встановити неможливо, оскільки він не створювався «наказом», а поступово формувався внаслідок діяльності з відродження польської культури в Житомирі. У 1989 році почало діяти Житомирське обласне відділення Культурно-освітнього товариства імені Ярослава Домбровського під головуванням Валентина Грабовського (1937–2004) – журналіста, поета, громадського діяча. З його ініціативи в Житомирі з'явилися польські фольклорні колективи – мішаний хор «Поліські соколи», танцювальний ансамбль «Короліски», дитячий вокальний ансамбль «Дзвонечки», які відіграли значну роль у відновленні національних традицій. Однак відроджувати потрібно було не тільки фольклорне музикування, а й камерне, що існувало на Волині протягом кількох століть.

Предтечею появи Камерного ансамблю імені Ігнація Фелікса Добжинського вважаємо виступи музикантів, які цікавилися музикою, створеною у рідному місті. Однією з перших справжніх подій для музикантів, які згодом стали «добжинцями», було виконання скрипкової версії «Колискової» Юліуша Зарембського (Володимир Кузнецов та авторка цих рядків). Наступним твором, що прозвучав зі сцени, став Струнний квінтет № 1, ор. 20, F-dur I. Ф. Добжинського (також волинянина), який в акустично чудовій залі Житомирського національного агроекологічного університету виконали Володимир Сокирко, Людмила Грінцкевич (скрипки), Володимир Кузнецов (альт), Анатолій Нестеренко, Галина Заворотнюк (віолончелі). Поступово перед артистами й слухачами відкривалися великий масштаб і художня вартість волинської гілки польської класичної музики.

Соратниця В. Грабовського Ельвіра Гілевич усіляко підтримувала цей інтерес – ініціювала та організовувала концерти, розшукувала ноти, виступала як декламаторка поезій і ведуча, створюючи атмосферу волинських музичних салонів ХІХ століття у залі Польського дому в Житомирі. Концерти відвідували вчені-полоністи, учителі польської мови, шанувальники музики. Наявність постійної локації, обопільна (виконавців і слухачів) цікавість до змісту зібрань стали основою, на якій можна було будувати більш-менш довготривалі проекти. Сформувалася так звана «цільова аудиторія» із цілком зрозумілими запитамі. Музиканти, відчуваючи

<sup>1</sup> Чистякова Н. В. Ансамблі за участі скрипки в Україні 1990–2010-х років: генезис, стилістика, форми репрезентацій: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2018. 20 с.

<sup>2</sup> Сютя Б. Роль особистості музиканта-професіонала в розвитку колективних творчих процесів // Традиційне й особистісне у мистецтві: Колективне дослідження. Київ: УЦНК «Музей Івана Гончара», 2002. С. 138–141.

власну затребуваність, готові були працювати над новими концертними програмами. Тобто в передісторії колективу визначальними стали запит суспільства, пасіонарний імпульс, наданий Ельвірою Гілевич, Польський дім як знакове місце, що об'єднало однодумців, професійний інтерес музикантів до камерного музикування і можливості регулярно виконувати високохудожню музику.

Концерти в Польському домі відбувалися двічі на місяць, щоразу з новою програмою. Так склалося, що наче сам собою утворився «бароковий» склад ансамблю: Віктор Козловський (флейта), Людмила Грінцкевич (скрипка), Анатолій Нестеренко (віолончель), Галина Омельченко (сопрано) та авторка цих рядків (фортепіано). Відкрилися воістину безмежні репертуарні можливості, адже сольних кантат з інструментальним супроводом і барокових тріо-сонат композиторів різних країн нараховується десятки сотень, вони становлять чи не левову частку барокової музики загалом.

Стало можливим певною мірою долучитися до історично орієнтованого виконавства, взявши до уваги окремі аспекти інтонування, інтерпретації, композиційної будови. Тоді наймолодша учасниця колективу Галина Омельченко (згодом у заміжжі Омельченко-Агай Кухі), виконавши кілька барокових сольних кантат у концертах ансамблю, підготувала спочатку бакалаврську роботу «Мистецтво імпровізації у вокальній музиці епохи бароко», згодом – дипломну магістерську роботу «Сольна кантата XVII–XIX століття: еволюція жанру» і нарешті – кандидатську дисертацію «Жанр сольної кантати європейської традиції в історичному розвитку (XVII–XX століття)», захист якої відбувся 25 листопада 2020 року в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського. Отже, імпульс, отриманий в ансамблі, визначив напрям наукових пошуків співачки та музикознавиці на два десятиліття.

Ще одним наслідком роздумів над інтерпретаціями барокової музики стала ідея виконання її в костьолах, тобто в храмах, для яких вона, власне, й створювалася понад три сторіччя тому.

Перша така спроба відбулася в костьолі святої Варвари в Бердичеві з дозволу тодішнього ксьондза-настоятеля Віктора Маковського. Результат глибоко вразив. У музикантів з'явилося дивовижне відчуття гармонії музичної композиції і храмового простору, що проявилось не тільки в акустичній відповідності інструментування та звучання, а й у внутрішньому стані, що є спорідненим з молитвою. Це відчуття, мабуть, передалося й слухачам, здавалося б, зовсім непередготовленим до музики такого стилю. Але заглиблення в музичну молитву, поглинання широкого спектра нових почуттів відбулося і спонукало до думки про продовження концертів саме в костьолах. Значну допомогу в оволодінні новим репертуаром та усвідомленні специфіки його виконання у сакральному просторі надав колективу доктор теології Яцек Ян Павлович.

Що ж стосується музикознавчого осмислення, то виконавцям і слухачам довелося на власному прикладі відчути дію синтезу мистецтв, коли музика стає частиною більш широкого цілого, «вписавшись» у сакральний простір архітектури костюлу, храмового живопису, скульптури, створивши у такий спосіб нову реальність, одухотворену молитвою, а також акустично довершену звучанням музичних інструментів і людського голосу.

Відтоді концерти в храмах стали особливою сферою діяльності колективу. Їхню точну кількість важко підрахувати – це десятки виступів у різних містах України та Польщі, у величких і зовсім маленьких будівлях, однак завжди намолених і сповнених благодаті.

В Житомирі ансамбль виступав у кафедральному (з 6 червня 2021 року конкафедральному) костьолі святої Софії, костьолах святого Яна з Дуклі, святого

Вацлава, Божого Милосердя для яких готував тематичні концерти до свят григоріанського календаря, до особливих дат, а також у Дні польської культури.

Відбулася комунікація ще одного рівня: до публіки, яка приходила в Польський дім, додалися сотні вірян, парафіян костьолів, котрі чекали духовної музики як свята. За їхнім зізнанням, нерідко саме завдяки музиці вони відчували сенс і глибину молитви.

Вплив синтезу мистецтв, відчутий і по-особливому пережитий у концертах сакральної музики, підштовхнув до пошуку, а згодом і кристалізації специфічної форми концертних виступів. Здебільшого це музично-літературна (музично-молитовна, музично-поетична) композиція, де слово виконує кілька функцій: емоційного введення у музичний твір, молитви (найчастіше – рядки з Давидових псалмів), самостійної «сюжетної лінії», яка розвивається паралельно музичній драматургії концерту.

Окрім можливостей втілювати оригінальні режисерські рішення, такий тип імпрези давав змогу органічно вписуватися в простір будь-якої локації – Польського дому як осередку культури в Житомирі, Будинків Полонії в Кракові та Пултуську як аналогів музичного салону, католицького костьолу – християнського храму, музеїв (у Житомирі це: Музей космонавтики імені С. П. Корольова, Обласний краєзнавчий музей, Меморіальний музей В. Г. Короленка, Музей Бориса Лятошинського, а також краєзнавчий музей міста Битома у Польщі). Зрештою саме літературно-музична композиція як концертна форма стала однією з провідних рис творчості Камерного ансамблю імені Ігнація Фелікса Добжинського, а ведучі – повноправними його артистами.

Така побудова імпрези дозволила колективу розширити слухацьку аудиторію у співпраці з новим осередком художньої культури Житомира – «Гнатюк Арт Центром». Створений передусім як виставковий зал для сучасних художників, він дуже швидко перетворився на улюблене місце зібрань житомирської інтелігенції. А для Камерного ансамблю імені Ігнація Фелікса Добжинського, з його тяжінням до синтезу мистецтв, ще й приводом для розширення репертуару з погляду входження до ще одного мистецького простору, вже сучасного, з усіма відповідними деталями оформлення та наповнення.

Камерний ансамбль імені Ігнація Фелікса Добжинського завжди охоче приєднувався до громадських справ. Кілька плідних років тісного зв'язку з молодіжною громадською організацією «АРТ-Село» та її головою, відомою художницею Оленою Славовою, привнесли в його життя цікаве спілкування, участь у виставках, і те, що запам'яталося найбільше, – спільне втілення проєктів арт-терапії в онкогематологічному відділенні Житомирської обласної дитячої лікарні. Олена Леонардівна допомагала дітям перенести важке лікування тим, що вчила їх малювати, а музиканти ансамблю – грали і навіть примудрялися виконувати музику разом із маленькими пацієнтами. Посміхалися, стримуючи сльози, але доводили, що музикування здатне бодай на хвилинку відволікти від болю, тяжких думок, дати розраду й підтримку і хворим, і лікарям, і батькам.

А з громадською організацією «До ладу!» та її головою Л. М. Єршовою артисти ансамблю реалізовували зовсім інші проєкти. Цикл концертів «Дорослі – дітям» знайомив юних житомирян із музичними інструментами, пропонував цікаве дозвілля під час зимових і літніх канікул.

Громадська робота була лише однією зі сторінок різнопланової діяльності «добжинців». На першому плані залишалося власне удосконалення, підготовка нових програм для концертних виступів. І саме ця сфера виявилася найбільш складною в психологічному сенсі й розкрила те, що накопичується лише з часом, хоча на початку

творчого шляху не завжди проявляється. Річ у тім, що камерний ансамбль як музична спільнота – поле не тільки музичної, а й психологічної взаємодії музикантів.

Тонкощі психологічних процесів у діяльності камерних колективів учасники Ансамблю імені Ігнація Фелікса Добжинського відчували й пережили на власному досвіді. З огляду на інтерес до змісту роботи ансамблю, який ми описали вище, саме особистісні стосунки відіграли вирішальну роль у спрямуванні процесів еволюції колективу. Погоджуючись на прохання спільно виконати той чи інший твір, до ансамблю долучалися музиканти Житомира, які не були «добжинцями». З'явився статус «гість концерту». Таких гостей ставало дедалі більше. Усталений бароковий склад і вже опанований репертуар поступалися місцем художньому експерименту, виконанню музики не тільки доби Бароко, а й наступних епох до самої сучасності.

Розв'язання творчих завдань жодних труднощів не створювало – всі музиканти мали вищу освіту, чималий виконавський досвід, а от запрошення «чужих» солістів нерідко викликало психологічне напруження у колективі, аж до відкритого протесту. Водночас усі відчували, що зупинити творчий розвиток уже неможливо, як і «законсервувати» попередні здобутки та звичний склад. Спроби переконати в тому, що нові форми лише збагатять діяльність колективу, успіху не мали. Слова Людвіга Ноля про те, що «ансамблеві твори мають не роз'єднувати нас, а з'єднувати, підносити до тих вищих сфер, де завдяки чарівності та шляхетній могутності краси приборкується та змовкає наше свавілля»<sup>1</sup>, також не були сприйняті. Особистісні психологічні проблеми взяли гору. До того ж, із незалежних від ансамблю причин, він був позбавлений постійної та улюбленої локації у Польському домі.

У підсумку з січня 2011 року повністю змінився склад ансамблю. До нього прийшли нові музиканти – флейтистка Олена Зирянова, скрипалька Ангеліна Гіря (Ткаченко), альтистка Марія Мартиненко, віолончелістка Ірина Покропивна, гітарист Сергій Горкуша. Константний склад (барокове тріо) помінявся на релятивний і таким залишався до останнього виступу в січні 2022 року. Оновлення привело до перегляду репертуару. Проведення в Житомирі міжнародних фестивалів «Житомирська музична весна імені Олександра Стецюка» спонукало до опанування сучасної музики. 24 квітня 2012 року з успіхом відбулася українська прем'єра твору відомого сучасного англійського композитора Алана Томаса – Концерту для флейти, гітари та струнного квартету. Солювали Олена Зирянова (флейта) і Сергій Горкуша (гітара). Прекрасним партнером колективу стала скрипалька, тодішня артистка тріо «Amabile» Наталя Кулініч.

Відтоді Камерний ансамбль імені Ігнація Фелікса Добжинського можна вважати колективом із релятивним складом. Тепер – це ще одна його дистинктивна риса. Психологічних проблем спілкування не виникає, оскільки «відкритість» цієї музикантської спільноти оголошується кожному новому виконавцеві.

Молодіжний контингент дозволив втілювати проекти, котрі могли бути цікавими як досвідченим музикантам, так і студентам.

У Житомирі на базі Ансамблю імені Ігнація Фелікса Добжинського проводилися літні й зимові «Мистецькі табори». Ідея полягала в тому, щоб разом підготувати до виконання достатньо великий музичний твір і зіграти його в «особливому» концерті. У таких програмах брали участь студенти різних музичних навчальних закладів – Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, Київського університету імені Бориса Грінченка. Подібні проекти

---

<sup>1</sup> Ноль Л. Историческое развитие камерной музыки и её значение для музыкантов. Санкт-Петербург: Изд-во Юргенсона, 1882. 162 с.

дозволили виконати в Житомирі твори, які в нашому місті звучать зрідка або не звучать зовсім. Наприклад, «Різдвяний концерт» А. Кореллі або «Велика фантазія на польські теми», ор. 13 Ф. Шопена.

Кілька років поспіль ансамбль брав участь у дієцезіальних днях католицької молоді, в рамках яких проводилися майстер-класи відомих польських музикантів Павла Бембенка й Хуберта Ковальського. У цьому музикуванні артистам доводилося виконувати роль наставників, оскільки до музичного супроводу приєднувалися зовсім недосвідчені молоді митці. Однак загальний духовний підйом, неповторна атмосфера дружби, які властиві були цим заходам, сприяли виконанню таких, не зовсім характерних для камерних музикантів, обов'язків із радістю і без нарікань. Та, на жаль, проведення дієцезіальних днів перервали спочатку ковідні обмеження, а згодом – війна.

Концертний сезон 2021–2022 років обіцяв бути надзвичайно цікавим. Після кількох років відсутності до колективу повернулася його перша солістка, вже кандидатка мистецтвознавства Галина Омельченко-Агай Кухі. Разом із Катериною Бакальчук вони підготували програму вокальних дуетів, яку почали успішно апробувати. Чудово прозвучали в філармонійному концерті, присвяченому Дням польської культури.

26 грудня 2021 року в конкафедральному костьолі св. Софії відбувся традиційний щорічний Різдвяний концерт, якому судилося стати останнім у концертному сезоні. Настала пауза через війну. Та сподіваємося, що заслужений колектив польської культури – Камерний ансамбль імені Ігнація Фелікса Добжинського згодом відновить діяльність.

**Висновки та перспективи дослідження.** Зробивши огляд багаторічної діяльності заслуженого колективу польської культури – Камерного ансамблю імені Ігнація Фелікса Добжинського, можемо зробити висновок, що він є досить рідкісним прикладом самоорганізованого колективу, який діє у сфері камерного музикування вельми тривалий час. Причинами, що зумовили творче довголіття такої музичної спільноти, є: запит суспільства (відродження польської культури на Волині-Житомирщині); ідейна мотивація музикантів і публіки, яка формувалася та кристалізувалася в обопільно цікавому спілкуванні; наявність постійної локації, що сприяла систематичному проведенню концертів-зустрічей; можливість професійного удосконалення і відкриття нових сфер музикування – католицьких костьолів, камерних залів, музеїв, бібліотек, «Гнатюк Арт Центру»; віднайдення ексклюзивної форми концертних виступів, заснованої на синтезі мистецтв; відчуття власної затребуваності й громадський характер діяльності.

У разі продовження функціонування колективу з'явиться можливість нових спостережень. У випадку ж завершення його творчої кар'єри було б доцільно узагальнити зроблене у формі наукової монографії, яка дозволила б ширше викласти теоретичну концепцію, детальніше описати діяльність, проаналізувати концертні програми, створити творчі портрети виконавців.

*Стаття надійшла до редакції 25.01.2023 року*

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Корзун В., 2020. *Мистецтво камерного ансамблю імені Ігнація Фелікса Добжинського в сценічному просторі провінційного міста кінця ХХ – початку ХХІ століття*. Київ: НАКККіМ., 80 с.
2. Ноль Л., 1882. *Историческое развитие камерной музыки и её значение для музыкантов*. Санкт-Петербург: Изд-во Юргенсона, 162 с.
3. Польская И., 2001. *Камерный ансамбль: История, теория, эстетика*: Монография. Харьков: ХГАК, 396 с.

4. Польська І., 2000. Константні і релятивні жанри в системі камерного ансамблю *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство: Матеріали міжвузівської науково-методичної конференції професорсько-викладацького складу 25-26 грудня 2000 р.* Харків: ХДІМ., С. 68–73.

5. Польська І., 2000. Специфіка ансамблевої комунікативності *Культура України: Зб. наукових праць*. Вип. 7. Харків: ХДАК, С. 166–175.

6. Сюта Б., 2002. Роль особистості музиканта-професіонала в розвитку колективних творчих процесів. *Традиційне й особистісне у мистецтві: Колективне дослідження*. Київ: УЦНК «Музей Івана Гончара», С. 138–141.

7. Чистякова Н., 2018. Ансамблі за участі скрипки в Україні 1990–2010-х років: генезис, стилістика, форми репрезентацій: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво. СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 20 с.

## REFERENCES

1. Korzun V. 2020. *Mystetstvo kamernoho ansamblu imeni Ihnatsiia Feliksa Dobzhynskoho v stsenichnomu prostori provintsiiinoho mista kintsia XX – pochatku XXI stolittia*. [The art of the chamber ensemble named after Ignatius Felix Dobzhynskyi in the stage space of a provincial city at the end of the 20th - beginning of the 21st century]. К.: NAKKKiM, 80 p.

2. Nol L. 1882. *Ystorycheskoe razvytye kamernoi muzyky u yeye znachenye dlia muzykantov*. [Historical development of chamber music and its importance for musicians]. SPb.: Yzd.vo Yurhensona, 1882. 162 p.

3. Polskaia Y. Y., 2001. *Kamernyi ansambl: Ystoriya, teoriya, estetyka*. [Chamber ensemble: History, theory, aesthetics]. Monohr. Kh.: KhHAK. 396 p.

4. Polska I. I., 2000. Konstantni i reliatyvni zhanry v systemi kamernoho ansamblu. [Constant and relative genres in the chamber ensemble system.] *Actual problems of musical and theatrical art: art history, pedagogy and performance: Materials of the interuniversity scientific and methodical conference of professors and teachers December 25-26*. Kharkiv: KhDIM., P. 68–73.

5. Polska I. I., 2000. Spetsyfika ansamblevoi komunikatyvnosti. [Specificity of ensemble communication] *Kultura Ukrainy: Zb.nauk. pr. derzh. akad. kultury. Vyp. 7*. Kh.: KhDAK. P. 166-175.

6. Siuta B., 2002. Rol osobystosti muzykanta-profesionala v rozvytkovi kolektyvnykh tvorchykh protsesiv. [The role of the personality of a professional musician in the development of collective creative processes]. *Tradyttsiine y osobystisne u mystetstvi: Kolektyvne doslidzhennia..* Kyiv: UTsNK „Muzei Ivana Honchara“. P.138-141

7. Chystiakova N. V., 2018. Ansamblu za uchasti skrypky v Ukraini 1990–2010-kh rokiv: henezys, stylystyka, formy reprezentatsii [Ensembles with the participation of the violin in Ukraine in the 1990s–2010s: genesis, stylistics, forms of representation]. avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 – muzychne mystetstvo Sumy : SumDPU im. A. S. Makarenka. 20 p.

### КОПОТ ІРНА

**Kopot Iryna**, Ph. D. in Art history, Associate Professor, Director of Public Museum of Borys Liatoshynskyi in Zhytomyr city

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2947-5440>

## CHAMBER ENSEMBLE NAMED AFTER IGNACY FELIKS DOBZYŃSKI: 20 YEARS OF SOCIO-CULTURAL COMMUNICATION

**The relevance of the study.** Problems of socio-cultural communication in music art are of highest relevance in sociology and music studies, especially, during the war, when it is necessary to preserve all cultural assets of the country.

The purpose of the article: to trace stages of formation and activity of honoured collective representative of Polish culture – Chamber ensemble named after Ignacy Feliks Dobrzyński of social organization Zhytomyr Regional Association of the Poles of Ukraine in the beginning of the XXIst century and had been actively concertizing before the very beginning of the “great war” (February 2022).

In order to achieve the said purpose the following methods were used:

- of culture studies (historical-genetic, historical-dynamic, comparative);
- of sociology of music (sociological observation);
- communicative music studies (content analysis, discourse analysis, functional-communicative);
- of theory of performing (historical-stylistic, genre, interpretation).

**Problem statement.** Activity of the ensemble for 20 years has been covered in newspapers, magazines, sites of Zhytomyr Regional Union of the Poles of Ukraine, social networks, TV shows “Słowo polskie” [The Polish Word] and “Poliaky Zhytomyrshchyny” [The Poles of Zhytomyr land]. Mostly in genre of announcements, reviews, feedback of listeners.

History of the ensemble and professional assessment of its creative work and social activities became actual only with awareness that important cultural phenomena can exist not only in the capital, but in province as well.

**Scientific novelty.** Distinctive features of the Chamber ensemble named after Ignacy Feliks Dobrzyński as subject of research is duration and cultural edifying and educational nature of its functioning. Suggested research is the first attempt to trace activity of this group in the said aspect.

**Statement of basic material.** The article reviews activity of the ensemble starting from its creation at the late XX and early XXI centuries until the last concert that took place before the “great war”.

We have distinguished main spheres of its activity: performing music composers of Volyn-Zhytomyr land; revival of traditions of Catholic Church concerts; social and educational activity.

**Conclusions and directions for future research.** Chamber ensemble named after Ignacy Feliks Dobrzyński is a rather rare example of self-organization of the collective ideologically motivated. The research perspective could be monography about its activity.

**Key words:** chamber ensemble, Chamber ensemble named after Ignacy Feliks Dobrzyński, socio-cultural communication, history of music of Volyn and Zhytomyr land.



**ГНАТИШИН О. Є.**

**Гнатишин Оксана Євстафіївна**, докторка мистецтвознавства, доцентка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів, Україна)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1878-8214>

## **ВПЛИВ ЗАХІДНИХ МОДЕРНІСТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ НА КИЇВСЬКУ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНУ ШКОЛУ У 1915–1925 РОКАХ**

Розглянуто етап інституційної і сутнісної розбудови української музичної науки та роль у цьому процесі вчених підросійського Києва. Він позначений революційними перетвореннями в житті й культурі на платформі певного філософсько-культурного руху з його трансформаціями в освіті й науці. Молоді освічені діячі музичного мистецтва, натхнені розпадом попередніх уявлень, традиційних ідей, прагнули перебудувати стару освіту, вдихнути в науку властиві їй сенси.

Група перших в Україні фахових музикологів має увійти в історію української музичної науки як Київська музично-теоретична школа. Об'єднавчим чинником для них служили спільні завдання (розбудова структури національної музичної освіти, пошук суті науки про музику та напрямів її дослідницьких пошуків) і засадничі музично-теоретичні принципи. Наповнені спеціальними знаннями й збагачені певним досвідом, провідні у Києві діячі музичної культури за короткий термін (прибл. з 1916 до 1924 рр.) уперше в Україні розробили триступеневу структуру музичного навчання молоді (Б. Яворський), накреслили шляхи розвитку музичної науки (Б. Яворський, А. Буцької). В організаційній діяльності вони використовували нові післяреволюційні можливості, а в наукових пошуках взувалися на поширені в світі модерністичні філософські теорії.

У вченнях про музичне мислення та структуру музичної мови Б. Яворський і А. Буцької свідомо чи інтуїтивно втілювали ідеї багатьох провідних на Заході філософів-модерністів (особливо Е. Гуссерля, А. Бергсона, В. Воррінгера). Попри тогочасне несприйняття їхніх новаторських поглядів, деякі з них залишаються й сьогодні дієвими та актуальними.

**Ключові слова:** київська музично-теоретична школа, модерністичні тенденції, організація музичної науки, вчення.

**Постановка проблеми.** Діяльність учених Київської музично-теоретичної школи періоду 1915–1925 років припадає на час розквіту модерністичних тенденцій у науці та мистецтві в підросійській Україні. Особливо виразного впливу їх зазнали провідні діячі цього осередку – відомі українські (й російські теж) учені Болеслав Яворський та Анатолій Буцької (Буцький). У складну добу революційних потрясінь ці вчені взяли за нову справу організації в Україні музично-наукового вишколу, започаткували в Києві теоретичний напрям досліджень. Із погляду історії музично-теоретичних знань ті здобутки вчених цікаві ще й як такі, що вибудовані на складній

платформі модерністичних віянь часу. Актуальність теми додатково викликана наближенням 145-того й 130-річного ювілеїв відповідно Б. Яворського та А. Буцького.

**Аналіз останніх досліджень.** Здобутки першого (більше) та другого (менше) відомі завдяки чималому корпусу присвячених їм наукових праць, зокрема українських авторів (О. Сокола, О. Джури, Н. Лівой, Т. Антропової, А. Мартинюка, Ю. Афанасьєва, Н. Завісько та М. Лемішко, О. Немкович та ін.). Щоправда, вони більшою мірою фокусувалися на біографії, педагогічній діяльності, естетичних аспектах наукової творчості. У науковому «портфелі» російських учених виділяються ґрунтовні праці Ю. Бичкова та З. Глядешкіної<sup>1</sup>, Ю. Холопова<sup>2</sup>, Н. Арановського<sup>3</sup>, які найбільше аналізували саме теорію Б. Яворського.

Темі пропонованого дослідження безпосередньо близький ракурс Тетяни Антропової, обраний нею у дисертації «Постать Б. Яворського у контексті культуротворчих процесів в Україні 10-20-х років ХХ століття»<sup>4</sup>, бо дослідниця розкрила, як науково-творча концепція вченого «вписувалася» в контекст європейської художньо-естетичної думки, виявила впливи естетико-філософських ідей деяких європейських учених на формування поглядів теоретика. У статті «Питання циклічності та синтезу культуротворчих процесів у художніх концепціях українських митців першої третини ХХ ст.» Т. Антропова вказала на кілька ідей європейських учених, що так чи інакше знайшли вияв у теорії Б. Яворського<sup>5</sup>.

Натомість теоретична спадщина А. Буцького залишається недостатньо вивченою і в українській, і (наскільки нам відомо) в російській музичній науці. Тут виділяються хіба рецензія Анатолія Луначарського на працю «Непосредственные данные музыки»<sup>6</sup> та відповідні фрагменти у розлогіму тексті Олени Таранченко «Музика у творчості життя. Анатолій Буцькой – неординарна особистість, митець, вчений»<sup>7</sup>. У ньому, зокрема, вказано на новаторський характер наукових ідей у розвитку української музично-теоретичної думки, згадується «органічна дотичність до великої європейської культурної традиції»<sup>8</sup> та притаманна вченому «здатність до новаторських пошуків та експериментів», що розкрилася «насамперед у сфері модерного українського театру»<sup>9</sup>. Авторка розкрила «безпосередній» вплив ідей т. зв. «філософії життя» французького вченого Анрі Бергсона на європейську та українську

<sup>1</sup> Бычков Ю. Н., Глядешкина З. И. Ладовая организация и композиционная структура музыкального произведения в теории Б. Яворского. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1984. 51 с.

<sup>2</sup> Холопов Ю. Ладовая теория Б. Л. Яворского // Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы. Москва: Композитор, 2006. С. 375–394.

<sup>3</sup> Арановский Н. Г. Теоретическая концепция Б. Л. Яворского // Искусство музыки: теория и история / Государственный институт искусствознания. Москва, 2012. № 6. С. 41–60.

<sup>4</sup> Антропова Т. А. Постать Б. Яворського у контексті культуротворчих процесів в Україні 10 – 20-х років ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. 20 с.

<sup>5</sup> Антропова Т. Питання циклічності та синтезу культуротворчих процесів у художніх концепціях українських митців першої третини ХХ ст. // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство: 36. ст. / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2015. Вип. 51. С. 205–220.

<sup>6</sup> Луначарский А. Новая книга о музыке // Луначарский А. Вопросы социологии музыки. Москва: Государственная академия художественных наук, 1927. С. 40–53.

<sup>7</sup> Таранченко О. Музика у творчості життя. Анатолій Буцькой – неординарна особистість, митець, вчений // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 112. Київ, 2014. Композитори і музикознавці Київської консерваторії (1913-1922 роки). С. 73–95.

<sup>8</sup> Там само. С. 73.

<sup>9</sup> Там само.

культуру, засвідчила наснагу від ідеї «життєвого пориву», що надихнула А. Буцького на розкриття логіки процесу розгортання музики.

У нашому дослідженні «Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій»<sup>1</sup> послідовно проаналізовано концептуальні ідеї Б. Яворського та А. Буцького в хронологічному ряду інших українських досліджень ладу, ритміки, форми, структури, музичної мови та ін. Принагідно згадані й поширені в українській музикології європейські музично-естетичні тенденції трактування музики: автономічну, гетерономічну, метафізичну, виразову та ін.

Отож, попри окремі (хоч і присутні) думки з приводу природи концептуальних ідей Б. Яворського та А. Буцького, відображення модерністичних тенденцій доби у науково-організаційній діяльності й теоретичних напрацюваннях київської музично-теоретичної школи окремо не вивчалися.

Тому **мета дослідження** – віднайти ймовірну приналежність української музикознавчої думки початку ХХ ст. європейському інтелектуальному світові на прикладі втілення вченими західних модерністичних тенденцій у науково-організаційній і музично-теоретичній діяльності, на підставі аналізу київського періоду організаційної та наукової роботи провідних діячів київської музично-теоретичної школи Б. Яворського, А. Буцького віднайти ймовірну приналежність української музикознавчої думки початку ХХ ст. європейському інтелектуальному світу. Інтерес до природи, суті та функціонування музично-теоретичних ідей вказаних учених, а також увага до впливу на їхні погляди західних модерністичних теорій, сприйняття їхніх новацій науковим середовищем у роки культурного хаосу й більшовистських чисток особливо цікавий у річницю нещодавно започаткованого напряму – історії науки про музику<sup>2</sup>. Ширшій поінформованості щодо наукового доробку А. Буцького служитимуть зібрані матеріали до його бібліографії.

**Виклад основного матеріалу.** Перший в українському музикознавстві науковий осередок сформувався у підросійському Києві впродовж 1910–1920-х рр. Його появу та ідейну спрямованість підготували два важливих чинники. Зовнішній: потужний розвиток філософських знань, численні наукові відкриття, практичні експерименти, модерні технології, що відбувалися на Заході в кінці ХІХ – на початку ХХ ст., стимулювали людей переглянути сенс буття, вдосконалювати, суттєво переробляти, створювати нове в усіх сферах життя, швидко розповсюджуючи новації на схід. Внутрішній – це переконання в тому, що революційні події в Росії повинні «розбудити» митців або породити інших (у музиці – «бетховенського типу») задля служіння новому, чітко організованому («революційно піднесеному») порядку. Заперечення здобутків попередників, відмова від традиційних уявлень і форм, пошук нових способів сприйняття й відображення дійсності виражали та одночасно стимулювали інтелектуальне піднесення у мистецтві, науці. Істотного оновлення зазнавали традиційні форми мистецтва (архітектура, література), що прагнули подолати будь-які стримувальні чинники, розвиватися сучасними перспективними шляхами для досягнення найвищої мети.

Ті потужні зміни доби модернізму знайшли місце й у музичному мистецтві (як і в образотворчому, а також театрі, кіно), зумовивши перегляд і революційні зрушення

<sup>1</sup> Гнатишин О. Історичний вимір українських музично-історичних концепцій. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2018. 600 с.

<sup>2</sup> Гнатишин О. Дослідницьке поле історії музикології (про структуру історико-музикологічного дослідження) // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. Дрогобич, 2019. Вип. 26. Т. 1. С. 34–38.

як в організації науково-освітнього процесу, так і в науково-теоретичному осмисленні творчості.

Волею долі Б. Яворський та А. Буцької опинилися біля витоків революційної розбудови української музичної освіти, зокрема її наукової ділянки. Після закінчення Київського музичного училища (1898) та Московської консерваторії (1903) Б. Яворський повернувся до Києва, де став професором теорії музики Київської консерваторії (1915–1921) і щойно заснованого Музично-драматичного інституту імені М. Лисенка (з 1918). Він мав твердий намір, виношуваний принаймні від початку десятиліття (1908), перетворити українську музичну освіту на складну загальнодоступну багатоступеневу справу, а науку – на самобутнє явище, що мало відійти від «бібліографічних нарисів, зрідка висвітлюючи вплив загальної культури лише на н а п р я м (розбивка – Б. Я.) творчості композиторів, аніскільки не з'ясовуючи процес творчості в її найсокровенніших таїнах»<sup>1</sup>.

Випускник Музично-драматичної школи Лисенка (і класу теорії самого М. Лисенка) (1913), Київського університету св. Володимира (1915) та Київської консерваторії (у класі Б. Яворського) А. Буцької був одним з організаторів Музично-драматичного інституту імені М. Лисенка, ставши згодом у ньому викладачем теоретичних дисциплін і врешті ректором (1921–1925 рр.)<sup>2</sup>.

Натхнені революційними подіями та модерністськими віяннями, молоді освічені інтелектуали повірили в обіцяну митцям свободу руйнувати/змінювати звичні форми навколишнього світу. Їхня громадська активність зводилася до читання лекцій<sup>3</sup>, влаштування концертів, виступів на них і скоро виявила гострий брак музично освічених людей. Тому Б. Яворський і А. Буцької приділили велику увагу розробці системи тріступеневої музичної освіти (школа, технікум, консерваторія) та впровадженню її в життя.

Викладацька діяльність обох митців у спеціальних музичних закладах була різносторонньою. Вона передбачала організацію навчального процесу (створення факультетів, розподіл виконавських спеціалізацій, написання навчальних програм і курсів), підбір педагогічного складу, вдосконалення методики профільної підготовки фахівців різних видів музичної практики тощо. Сам професор А. Буцької викладав курс «Життєві джерела музики» та «Наукові основи техніки виконання»<sup>4</sup>. Водночас надавав великого значення творчій ініціативі молоді, залучаючи студентів до вирішення проблем навчання і творчості. У складний час кардинальних змін, нищення старого на користь не завжди зрозумілого нового, турбота про збереження мистецьких традицій, передачу досвіду від досвідчених наставників молодим музикантам обумовила запровадження А. Буцьким новаторської студійної (а не лекційної) форми занять. Загалом формування національної моделі державного вищого музичного закладу справедливо вважається великою заслугою А. Буцького<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Яворський Б. Статті. Воспоминания. Переписка / ред.-сост. И. С. Рабинович. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва: Сов. композитор, 1972. С. 264.

<sup>2</sup> Огляд музичного життя: В Києві: Інститут ім. Лисенка // Музика: місячник музичної культури. Київ: Музичне товариство ім. Леонтовича, 1923. Ч. 6–7. С. 41.

<sup>3</sup> Огляд музичного життя: В Музичному Товаристві ім. Леонтовича // Музика: місячник музичної культури. Київ: Музичне товариство ім. Леонтовича, 1923. Ч. 8–9. С. 34.

<sup>4</sup> Огляд музичного життя: В Києві: Інститут ім. Лисенка // Музика: місячник музичної культури. Київ: Музичне товариство ім. Леонтовича, 1923. Ч. 6–7. С. 41.

<sup>5</sup> Таранченко О. Музика у творчості життя. Анатолій Буцької – неординарна особистість, митець, вчений // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 112: Композитори і музикознавці Київської консерваторії (1913–1922 роки). Київ, 2014. С. 84.

До того ж завдання активно долучився спочатку і Б. Яворський, котрий не тільки опрацював проєкт реорганізації спеціальної музичної освіти, апробовував організаційні питання в новоствореній київській Народній консерваторії, склав для неї плани і програми з усіх дисциплін, а й викладав курси теорії музики, введення в науку про музику, історію музики та інші.

Реформування музичної освіти відкрило проблему виділення з-поміж виконавських спеціальностей історично-теоретичного напрямку (власне *науки про музику*) в окремий фах. У 1917 р. в листі учневі А. Буцькому Б. Яворський писав, що зусилля найкращих музикантів направлені на те, щоб «у міру можливого поставити в консерваторіях справу музичної науки і виховання у слухачів принципів цієї науки»<sup>1</sup>, бо теорія потрібна не для того, щоб полегшити педагогічне завдання для виконавців, а для того, щоб, завдяки наполегливій аналітичній праці, якнайглибше і всеохопно пізнати *суть музики за законами її природи*, на противагу розпливчастим, але усталеним уявленням про прикладний характер так званої «теорії створення музики»<sup>2</sup>. Як зауважив О. Сокол, оригінальність концепції Б. Яворського полягає в його розумінні суті музичної науки як єдності теоретичного й історичного підходів (теоретичному підході до історії музики та історичному – до її теорії)<sup>3</sup>.

Задля виховання наукових кадрів із-поміж київських педагогів виділилися ті, які поєднали викладацьку діяльність із науково-теоретичною, видаючи «на гора» спеціальні статті, пізніше монографії. Попереду всіх був Б. Яворський, котрий за короткий час остаточно сформулював для себе основні терміни (інтонація, внутрішнє слухове налаштування, ритмічна грань) і концептуальні ідеї своєї теорії, підготував, видав і переклав німецькою головну працю «Строение музыкальной речи (материалы и заметки)» (Москва, 1907–1908), написав підручники «Упражнения в голосоведении» (Москва, 1913), «Упражнения в образовании ладового ритма» (Москва, 1915). Цей теоретичний набуток в основному представив майже усі головні ідеї теорії ладового ритму, що, як зізнавався автор, у загальних рисах визріла у нього ще в травні 1900-го.

У київський період життя А. Буцької видав набагато менше друкованих праць. Це сталося тому, що чимало його зусиль було віддано організаційно-педагогічній діяльності та написанню музики до вистав у театрі Леся Курбаса, зачинателем якого в Україні він по праву вважається. Відтак у науковому доробку А. Буцького тоді з'явилися статті «Музика в творчості життя»<sup>4</sup>, «Походження музичної матерії»<sup>5</sup>, а також «Музична освіта на Україні (Доклад А. К. Буцького)» (1925), ґрунтовна монографія «Непосредственные данные музыки (Опыт введения в музыку)» (1925). Наступна книжка – «Структура музыкального произведения: теоретические основы анализа музыкальных произведений» – побачила світ вже у Ленінграді 1948-го.

Інші київські теоретики, чия приналежність до школи безсумнівна, – як-от Г. Любомирський, С. Протопопов, А. Альшванг, П. Козицький, Н. Вольтер, Л. Кулаковський, Ф. Надененко, – пропагували засадничі погляди колег у навчальних курсах, підручниках, пресі. Об'єднавшись довкола оригінальних ідей Б. Яворського, той гурт однодумців оприявнював не тільки бурхливі зміни в культурі, організації

<sup>1</sup> Яворський Б. Статті. Воспоминания. Переписка / ред.-сост. И. С. Рабинович. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва: Сов. композитор, 1972. С. 304.

<sup>2</sup> Там само. С. 305.

<sup>3</sup> Сокол О. Стилистическая и культурологическая концепции истории музыки С. Скребкова и Б. Яворского // Сокол О. Структура музыкознания. Москва, 1990. С. 32.

<sup>4</sup> Буцкий Ан. Музыка в творчості життя // Музыка: місячник музичної культури. Київ: Музичне товариство ім. Леонтовича, 1923. Ч. 1. С. 14–18.

<sup>5</sup> Буцкий Ан. Походження музичної матерії // Музыка: місячник музичної культури. Київ: Музичне товариство ім. Леонтовича, 1923. Ч. 6–7. С. 3–12.

музичної освіти, а й революційні погляди в науці. Вони були співзвучні відомим в Україні західним модерністичним філософсько-естетичним тенденціям і поглядам, які спричинили якісно нові процеси у творчості західноєвропейських і російських композиторів.

Український модернізм орієнтувався на Захід у прагненні (пере)осмислити культурне життя. Діячі культури стали на шлях «заміни старого ідеалу життя ідеалом новим»<sup>1</sup>: відступу від творчої традиції та музикування XIX ст. (за А. Буцьким «історичної інерції»), стирання грані між мистецтвом і життям, апеляції до ірраціонального, абсолютизації художньо-виразових засобів. Український модернізм «передбачав європеїзацію, космополітизм, інтелектуалізм, естетизм, тобто відкриту культуру, не зацікавлену у вузько окресленій національній культурі, хоча він вільно запозичував із раніше заборонених місцевих традицій»<sup>2</sup>. Модернізм Б. Яворського презентував космополітизм як потяг до наднаціонального, бо вчений писав: «Музика виробляє (ще не виробила) загальносвітову мову, зрозумілу всім народам. Усякий рух в сторону індивідуалізації вимови веде до роз'єднання, так як мовлення стає незрозумілим більшості»<sup>3</sup>. Усвідомлюючи, що увага до «етнографічності вимови» в українській культурі виходила далеко за мовні межі (бо передбачала «українство, патріотизм, консерватизм, реалізм»<sup>4</sup>), Б. Яворський і сам аналізував народні пісні, опрацьовував їх і обговорював з учнями (Г. Верьовкою та М. Леонтовичем). Заповіт ученого полягав у трактуванні пісенного зразка (як і інших музичних форм) «як прояву часткового виду свідомості (ідеології) даного історичного моменту, даного виду свідомості»<sup>5</sup>. Думка про потребу вільної обробки композитором «вихідного» мелодичного зразка з метою вивільнення «творчої енергії даного народу» відповідає Гуссерліанській ідеї свободи «світотворчої» особистості, яка не тільки визначає дійсність, а й упорядковує, формує її вираження<sup>6</sup>.

Феноменологічна теорія німецького філософа-ідеаліста Едмунда Гуссерля з її «чистою логікою» наукового знання, спрямованого на «чисту», відділену від буття і практики, сутність, корелює з увагою А. Буцького до музики як такої. Попри декларування музики ще й як соціального явища, у київський період учений аналізував переважно звукову тканину твору, що складається зі звуків та їхніх логічних взаємовідношень, а відтак і комплексів, вважаючи саме їх безпосередніми показниками музики («непосредственными данными музыки»), які не потребують зовнішніх (емпіричних) підтверджень<sup>7</sup>.

Попри те, що завдяки Б. Яворському вперше в українській науці естетичні засади згорнулися на логіці (його ладовій теорії) – внутрішніх законах музичної матерії, які забезпечують отримання об'єктивних знань про музику, сам учений був чи не найбільш філософськи налаштованим українським музикологом. Він – із тих небагатьох музичних теоретиків у Києві, хто у роки палких дискусій про простір і час в науці й сфері технологій втілював ідею не пустопорожності простору, а його

<sup>1</sup> Макарик І. Перетворення Шекспіра. Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років. Київ: Ніка-Центр, 2010. С. 15.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Яворський Б. Статті. Воспоминания. Переписка / ред.-сост. И. С. Рабинович. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва: Сов. композитор, 1972. С. 443.

<sup>4</sup> Макарик І. Перетворення Шекспіра. Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років. Київ: Ніка-Центр, 2010. С. 15.

<sup>5</sup> Яворський Б. Избранные труды. Т. II. Ч. 1. Москва: Сов. композитор, 1987. С. 325.

<sup>6</sup> Куликова И. Философия и искусство модернизма. Москва: Политиздат, 1980. С. 66.

<sup>7</sup> Луначарский А. Новая книга о музыке // Луначарский А. Вопросы социологии музыки. Москва: Государственная академия художественных наук, 1927. С. 44.

«наповнення рухом, полями енергії»<sup>1</sup>. Недарма Б. Яворського особливо цікавили два виміри музичного матеріалу – висота і час, що проявилось в інтересі до ладу (як висотного параметра) і ритму (як часового). Відтак науковець бачив музичний твір як розгортання ладу в часі. Аналогічно й А. Буцькой у своїй теорії пропонував розуміти музику «як організовану текучість в часі»<sup>2</sup>. Її (музики) «звукову матерію» творить не звук як такий, а «виразні, яскраво часово упорядковані взаємини між тими чи іншими звуковими комплексами». Звідси – визначення музики як «мистецтва інтонацій і ритмів», ба більше – «мистецтва інтонацій та ритмів життя, перетворених в спеціальні звукові символи»<sup>3</sup>.

Позаяк теоретичні позиції одного з найпопулярніших на заході філософів і теоретиків мистецтва А. Бергсона були відправними у практиці мистецтва модернізму, то і його положення про інтуїцію як містичний акт осягнення буття знайшло відбиток у запровадженні Б. Яворським поняття «внутрішнього слухового налаштування», котре він вважав вищим за безпосереднє (інтуїтивне) образне сприйняття Світу, бо, як «вихідна організація творчого мислення»<sup>4</sup>, є свідомим (контрольованим людиною) і цільово орієнтованим. Бергсонові ідеї щодо внутрішньої енергії в теорії Б. Яворського проявили себе тезою про «енергетичне наповнення» між інтервальною нестійкістю («неустоем») і стійкістю («устоем») і трактуванням ладу як їхнім чергуванням, вираженим через тритон із розв'язанням. Відтак і мелодію Б. Яворський трактував як «розгортання в часі потенційної енергії певного ладу»<sup>5</sup>, що збігалось з поглядами Е. Курта, котрий розумів мелос не як «просте зіставлення тонів, а первинний неперервний зв'язок їх» на основі внутрішньої енергії звукового потоку<sup>6</sup>. В основі теорії шести принципів музичної конструкції Б. Яворського є послідовність різних за енергетикою побудов твору, їхній міцний причинно-наслідковий зв'язок, що відтворює логіку творчого мислення.

Ідея «життєвого пориву» А. Бергсона, очевидно, надихнула й А. Буцького на розкриття логіки процесу розгортання музики, бо основою і суттю «архітектоніки музичного твору» (якою для нього і була його форма) він вважав процесуальність, ланцюг тематичних побудов, що в міру їхнього сприйняття складаються у свідомості слухача в завершений образ твору. Тому закликав усвідомлювати плінність розгортання форми в часі (бо музика, як і думка, розгортається поступово, в часі).

Модерністичні теорії мали вплив не тільки на музичне мистецтво, а й на театр. Протиставляючи себе традиційному національному театрові з його етнографізмом, історизмом, романтикою селянського життя, героїзмом, любов'ю до природи, гумором, нова естетика передбачала кардинальне оновлення, використовуючи досягнення старовинного акторського ремесла. Недарма «цировідданого модерніста» (І. Макарик) Леся Курбаса підкорили економічні, соціальні та класові конфлікти у сучасних західноєвропейських п'єсах. У постановках керованого ним «Молодого театру» він експериментував зі способами передачі руху, ритму, форми. Перебуваючи під впливом західних модерністів (як-от М. Райнгардта), Лесь Курбас вимагав, щоби музика у виставах символічно втілювала рух, химерну образність, відтворювала ілюзорні відчуття.

<sup>1</sup> Макарик І. Перетворення Шекспіра. Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років. Київ: Ніка-Центр, 2010. С. 38.

<sup>2</sup> Буцький Ан. Музика в творчості життя // Музика: місячник музичної культури. Київ: Музичне товариство ім. Леонтовича, 1923. Ч. 1. С. 15.

<sup>3</sup> Там само. С. 16, 17.

<sup>4</sup> Яворський Б. Избранные труды. Т. II. Ч. 1. Москва: Сов. композитор, 1987. С. 173.

<sup>5</sup> Гнатишин О. Історичний вимір українських музично-історичних концепцій. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2018. С. 248.

<sup>6</sup> Там само. С. 249.

Переїнявши сценічними новаціями режисера, А. Буцької першим відгукнувся на потребу створювати музику для його вистав. Упродовж 1923–1924 років він написав для трупи незвичну українському глядачеві атональну музику до різних за змістом і естетикою вистав: «Газ» (за п'єсою Г. Кайзера) (диригуючи оркестром), «Джиммі Хіггінс» (за Е. Сінклером) і «Макбет (за В. Шекспіром). У спектаклі «Газ» музика А. Буцького зображала «рух машин, вибух газу, гомін та розлютованість юрби»<sup>1</sup>.

Значно ширше трактував музику Б. Яворський. На противагу Бергсоновому інтерпретуванню матерії як сукупності образів, він вважав, що музика має справу з образами узагальненого характеру, які відображають не так конкретні факти (явища), як життєві процеси.

Проте Б. Яворський не лише втілював ідеї західного модернізму: чимало його думок були суголосними або випереджали пізніші філософські «тренди». Так, в основі розвинутої ним у 1916–1920-х рр. теорії шести засад музичної конструкції лежить періодична зміна музичного мислення людини та її емоційного сприйняття в процесі біологічного життя. Музикознавець вважав, що згадувані принципи – «це 6 етапів історичного розвитку наших уявлень про світ, нашого процесу мислення, нашого вміння відобразити цей світ у науці [...] у мистецтві»<sup>2</sup>. Ці ідеї вченого корелюють із популярною у 1920-х роках циклічною концепцією стильової еволюції швейцарського теоретика та історика мистецтва Генріха Вельфліна, викладеною ним у праці «Основні поняття історії мистецтв: Проблема еволюції стилю в новітньому мистецтві» (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Bruckmann, München, 1915). Та позиція Б. Яворського близька й концепції його сучасника – видатного теоретика мистецтва Федора Шміта. У праці «Искусство: его психология, его стилистика, его эволюция» (1919) він закликав визначати закони розвитку мистецтва зважаючи на т. зв. «біологію людства»<sup>3</sup>. Відтак розроблені вченим на психофізіологічному рівні шість стилів мистецтва (на базі шести показників – ритму, форми, композиції, руху, простору, світла) відповідають шести етапам історичної еволюції. Це означає відтворення обома дослідниками спіралеподібної моделі художньої культури, в якій останній стиль одночасно є початком наступного.

Ситуація, що склалася внаслідок революційних подій у Києві 1918 року, ускладнювала наукову працю творчої інтелігенції. «Більшовицькі лідери небезпідставно вбачали в інтелігенції, особливо в так званій “традиційній”, носія демократичних традицій, ідейну опозицію, що не вписувалася у суспільно-політичну модель “пролетарської держави”, орієнтованої на придушення будь-якого спротиву»<sup>4</sup>. Якщо спочатку «інтелігенції відводилася роль культурного авангарду», то скоро переміг «постійний партійно-державний контроль (“партійне керівництво”) над інтелігенцією, розглядаючи останню як засіб для досягнення певної політичної мети»<sup>5</sup>. Сьогодні також зауважено, що «в умовах терору інтелігенція була залякана й деморалізована. На зміну кращим етичним та морально-політичним традиціям,

<sup>1</sup> Хроніка мистецького життя: Вистава «Газу» в Києві // Музика: місячник музичної культури. Київ: музичнетовариство ім. М. Леонтовича, 1923. Ч. 2. С. 24.

<sup>2</sup> Гнатишин О. Історичний вимір українських музично-історичних концепцій. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2018. С. 324.

<sup>3</sup> Шмит Ф. И. Искусство: его психология, его стилистика, его эволюция. Харьков: Книгоиздательство «Союз», 1919. С. 15.

<sup>4</sup> Автушенко І., Буглай Н. Конформізм і нонконформізм творчої інтелігенції в радянській Україні 1920–1930-х рр.: проблема вибору // Український історичний журнал. 2021. № 2. С. 82.

<sup>5</sup> Там само. С. 83.



носіями яких вона була, прийшли конформізм, соціальна апатія, політичне, духовне пристосуванство»<sup>1</sup>.

Спочатку для Б. Яворського (як і А. Буцького) склалися сприятливі умови для реалізації їхніх численних планів та ідей. Однак уже в 1917 р. Б. Яворський передбачив, що «скоро збудуться євангельські притчі про... запрошених і незапрошених на пир»<sup>2</sup>. Але рафінований інтелігент польського походження усе ж продовжував «робити с в о ю справу» (розбивка моя. – Авт.)<sup>3</sup>. Лише відчуття фізичної небезпеки від відмови «“творити” відповідно до ідеологічних настанов тоталітарної системи», надія на підтримку й розуміння з боку столичних теоретиків змусили Б. Яворського переїхати до Москви весною 1921 р., не будучи цілковито впевненим у подібних (побутових, фінансових та ін.) тамтешніх умовах.

Утікав від політичних репресій у Києві й російський інтелігент А. Буцькой, котрий у 1925 р. переїхав до Ленінграда.

У Москві Б. Яворський працював на різних посадах (завідувача відділу музичних навчальних закладів Голову прпрофосвіти, викладача Першого державного музичного технікуму), де, як міг, пропагував свої плани та ідеї. Проте вчення Б. Яворського там сприйняли далеко не всі (його опонентами були визнані владою авторитети – прибічники старих теорій і віддані марксістсько-ленінському вченню президент Державної академії мистецтвознавства, російською «ГАИС», Н. Челяпов, тодішній ректор Московської консерваторії Б. Пшибишевський, впливові музикознавці Ю. Келдиш, Й. Рижкін, Л. Мазель, Б. Штейнпресс та ін.).

Під закидом про немарксістськість теорії Б. Яворського крилося несприйняття збагаченого модерними філософськими ідеями й мистецькими новаціями світоглядного підходу вченого до вивчення власне музики та її природи (без обов'язкового урахування її широких суспільно-культурних основ – базису – і потреб, на що тоді було орієнтоване відмінне від класичної музикології радянське музикознавство). А ще – небажання Б. Яворського підкорятися численним нав'язуваним ідеологічним вимогам звеличувати сталінізм. Немале значення мала, мабуть, і моральна позиція вченого, що в умовах антирелігійної істерії проявилася в увазі до духовного змісту творів Баха. Врешті, «після того, як теорія Яворського була піддана офіційній критиці, її автор був звільнений від посад, що їх займав, і працював редактором у видавництві “Музгиз” (1932–1939)»<sup>4</sup>. Звідси – й триразове (з 1935 до 1940 рр.) порушення питання про присвоєння вченому ступеня доктора мистецтвознавства у Московській консерваторії<sup>5</sup>, що позитивно вирішилося аж у лютому 1941-го.

Новаторські організаційні здобутки Б. Яворського залишили по собі слід як у всесоюзній розбудові послідовних рівнів музичного навчання, так і визначенні багатьох напрямів розвитку молоді музичної науки (ладології, формології, музичної естетики, музичної семіотики, стилезнавства та ін.). Саме ж учення Б. Яворського мало великий вплив на розвиток прикладної музичної теорії (ввів у науковий обіг

<sup>1</sup> Автушенко І., Буглай Н. Конформізм і нонконформізм творчої інтелігенції в радянській Україні 1920–1930-х рр.: проблема вибору // Український історичний журнал. 2021. № 2. С. 91.

<sup>2</sup> Яворський Б. Статті. Воспоминания. Переписка / ред.-сост. И. С. Рабинович. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва: Сов. композитор, 1972. С. 302.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Холопов Ю. Ладовая теория Б. Л. Яворского // Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы. Москва: Композитор, 2006. С. 375.

<sup>5</sup> Яворський Б. Статті. Воспоминания. Переписка / ред.-сост. И. С. Рабинович. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва: Сов. композитор, 1972. С. 669.

багато звичних сьогодні термінів і понять) не тільки на теренах СРСР. «Про принципову цінність ідей Яворського свідчить і факт “повторних” відкриттів деяких із них на Заході (Мессіаном у книзі “Техніка моєї музичної мови”, 1942; Е. Лендваї у ряді досліджень про Бартока, починаючи з 1955)»<sup>1</sup>.

Подібна доля спіткала й А. Буцького (на той час уже доктора мистецтвознавства) у Ленінграді, незадовго після виходу в світ його монографії «Структура музичного твору»<sup>2</sup>. Висловлені в ній новаторські (неузгоджені з ідеологами від науки) погляди вченого, особливо ті, що сприяли розвитку музичної семіотики (бо, як рефлексію до ідей О. Потебні, бачили музичні звуки, їхні поєднання, співвідношення акордів носіями музичних смислів, музичної думки, певної інформації, відтак трактували індивідуальне творення музичних побудов як процес смислової – знакової – комунікації) не відповідали марксістсько-ленінській ідеології. Книга охарактеризована як «глибоко порочна, ідеалістична за своєю методологією, антиісторична в підході до музичних явищ, така, що насаджує формалізм в галузі музичної теорії», «антипатріотична»<sup>3</sup>. У 1949-му, одразу після виходу в світ згаданої книги, автор був звільнений із посади декана теоретичного факультету та завідувача кафедри теорії музики Ленінградської консерваторії. Наукову діяльність прийшлося замінити адміністративною (на посаді заступника директора з наукової роботи та аспірантури), педагогічною (розробкою методології курсу аналізу музичних творів) і написанням музики до театральних вистав.

**Висновки.** Київська музично-теоретична школа стала першою в Україні групою фахівців-музикологів, об'єднаних спільною метою (розбудови структури національної музичної освіти, пошуку змісту науки про музику й векторів її наукових пошуків) і засадничими ідеями музично-теоретичних досліджень. В організаційній діяльності Б. Яворський та А. Буцької використовували нові післяреволюційні можливості, а в наукових пошуках взорувалися на західні модерністичні філософські теорії. У вченнях про музичне мислення і структуру музичної мови Б. Яворський та А. Буцької свідомо чи інтуїтивно втілювали ідеї багатьох провідних на Заході філософів-модерністів (особливо Е. Гуссерля, А. Бергсона, В. Воррінгера). Втілення музикологами розповсюджених модерністичних ідей доводить приналежність української музичної науки до західної «інтелектуальної історії» уже на початку її становлення. Пізніше радянське переформатування *науки про музику* (музикології) як формалістичної у предметно ширшу *науку про музичну культуру* (музикознавство) завдало значної шкоди цій дослідницькій галузі, бо віддалило її від предмета вивчення, змістило ракурс уваги в практично необмежену сферу, врешті, надало їй характеру описовості, критицизму, поверховості, а головне – зробило її ідеологічно залежною.

*Стаття надійшла до редакції 5.01.2023 року*

<sup>1</sup> Холопов Ю. Ладовая теория Б. Л. Яворского // Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы. Москва: Композитор, 2006. С. 394.

<sup>2</sup> Буцкой А. К. Структура музыкального произведения: теоретические основы анализа музыкальных произведений. Ленинград; Москва: Госмузиздат, 1948. 257 с.

<sup>3</sup> Из истории Санкт-Петербургской консерватории. Приказ № 22 по Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова от 22 февраля 1949 г. // MUSICUS. Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2010. № 5. С. 6.

**МАТЕРІАЛИ ДО БІБЛІОГРАФІЇ А. БУЦЬКОГО**

1. Принципи хроматичної гармонії. Київ, 1914. Дж. : [18, 87].
2. Современные студенческие организации в русских консерваториях // Мелос / Под ред. Б. Асафьева и П. Сувчинского. Москва, 1917.
3. Музыка в творчості життя // Музыка. 1923. Ч. 1. С. 14–18. Підп. : Ан. Буцкий.
4. Походження музичної матерії // Музыка. 1923. Ч. 6–7. С. 3–12. Підп. : Ан. Буцкой.
5. Музична освіта на Україні (Доклад А. К. Буцького) // Музыка. 1925. Ч. 2. С. 97–99.
6. Найдорожче ім'я // М. В. Лисенко у спогадах сучасників / упоряд. О. Лисенко, ред. і комент. Р. Пилипчука. Київ : Музична Україна, 1968.
7. Непосредственные данные музыки (Опыт введения в музыку). Харків, 1928.
8. Буцкой А. Музыка в драматическом театре // Большой драматический театр. Ленинград: Изд. БДТ им. М. Горького, 1935. С. 247–272.
9. Основні завдання музикознавства. Дж. : [18, 87].
10. Структура музыкального произведения (Теоретические основы анализа музыкальных произведений). Тезисы. С приложением замечаний В. А. Цуккермана. 21 апр. 1941 г. Машинопись // Государственный центральный музей музыкальной культуры.
11. Структура музыкального произведения: Теоретические основы анализа музыкальных произведений. Ленинград; Москва: Госмузиздат, 1948. 257 с.
12. Методологические предпосылки курса анализа музыкальных произведений (В порядке обсуждения) // Вопросы музыкознания: Ежегодник. Вып. II: 1953–1954. Москва: Госмузиздат, 1955. С. 124–151.
13. Основы анализа музыкальных произведений. Специальный курс для композиторского факультета консерваторий. Машинопись. 53 л. // Государственный центральный музей музыкальной культуры.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ**

1. Автушенко І., Буглай Н., 2021. Конформізм і нонконформізм творчої інтелігенції в радянській Україні 1920–1930-х рр.: проблема вибору // *Український історичний журнал*. Київ, № 2. С. 80–92.
2. Антропова Т., 2015. Питання циклічності та синтезу культуротворчих процесів у художніх концепціях українських митців першої третини ХХ ст. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство: зб. Статей*. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, Вип. 51. С. 205–220.
3. Антропова Т., 2010. Постать Б. Яворського у контексті культуротворчих процесів в Україні 10 – 20-х років ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтвом Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 20 с.

4. Арановский Н., 2012. Теоретическая концепция Б. Л. Яворского *Искусство музыки: теория и история* / Государственный институт искусствознания. Москва, № 6. С. 41–60.
5. Бычков Ю., Глядешкина З., 1984. *Ладовая организация и композиционная структура музыкального произведения в теории Б. Яворского*. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 51 с.
6. Буцкой А., 1923. Музыка в творчости життя *Музыка: місячник музичної культури*. Київ: Музичне товариство ім. Леонтовича, Ч. 1. С. 14–18.
7. Буцкой А., 1923. Походження музичної матерії *Музыка: місячник музичної культури*. Київ: Музичне товариство ім. Леонтовича, Ч. 6–7. С. 3–12.
8. Буцкой А., 1948. *Структура музыкального произведения: Теоретические основы анализа музыкальных произведений*. Ленинград; Москва: Госмузиздат, 257 с.
9. Гнатишин О., 2019. Дослідницьке поле історії музикології (про структуру історико-музикологічного дослідження) *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, Вип. 26. том 1. С. 34–38.
10. Гнатишин О., 2018. *Історичний вимір українських музично-історичних концепцій*. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 600 с.
11. Из истории Санкт-Петербургской консерватории. Приказ № 22 по Ленинградской ордене Ленина государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова от 22 февраля 1949 г. *MUSICUS: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова*. Санкт-Петербург, 2010. № 5. С. 5, 6.
12. Куликова И., 1980. *Философия и искусство модернизма*. Москва: Политиздат, 312 с.
13. Луначарский А., 1927. Новая книга о музыке *Луначарский А. Вопросы социологии музыки*. Москва: Государственная академия художественных наук, С. 40–53.
14. Макарик І., 2010. *Перетворення Шекспіра. Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років*. Київ: Ніка-Центр, 348 с.
15. Огляд музичного життя. В Києві: Інститут ім. Лисенка *Музыка: місячник музичної культури*. Київ: Музичне товариство ім. Леонтовича, 1923. Ч. 6–7. С. 41.
16. Огляд музичного життя. В Музичнім товаристві ім. Леонтовича *Музыка: місячник музичної культури*. Київ: Музичне товариство ім. Леонтовича, 1923. Ч. 8–9. С. 34.
17. Сокол О., 1990. Стилистическая и культурологическая концепции истории музыки С. Скребкова и Б. Яворского *Сокол О. Структура музыкознания*. Москв, : С. 30–34.
18. Таранченко О., 2014. Музыка у творчості життя. Анатолій Буцкой – неординарна особистість, митець, вчений *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 112: Композитори і музикознавці Київської консерваторії (1913–1922 роки). Київ, С. 73–95.
19. Холопов Ю., 2006. Ладовая теория Б. Л. Яворского *Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы*. Москва: Композитор, С. 375–394.
20. Хроніка мистецького життя: Вистава «Газу» в Києві *Музыка: місячник музичної культури*. Київ: Музичне товариство ім. Леонтовича, 1923. Ч. 2. С. 24.
21. Шмит Ф., 1919. *Искусство: его психология, его стилистика, его эволюция*. Харьков: книгоиздательство «Союз», 328 с.
22. Яворский Б., 1972. *Статьи. Воспоминания. Переписка* / ред.-сост. И. С. Рабинович. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва: Сов. композитор, 711 с.
23. Яворский Б., 1987. *Избранные труды. Том II: Ч. 1*. Москва: Сов. композитор, 366 с.

## REFERENCES

1. Avtushenko, I. & Buhlai, N. 2021. Konformizm i nonkonformizm tvorchoji inteligenciji v radjansjkij Ukrajinі 1920 – 1930 -kh rr.: problema vyboru [Conformism and nonconformism of the creative intelligentsia in Soviet Ukraine in the 1920 and 1930 s: the problem of choice]. In: *Ukrajinsjkyj istorychnyj zhurnal [Ukrainian Historical Journal]*. No. 2, Kyiv, pp. 80-92. [in Ukrainian].

2. Antropova, T. 2015. Pytannja cyklichnosti ta syntezy kuljturotvorchykh procesiv u khudozhnikh koncepcijakh ukrajinsjkykh mytciv pershoji tretyny XX st. [Questions of cyclicity and synthesis of cultural processes in the artistic concepts of Ukrainian artists of the first third of the twentieth century]. In: *Kyjivsjke muzykoznavstvo. Kulturolohiia ta mystetstvoznavstvo [Musicology of Kyiv. Culturology and Art Study]*. R. Glier Kyiv Institute of Music. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Issue 51, pp. 205-220. [in Ukrainian].
3. Antropova, T. A. 2010. *The figure of B. Yavorsky in the context of cultural processes in Ukraine in the 10–20 s of the XX century [Postatj B. Javorsjkogho u konteksti kuljturotvorchykh procesiv v Ukrajini 10–20 kh rokiv XX stolittja]*. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 20 p. [in Ukrainian].
4. Aranovskiy, N. G. 2012. Teoreticheskaya koncepciya B. L. Yavorskogo [Theoretical concept of B. L. Yavorsky]. In: *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya [The Art of Music: Theory and History]*. Issue 6, pp. 41–60 [in Russian].
5. Bychkov, YU. N. and Glyadeshkina, Z. I. 1984. Ladovaya organizaciya i kompozicionnaya struktura muzykal'nogo proizvedeniya v teorii B. Yavorskogo [Modal organization and compositional structure of a musical work in the theory of B. Yavorsky]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 51 p. [in Russian].
6. Butskiy, An. 1923. Muzyka v tvorchosty zhyttja [Music in the creativity of life]. In: *Muzyka [The music]*. No. 1, pp. 14–18 [in Ukrainian].
7. Butskoi, An. 1923. Pokhodzhennia muzychnoi materii [The origin of musical matter]. In: *Muzyka [The music]*. No. 6-7. Kyiv, pp. 3–12 [in Ukrainian].
8. Butskoy, A. K. 1948. Struktura muzykal'nogo proizvedeniya: Teoreticheskie osnovy analiza muzykalnykh proizvedeniy [The structure of a musical composition: Theoretical foundations of the analysis of musical composition]. Lenynhrad; Moskva: Gosmuzizdat, 257 p. [in Russian]
9. Hnatyshyn, O. 2019. Doslidnytske pole istorii muzykologii pro strukturu istoriko-muzykologichnoho doslidzhennia [Research field of the history of musicology on the structure of historical and musicological research]. In: *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk [Current issues of the humanities]* Issue 26, vol. 1, pp. 34–38. DOI: <https://doi.org/10/24919/2308-4863.1/26.195799> [in Ukrainian].
10. Hnatyshyn, O. 2018. Istorychnyi vymir ukrainskykh muzychno-teoretychnykh kontseptsii [Historical dimension of Ukrainian musical-theoretical concepts]. Lviv: Vydavnytstvo Lvivskoi politekhniki, 600 p. [in Ukrainian].
11. Iz istorii Sankt-Peterburgskoy konservatorii. Prikaz № 22 po Leningradskoy ordena Lenina gosudarstvennoy konservatorii imeni N. A. Rimskogo-Korsakova ot 22 fevralya 1949 g. 2010 *MUSICUS*. Issue 5, vol. 5–6 [in Russian].
12. Kulikova, I. 1980. Filosofiya i iskusstvo modernizma [Philosophy and Art of Modernism]. Moskva: Politizdat, 312 p. [in Russian].
13. Lunacharskiy, A. 1927. The New book about music. *Lunacharsky A. Questions of sociology of music*. [Novaya kniga o muzyke. *Lunacharskiy A. Voprosy sotsiologii muzyki*]. Moskva: Gosudarstvennaya akademiya khudozhestvennykh nauk, pp. 40–53 [in Russian].
14. Makaryk, I. 2010. Peretvorennya Shekspira. Lesj Kurbas, ukrajinsjkyj modernizm i radjansjka kuljturna polityka 1920 -kh rokiv [Shakespeare's transformation. Les Kurbas, Ukrainian Modernism and Soviet Cultural Policy in the 1920 s]. Kyiv: Nika-Zentr, 348 p. [in Ukrainian].
15. Oghljad muzychnogho zhyttja 1923: V Kyivi: Instytut im. Lysenka [Review of musical life: In Kiev: Institute named after Lysenko]. In: *Muzyka [The music]*. No. 6–7, p. 41 [in Ukrainian].
16. Oghljad muzychnogho zhyttja 1923: V Muzychnomu Tovarystvi im. Leontovycha [Review of musical life: In the Music Society named after Leontovych]. In: *Muzyka [The music]*. No. 8–9, p. 34 [in Ukrainian].
17. Sokol, A. 1991. Stylistic and culturological concepts of the history of music by S. Skrebkov and B. Yavorsky. *Sokol A. The structure of musicology*. [Stilisticheskaya i kulturologicheskaya koncepcii istorii muziki S. Skrebkova i B. Yavorskogo. *Sokol A. Struktura muzykoznavniya*]. Moskva, pp. 29–34 [in Russia].
18. Taranchenko, O. 2014. Muzyka v tvorchosti zhyttia. Anatolii Butskoi – neordynarna osobystist, mytets, vchenyi [Music in the creativity of life. Anatoliy Butskoy is an extraordinary person, artist, scientist]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific Bulletin of the National Musical Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky]*. Issue 112: Kompozytory I muzykoznavtsi Kyivskoi konservatorii 1913–1922 [Composers and musicologists of the Kiev Conservatory 1913–1922]. Kyiv, pp. 73–95 [in Ukrainian].

19. Kholopov, Yu. 2006. The theory of the mode by B. L. Yavorsky. *Kholopov Yu., Kirillina L., Kyuregyan T., Lyzhov G., Pospelova R., Tsenova V. Musical-theoretical systems.* [Ladovaya teoriya B. L. Yavorskogo. *Kholopov Yu., Kirillina L., Kyuregyan T., Lyzhov H., Pospelova R., Tsenova V. Muzykalno-teoreticheskie sistemy*]. Moskva: Izd. dom «Kompozitor», pp. 375–394 [in Russian].

20. Khronika mystetskoho zhyttia 1923. Vystava «Hazu» v Kyivi [Chronicle of artistic life: Performance «Gas» in Kiev]. In: *Muzyka*. No. 2, p. 24 [in Ukrainian].

21. Shmit, F. I. 1919. Iskusstvo: ego psikhologiya, ego stilistika, ego evolyutsiya [Art: its psychology, its style, its evolution]. Kharkov, 328 p. [in Russian].

22. Yavorskiy, B. 1972. Stati. Vospominaniya. Perepiska [Articles. Memories. Correspondence]. Moskva: Sovetskiy kompozitor, 711 p. [in Russian].

23. Yavorskiy, B. 1987. Tom II. Izbrannye trudy. Ch. 1 [The selected works]. Moskva: Sovetskiy kompozitor, 366 p. [in Russian].

**HNATYSHYN OKSANA**

**Hnatyshyn Oksana**, Doctor of Arts, Associate Professor of the Department of General and Specialized Piano at the M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music (Lviv, Ukraine)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1878-8214>

## INFLUENCE OF WESTERN MODERNIST TRENDS ON KYIV MUSIC AND THEORETICAL SCHOOL IN 1915–1925 YEARS

**The purpose of the article** is to reveal the scientific ideas of the first in Ukraine center of musicologists, formed in Kyiv in 1915–1925 years. **The methodology** was formed on the application of historical, gnoseological, formal-logical, systematic approaches using special-historical (comparatives and historical typology) methods of research. **The scientific novelty** of the article is that for the first time in Ukrainian musical historiography, an attempt was made to analyze the scientific, organizational and musical-theoretical achievements of Ukrainian musicologists on the platform of a certain philosophical and cultural movement with its transformations in education and science on the example of the Kiev Scientific and Music School of the early twentieth century. **The Conclusions.** The group of the first professional musicologists in Ukraine should enter the history of Ukrainian music science as the Kyiv Music and Theoretical School. The unifying factor for them were common tasks (building the structure of national music education, searching for the essence of music science and the directions of its research) and fundamental musical and theoretical principles. Filled with special knowledge and enriched with certain experience, leading figures of musical culture in Kiev in a short time (apprehension from 1916 to 1924) for the first time in Ukraine developed a three-stage structure of musical education of youth (B. Yavorsky), painted ways of development of musical science (B. Yavorsky, A. Butskoy). In its organizational activity, new post-revolutionary opportunities were used, and in scientific research they were based on the world's most common moderator philosophical theories. In the teachings about musical thinking and the structure of musical language B. Yavorsky and A. Butskoy consciously or intuitively embodied the ideas of many leading modernist philosophers in the West (especially E. Husserl, A. Bergson, V. Warringer). Despite the rejection of their innovative views at that time, some of them remain effective and relevant today.

**Key words:** Kyiv music and theoretical school, modernist trends, organization of musical science, doctrine.

**ЧАМАХУД Д. В.**

**Чамахуд Дарина Володимирівна**, аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3402-7335>

**«Вінчання» Якова Яциневича: особливості музичного прочитання вербальних текстів**

Окреслено частоту звернення українських композиторів першої третини ХХ століття до таїнства Вінчання. За архівними документами, які опубліковано вперше, встановлено приблизну дату створення «Вінчання» Якова Яциневича – напередодні 1927 р. На основі порівняння виданих друком нот композитора під редакцією М. Гобдича з архівним рукописом твору виявлено порушення порядку піснеспівів. Структуру «Вінчання» узгоджено з канонічною богослужбовою послідовністю й запропоновано власну нумерацію частин циклу: 1. «Велика ектенія», 2. «Блаженні всі», 3. «Прокимен», 4. «Ісає, радій», 5. «На довгі літа». Віднайдено та вперше опубліковано спрощені варіанти окремих розділів циклу – «Святі мученики» з «Ісає, радій», «Тобі, Господи» з «Великої ектенії». Порівняно кількість піснеспівів та їхні музичні форми у Я. Яциневича і його сучасників (К. Стеценка, О. Кошиця, П. Козицького, Й. Кишакевича). Виявлено особливість будови «Вінчання» Я. Яциневича – вперше озвучено канонічні тексти двох частин таїнства Шлюбу (Обручення і Вінчання). Проаналізовано музичні особливості піснеспівів циклу. Окреслено синтез традиційних стильових джерел – канту, народнопісенної стилістики, прийомів церковної лексики у всіх піснеспівах циклу. Виявлено апеляції до концертного жанру (широкі розспіви, протиставлення хорового *tutti* і *solo* окремих партій у довгому «Прокимні»), обиходних наспівів (звуконаслідування у короткому «Прокимні» передпочаткового псалма «Благослови, душе моя, Господа» грецького розспіву). Охарактеризовано роботу з розподілом вербальних текстів і формотворення частин циклу. Виявлено комплекс споріднених мелодичних зворотів, які інтонаційно об'єднують Обручення і Вінчання (хвилеподібність розвитку мелодії, довгі розспіви). Віднайдено та проілюстровано цитування музичних фрагментів із Літургії композитора. Підсумовано, що при створенні «Вінчання» Я. Яциневич врахував можливості хорових колективів різного рівня майстерності.

**Ключові слова:** духовні твори, Вінчання, кант, народнопісенна стилістика, церковна музична лексика, архівні матеріали.

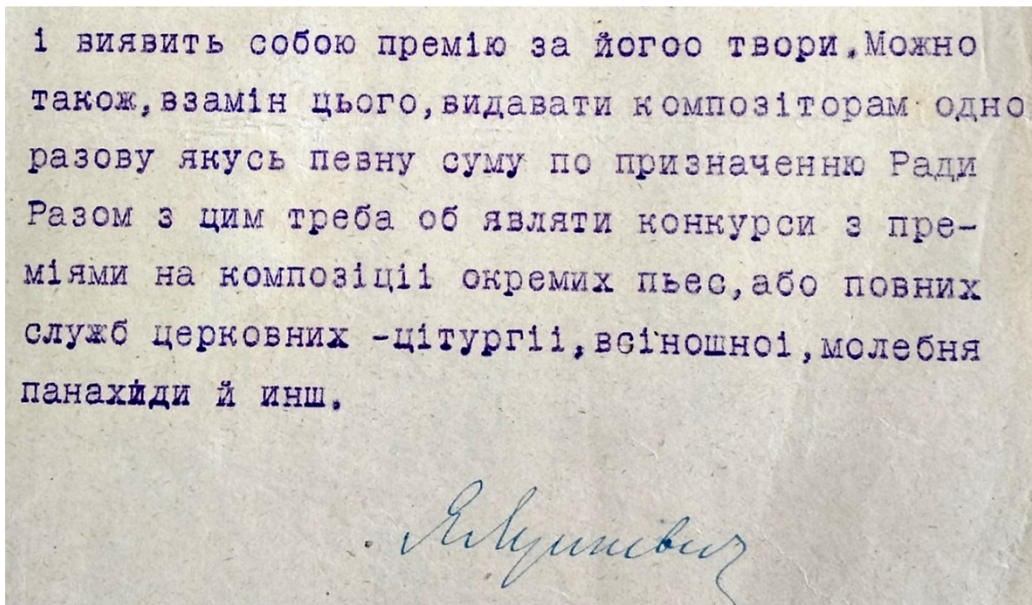
**Постановка проблеми.** Утворення у 1917 р. Української автокефальної православної церкви (УАПЦ) стало важливою подією і рушійною силою не лише у церковному, а й загальнодержавному житті країни. Подальша діяльність і процеси, які відбувалися в УАПЦ, загострювали увагу на мовному питанні богослужінь. Українізувати богослужіння ставила за мету Всеукраїнська православна церковна рада (ВПЦР) як головний орган правління УАПЦ.

© Д. В. Чамахуд, 2023.

DOI: 10.31318/0130-5298.2023.49.298981



Активну участь у діяльності УАПЦ брав композитор, диригент, педагог, фольклорист, громадський діяч, священник Яків Михайлович Яциневич (1869–1945). Про це свідчать численні матеріали з архівів Києва (зокрема, Протокол наради диригентів м. Києва від 16 липня 1919 р.<sup>1</sup> з Центрального державного архіву вищих органів влади (ЦДАВО) за підписом композитора<sup>2</sup>). Інші документи з Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (ІР НБУВ) датовані 1919–1920 рр. Йдеться про Проект української музичної церковної ради<sup>3</sup> (ілюстрація 1). Одним із його завдань було формування належних умов для функціонування «гарного хорового співу»<sup>4</sup>. Проект передбачав створення церковної хорової Ради «з серйозних Українських музичних діячів-композиторів, критиків, диригентів і других користних в цьому ділі осіб»<sup>5</sup>.



**Ілюстрація 1.** Фрагмент Проекту української музичної ради за підписом Я. Яциневича (1919–1920 рр.). ІР НБУВ. Ф. 62. Оп. 1. Спр. 217. Арк. 3.

У результаті, хорову Раду було утворено, про що свідчить список членів Хорової комісії при Київській українській парафіяльній раді<sup>6</sup> (ілюстрація 2). Згідно зі списком, до комісії увійшли К. Стеценко<sup>7</sup>, Д. Ходзицький<sup>8</sup>,

<sup>1</sup> Протокол наради диригентів м. Києва (16 липня 1919 р.) // ЦДАВО України. Ф. 3984. Оп. 3. Спр. 34. Арк. 61.

<sup>2</sup> Документ опубліковано у статті авторки (Гайдучик Д. В. Духовні твори Я. Яциневича у церковно-співацькій практиці ХХ століття (за архівними матеріалами) // Традиції та новачії у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наукових праць. № 2. Харків: ХДАДМ, 2016. С. 23).

<sup>3</sup> Проект української музичної церковної ради (1919–1920 рр.). // ІР НБУВ. Ф. 62. Оп. 1. Спр. 217. 3 арк.

<sup>4</sup> Там само. Арк. 1.

<sup>5</sup> Там само. Арк. 1.

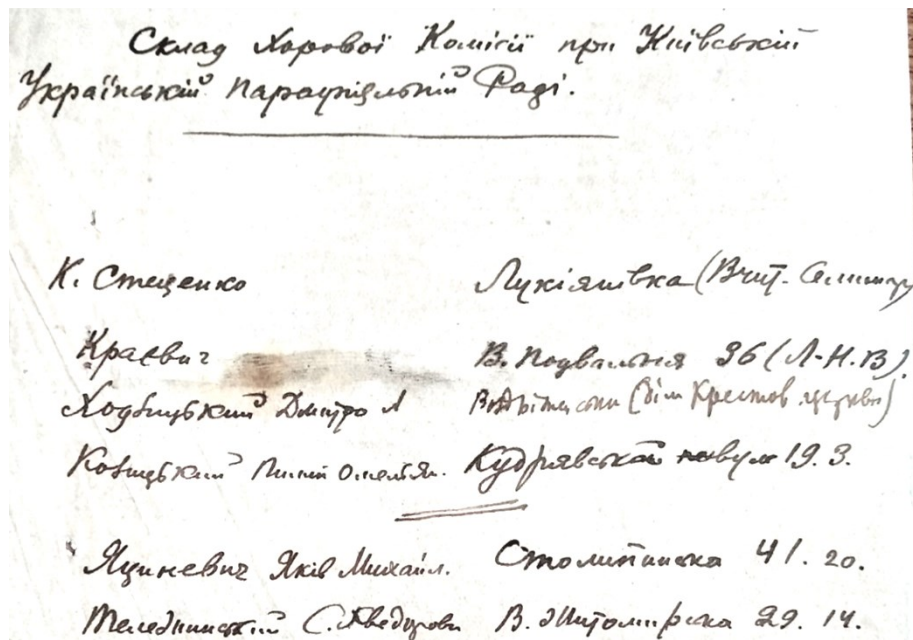
<sup>6</sup> Склад Хорової комісії при Київській парафіяльній раді (б/д). // ІР НБУВ. Ф. 62. Оп. 1. Спр. 218. 1 арк.

<sup>7</sup> Кирило Стеценко (1882–1922) – композитор, хоровий диригент, громадський діяч, протоієрей УАПЦ.

<sup>8</sup> Дмитро Ходзицький (1886–1962) – священник, активний учасник УАПЦ.



П. Козицький<sup>1</sup>, С. Тележинський<sup>2</sup>, Краєвич, а також Я. Яциневич. На жаль, у документі не вказано дату його створення, але можемо виявити часові обмеження – між написанням Проекту (1919 р.) і смертю К. Стеценка 1922 р., який входив до складу Хорової комісії. Тобто Я. Яциневич був членом Української музичної церковної ради та Хорової комісії при ній.



**Ілюстрація 2.** Склад Хорової комісії при Київській українській парафіяльній раді (без дати). ІР НБУВ. Ф. 62. Оп. 1. Спр. 218. Арк. 1.

Композитор	Назва твору	Дата створення
К. Стеценко	«Вінчання»	1905 р. (І редакція) 1911 р. (ІІ редакція)
П. Гончаров <sup>3</sup>	«Шлюб»	до 1920 р.
Я. Степовий	«Шлюб»	до 1920 р.
Я. Яциневич	«Вінчання»	до 1927 р.
Й. Кишакевич	«Вінчання»	1920-ті рр.
П. Козицький	«Шлюб»	1920-ті рр.
О. Кошиць	«Вінчання»	1935 р.

**Таблиця 1.** Перелік українських композиторів, які зверталися до тайнства Шлюбу у першій третині ХХ ст.

<sup>1</sup> Пилип Козицький (1893–1960) – композитор, музикознавець, педагог, громадський діяч, активний учасник УАПЦ, виступав із доповіддю «Про українські церковні співи» на Всеукраїнському соборі УАПЦ (Київ, 1921).

<sup>2</sup> Сергій Тележинський (?–?) – композитор, хоровий диригент, декан диригентсько-хорового факультету Музично-драматичного інституту імені М. Лисенка.

<sup>3</sup> На жаль, досі не віднайдено нот піснеспівів «Шлюбу» П. Гончарова та Я. Степового. Про створення цих композицій зазначає у дисертації О. Засадна, посилаючись на згадку у листі В. Завітневича до О. П. Маєвського (Засадна О. В. Українська церковно-музична творчість 20-х рр. ХХ століття: жанрові пріоритети та стилістичні особливості (на прикладі доробку композиторів Київської хорової школи) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – Теорія та історія культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. С. 137).

Завдяки діяльності українських митців у церковній музиці відбулися позитивні прогресивні зміни. У духовні творі проникли народнопісенні елементи, а музика авторських композицій, які стали більш цілісними й максимально музично оформленими, спрямовувалася на залучення мирян до безпосередньої участі у співі на богослужінні. Композитори першої половини ХХ століття, які працювали у жанрах духовної творчості, нерідко зверталися до музичного оформлення одного з найсвітліших і найрадісніших свят життя наречених – таїнства Вінчання. Митці називали такий твір «Шлюбом» або ж «Вінчанням» (таблиця 1).

У зазначений період музику до таїнства Шлюбу написав Я. Яциневич. Точну дату створення «Вінчання» невідомо. Перша згадка, віднайдена у каталозі книг і нот Всеукраїнської православної церковної ради в ЦДАВО, значиться 1927 р.<sup>1</sup> (ілюстрація 3). Тому припускаємо, що композицію створено незадовго до вказаної дати, коли у творчості Я. Яциневича відбувається розширення жанрових інтересів, а поруч із невеликими творами на канонічні церковні тексти виникають цілісні богослужбові цикли (Літургія, Всеношна).

Твір	Кількість сторінок
Благослове душе моя	75
Вкт. Щасл. чол. і Світе твій	75
Госп. відпускаєш	50
Постинсальміє	50
З молодости моеї	50
Велике славислове	I
Тобі провідниці	50
Херувимська	50
Милість спокою	50
Достойно є	50
Кант про сирітку	50
Пр. Діво і з плачем	50
Святу православну	50
Шлюб	75

**Ілюстрація 3.** Фрагмент каталогу книжок і нот ВПЦР (1927 р.).  
ЦДАВО. Ф. 3984. Оп. 3. Спр. 213. Арк. 2.

Я. Яциневич звернувся до піснеспівів таїнства Вінчання у зрілий період творчості. Пік композиторської діяльності митця характеризується ускладненням музичної мови творів, глибоким осмисленням вербальних текстів<sup>2</sup>. У «Вінчанні» Я. Яциневичу вдалося оновити структуру циклу та віднайти цікаве рішення будови. Попри значну кількість аудіозаписів, концертних виконань Літургії і окремих її частин, пасхального канту «Христос воскрес», колядок і щедрівок, обробки народної пісні «Сусідка» Я. Яциневича, на сьогодні немає жодного запису виконання «Вінчання» композитора. Причина цьому – мала кількість музичних оформлень піснеспівів Шлюбу та відсутність інтересу хорових колективів до музики таїнства не лише Я. Яциневича, а й інших митців його епохи. Проте

<sup>1</sup> Каталог книжок і нот Всеукраїнської православної церковної ради (1927 р.). // ЦДАВО України. Ф. 3984. Оп. 4. Спр. 213. Арк. 1.

<sup>2</sup> Детальніше з періодизацією творчості Я. Яциневича можна ознайомитися у статті авторки (Чамахуд Д. В. Яків Яциневич: новий погляд на періодизацію життєтворчості // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 133: Історія музики: нові факти та інтерпретації. Київ, 2022. С. 198–217).

досліджувати, відроджувати та популяризувати якісну українську музику вкрай необхідно, що підтверджує **актуальність** обраної теми дослідження.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Інтерес до життя і творчості Я. Яциневича характеризується хронологічною хвилеподібністю досліджень: від перших коротких енциклопедичних заміток ще з кінця 1970-х років О. Костюк<sup>1</sup>, І. Гамкала<sup>2</sup> до ґрунтовних архівних розвідок Т. Філенка<sup>3</sup>, О. Семирозум<sup>4</sup>, Л. Корній<sup>5</sup> у 1990-ті рр. – на початку 2000-х рр. Впродовж останнього періоду поживилася цікавість до творчості Я. Яциневича у молодих учених О. Засадної<sup>6</sup>, І. Щербанюк<sup>7</sup>, А. Бондаренка<sup>8</sup>, а також земляків композитора – К. Климчука<sup>9</sup>, Є. Чернецького<sup>10</sup>.

Проте життєтворчість Я. Яциневича досі не відображено цілісно, поза увагою залишаються багато невідомих фактів біографії митця, а численна кількість музичних творів у різних жанрах зберігається лише у рукописах в архівах. Із нотних матеріалів Я. Яциневича опубліковано небагато: окремі романси й хоріві піснеспіви, частина духовних творів (Літургія, «Вінчання», «Херувимська пісня», «Богородице Діво», кант «Христос воскрес»), колядки і щедрівки в обробці композитора, клавір ораторії «Скорбна Мати»<sup>11</sup>. Видання музичних творів Я. Яциневича сприяло публікації кількох статей про духовні композиції митця

<sup>1</sup> Костюк О. Яків Михайлович Яциневич (1869–1945) – композитор, диригент, педагог // Вісті, Твін Сіті. 1968. Вересень. Ч. 3 (26). С. 3, 4.

<sup>2</sup> Гамкала І. Д. Яциневич Яків Михайлович // Українська радянська енциклопедія. Київ: Головна редакція УРЕ, 1985. Т. 12 (Фітогормони – Ї). С. 531.

<sup>3</sup> Йдеться про такі праці Т. Філенка: Не здоланий зневірою // Музика. 1989. № 6. С. 26–28; З архіву композитора і диригента Я. М. Яциневича // Український музичний архів. Вип. 1. Київ: Центрумзінформ, 1995. С. 189–214; З яблуневоцвітної мелодії (До 50-ліття від дня смерті Якова Яциневича) // Альманах Українського народного союзу. Джерзі Сіті; Нью-Йорк: Свобода, 1996. Вип. 86. С. 175–184.

<sup>4</sup> Семирозум О. Музично-історичні джерела до біографії та творчої діяльності Я. М. Яциневича. Каталог рукописних та друкованих матеріалів: дипломна робота / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 235 с.

<sup>5</sup> Корній Л. П. Я. Яциневич. Повернення із забуття // Яциневич Я. М. Духовні твори / ред.-упоряд. М. Гобдич. Київ: Камерний хор «Київ», 2006. С. 6–9.

<sup>6</sup> Засадна О. В. Українська церковно-музична творчість 20-х рр. ХХ століття: жанрові пріоритети та стилістичні особливості (на прикладі доробку композиторів Київської хорової школи) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. 216 с.

<sup>7</sup> Щербанюк І. Прийдіть, поклонітесь // Надвірнянський Деканат УГКЦ. URL: <http://cerkva.if.ua/index.php?id=3357&action=art> (дата звернення: 28.07.2022).

<sup>8</sup> Бондаренко А. І. 150 років Якову Яциневичу – фундатору української духовної музики // Український інтерес. URL: <https://uain.press/blogs/150-rokiv-yakovu-yatsynevychu-fundatoru-ukrayinskoji-duhovnoyi-muzyku-1107698> (дата звернення: 28.07.2022).

<sup>9</sup> Климчук К. Дорога додому довжиною у вік // Час Змін Інформ. URL: <http://www.chaszmin.info/дорога-додому-довжиною-у-вік/> (дата звернення: 12.06.2022).

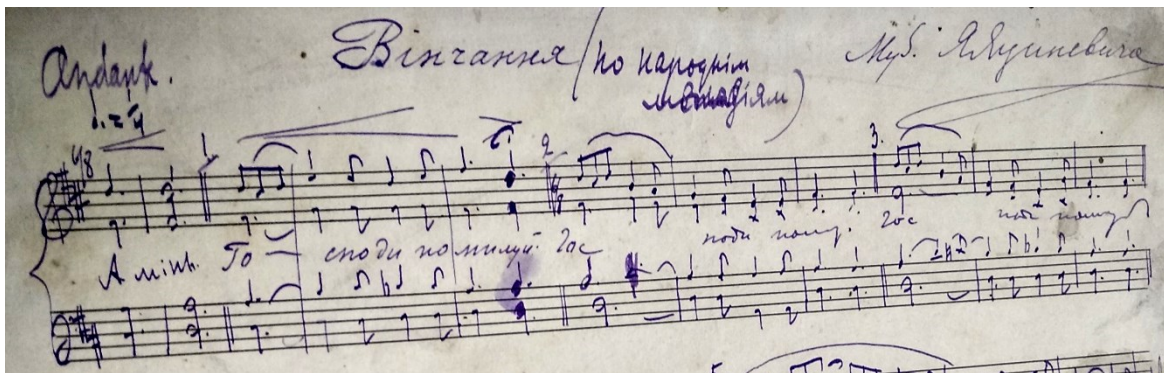
<sup>10</sup> Йдеться про такі праці Є. Чернецького: Родовід Якова Яциневича // Визвольний шлях. 2001. Кн. 7 (640). Київ; Лондон, 2001. С. 69–85; Історія Білої Церкви: події, постаті, життя. Біла Церква: Олександр Пшонківський, 2013. 448 с.

<sup>11</sup> Опубліковані твори Я. Яциневича: Досвітні огні [Ноти]: романс для високого голосу на сл. Лесі Українки. Харків: Держвидав України, 1929. 7 с.; Колискова пісня: для мішаного. хору без супроводу / сл. О. Маковея. Київ: Губсоюз, 1922. 3 с.; Літня ніч: для мішаного хору без супроводу / сл. О. Романової. Київ: Губсоюз, 1922. 3 с.; Духовні твори / ред.-упоряд. М. Гобдич. Київ: Камерний хор «Київ», 2006. 59 с.; Різдвяний збірник: колядки та щедрівки / ред.-упоряд. В. Завітневич. Нью-Йорк: Науково-богословський ін-т УПЦ в США, 1967. Т. 1. С. 322–352; Скорбна Мати [Ноти]. Ораторія на 4 частини для хору, двох солістів-сопрано, оркестру (клавір). Поезія П. Г. Тичини. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2019. 59 с.

(М. Юрченка<sup>1</sup>, М. Гобдича<sup>2</sup>, В. Кузик<sup>3</sup>) і коротких згадок про виконання богослужбових піснеспівів (Г. Карась<sup>4</sup>, О. Харченко<sup>5</sup>). Аналітичні відомості про «Вінчання» Я. Яциневича вміщено у дисертації О. Засадної<sup>6</sup>. Проте у її дослідженні не всі особливості циклу зазначено і прокоментовано.

**Мета статті** – дослідити піснеспіви «Вінчання» Я. Яциневича, виявити авторські особливості втілення вербальних текстів таїнства Шлюбу, окреслити музичні характеристики твору для зацікавлення виконавських хорових колективів.

**Виклад основного матеріалу.** Досліджуваний твір Я. Яциневича у зазначених вище архівних документах записано як «Шлюб» (ілюстрація 3), але у нотному виданні бібліотеки хору «Київ» під редакцією М. Гобдича вказано як «Вінчання»<sup>7</sup>. Одразу виникає думка, що, очевидно, М. Гобдич змінив авторську назву для зручності впізнавання твору. Проте у віднайденому рукописному оригіналі композиції Я. Яциневича в архіві Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського (ІМФЕ) так і зазначено – «Вінчання»<sup>8</sup> (ілюстрація 4).



**Ілюстрація 4.** Фрагмент нот «Вінчання» Я. Яциневича (без дати).  
ІМФЕ. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 15. Арк. 1.

<sup>1</sup> Юрченко М. С. Яків Яциневич // Духовна музика українських композиторів 20-х років ХХ ст. / ред. М. Юрченко. Київ, 2004. С. 101.

<sup>2</sup> Гобдич М. М. Від упорядника // Яциневич Я. Духовні твори / ред.-упоряд. М. М. Гобдич. Київ: Камерний хор «Київ», 2006. С. 4, 5.

<sup>3</sup> Кузик В. В. Скорбний шлях музики. До 150-річчя Якова Яциневича // Яциневич Я. М. Скорбна мати. Ораторія на чотири частини для хору, двох солістів сопрано та оркестру(клавір). Поезія П. Г. Тичини / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. С. 5–10.

<sup>4</sup> Карась Г. В. Музична культура української діаспори в світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. С. 65, 209, 296, 301, 307, 832.

<sup>5</sup> Харченко О. І. Київські концерти духовної музики кінця ХІХ – початку ХХ ст. і їх виконавці (за матеріалами київської преси 1900–1917 рр.) // Мистецтвознавчі записки. Київ: Міленіум, 2013. Вип. 24. С. 120–127.

<sup>6</sup> Засадна О. В. Українська церковно-музична творчість 20-х рр. ХХ століття: жанрові пріоритети та стилістичні особливості (на прикладі доробку композиторів Київської хорової школи) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. С. 137–141.

<sup>7</sup> Яциневич Я. М. Духовні твори / ред.-упоряд. М. М. Гобдич. Київ: Камерний хор «Київ», 2006. С. 43–49.

<sup>8</sup> Ноти «Вінчання» (за народними мелодіями) Я. Яциневича (б/д) // ІМФЕ. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 15. Арк. 1.

У сучасному нотному виданні циклу вказано шість частин, кожна із порядковим номером. О. Засадна, посилаючись на цю ж збірку, теж пише про наявність шести частин<sup>1</sup>. Проте при зверненні до рукописного оригіналу «Вінчання» зауважуємо, що композитор не нумерує твори, не завжди відділяє їх візуально та навіть не усім частинам дає назви. У рукописі Я. Яциневича вміщено такі композиції: «Велика ектенія», «Блаженні всі», «Ісає, радій», «Прокимен», «На довгі літа». Разом із тим, композитор написав два абсолютно різні за музичним матеріалом і масштабами варіанти прокимна, а також окремо виписав партію тенора для короткого прокимна. Оскільки під час таїнства виконується лише один із запропонованих композитором варіантів, можемо стверджувати, що частин усього п'ять, одна з яких має два різновиди (таблиця 2).

<b>Структура рукопису «Вінчання» Я. Яциневича<sup>2</sup></b>	<b>Структура «Вінчання» у виданні нот під редакцією М. Гобдича</b>
1. «Велика ектенія»	1. «Велика ектенія»
2. «Блаженні всі»	2. «Блаженні всі»
3. а) «Прокимен» короткий б) «Прокимен» довгий	3. «Ісає, радій»
4. «Ісає, радій»	4. «Прокимен» короткий
5. «На довгі літа»	5. «Прокимен»
	6. «На довгі літа»

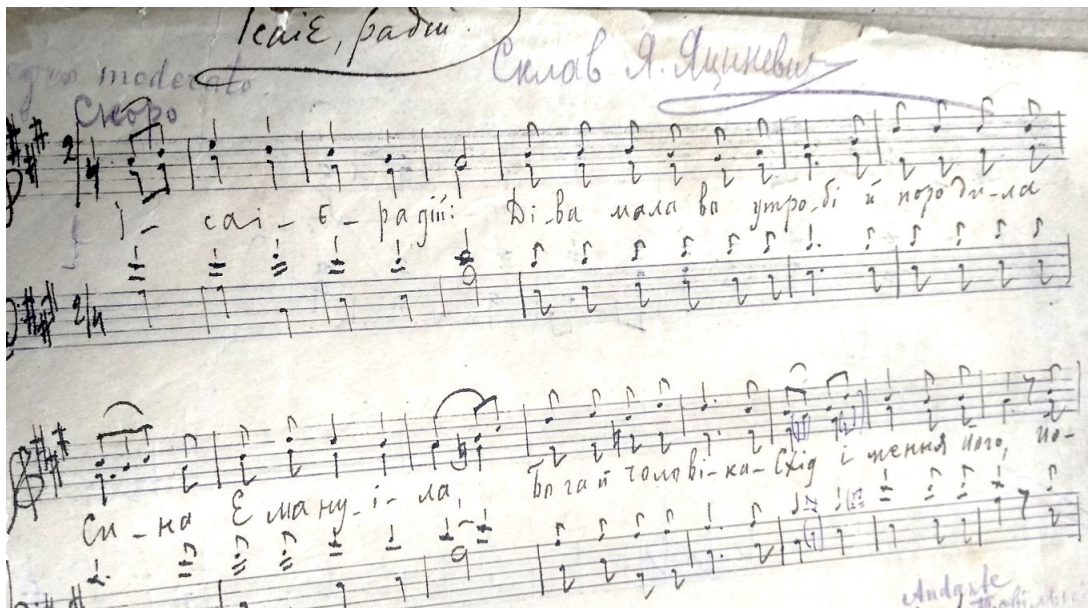
**Таблиця 2.** Порівняння структури «Вінчання» у рукописі Я. Яциневича й редакції М. Гобдича

При виданні нотного матеріалу виникла неточність у структурі циклу Я. Яциневича: піснеспів «Ісає, радій» вміщено перед двома варіантами «Прокимну» (таблиця 2). Згідно з церковним уставом, хор спочатку виконує «Прокимен», потім «Ісає, радій», тому потрібно змінити порядок цих піснеспівів. При роботі з архівним оригіналом «Вінчання» композитора помічаємо, що піснеспіви «Ісає, радій» і «Прокимен» (короткий) вміщено на окремому аркуші й написано іншою ручкою та олівцем. Окрім того, зазначені твори є, мабуть, чернеткою, про що свідчать виправлення і позначки на аркуші, зроблені фіолетовим олівцем (ілюстрація 5).

<sup>1</sup> Засадна О. В. Українська церковно-музична творчість 20-х рр. XX століття: жанрові пріоритети та стилістичні особливості (на прикладі доробку композиторів Київської хорової школи) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. С. 137.

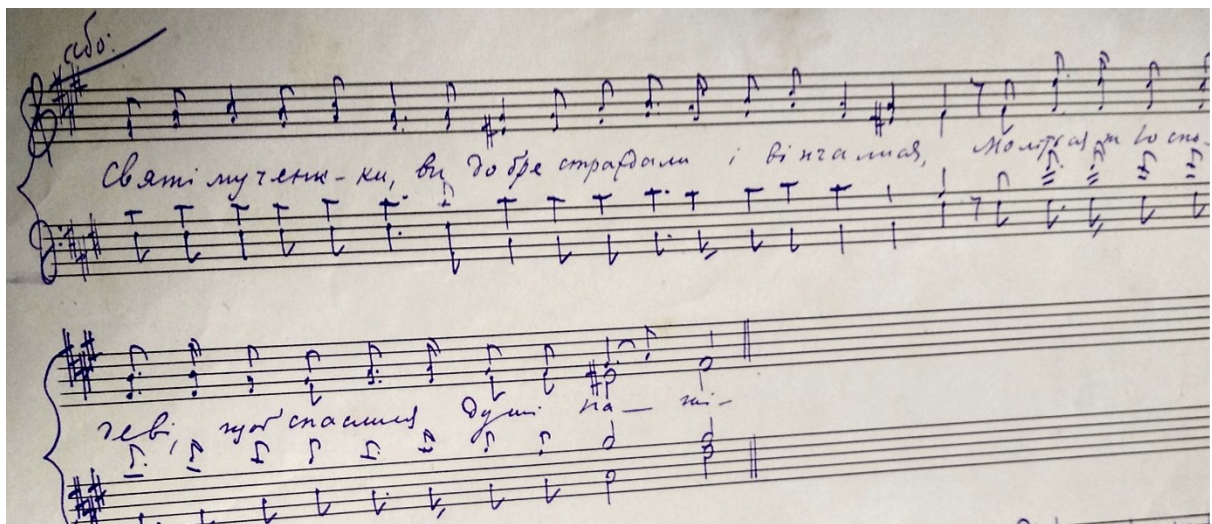
<sup>2</sup> Розміщення і нумерація частин рукопису «Вінчання» Я. Яциневича наші.





**Ілюстрація 5.** Фрагмент піснеспіву «Ісусе, радий» із «Вінчання» Я. Яциневича. ІМФЕ. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 15. Арк. 2.

Можемо стверджувати, що Я. Яциневич працював над написанням творів не в порядку їх структурної послідовності, а обирав до роботи піснеспіви на власний розсуд. Тому не дивно, що при виданні «Вінчання» композитора укладачі не врахували особливостей створення і структури циклу та не надали цьому особливої уваги. Проте при виконанні «Вінчання» Я. Яциневича хорам доведеться змінити порядок композицій у циклі.

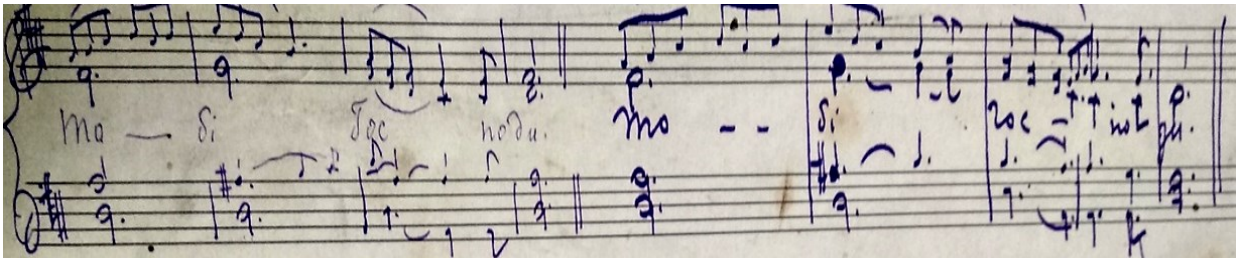


**Ілюстрація 6.** Музичний варіант виконання «Святи мученики» з рукопису «Вінчання» Я. Яциневича. ІМФЕ. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 15. Арк. 3.

У нотному виданні «Вінчання» відсутній музичний варіант середньої частини твору «Ісусе, радий» – «Святи мученики», який у рукописі виписано на окремому аркуші<sup>1</sup> (ілюстрація 6), а також один із варіантів проведення «Тобі, Господи» з «Великої

<sup>1</sup> Ноти «Вінчання» (за народними мелодіями) Я. Яциневича (б/д) // ІМФЕ. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 15. Арк. 3.

ектенії»<sup>1</sup> (ілюстрація 7). Очевидно, М. Гобдич не вважав за потрібне публікувати ці частинки через спрощення музичного матеріалу в порівнянні з основними варіантами.



**Ілюстрація 7.** Музичний варіант виконання «Тобі, Господи» з рукопису «Вінчання» Я. Яциневича. ІМФЕ. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 15. Арк. 1.

Піснеспіви таїнства Шлюбу лише частково музично оформив не лише Я. Яциневич, а й навіть його сучасники, що характерно для композиторів того часу (таблиця 3). Проте у будові циклу Я. Яциневича є одна важлива деталь, яку слід відзначити. Таїнство Шлюбу за церковними канонами складається із двох частин – Обручення й Вінчання. Зазвичай обидва обряди здійснюються безпосередньо один за одним. Однак у першій половині ХХ століття, мабуть, Обручення і Вінчання були розділені у часі. Тому не дивно, що К. Стеценко, О. Кошиць, Й. Кишакевич і П. Козицький розпочинають свої цикли піснеспівом другої частини Вінчання – «Блаженні всі». Я. Яциневич же першим номером вводить «Велику ектенію» – початковий піснеспів Обручення. Можемо стверджувати, що саме Я. Яциневич прагне показати важливість і єдність обох частин таїнства.

Порядок і назви піснеспівів таїнства Шлюбу (за церковними канонами) <sup>2</sup>	К. Стеценко (II ред.)	П. Козицький, К. Стеценко (I ред.), О. Кошиць	Я. Яциневич	Й. Кишакевич
<b>I. Чин Обручення</b>				
1. Велика ектенія	-	-	+	-
2. Потрійна ектенія	-	-	-	-
<b>II. Чин Вінчання</b>				
3. Блаженні всі	+	+	+	+
4. Велика ектенія	+	-	-	-
5. Прокимен	+	+	+(2 варіанти)	+
6. Аلیلія	+	-	-	+
7. Євангелія	+	-	-	+
8. Потрійна ектенія	+	-	-	+
9. Прохальна ектенія	+	-	-	-
10. Отче наш	+	-	-	-
11. Ісає, радій	+	+	+	+
12. Відпуст	+	-	-	+
13. На довгі літа	+	-	+	+

**Таблиця 3.** Порівняння кількості піснеспівів у «Вінчаннях» українських композиторів першої третини ХХ століття

<sup>1</sup> Ноти «Вінчання» (за народними мелодіями) Я. Яциневича (б/д) // ІМФЕ. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 15. Арк. 1.

<sup>2</sup> Таїнство Шлюбу // Требник (у двох частинах). Частина I. URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/bohosluzhbovi-knyzhky/trebnyk-u-dvoh-chastynah/tajinstvo-shlyubu/> (дата звернення: 20.07.2022).

В основі «Великої ектенії», якою розпочинається чин Обручення, – два інтонаційних звороти, що формуються у першому проханні «Господи, помилуй»: оспівування тонічного звука та висхідний хвилеподібний рух із поверненням в основний. На основі цих поспівок відбувається мелодико-ритмічний розвиток у всіх наступних проханнях. «Велика ектенія» мелодично, інтонаційно та ритмічно пов'язана з Літургією Я. Яциневича. Як і у «Великій ектенії» та інших частинах Літургії, композитор вдається до хвилеподібного розгортання, а також дуже довгих розспіваних мелодій (ілюстрації 8, 9). Завдяки хвилеподібному руху та секвенційності у кожному з прохань, виконавцям дуже легко відобразити наростання динаміки.



**Ілюстрація 8.** Я. Яциневич. Літургія. «Велика ектенія» (перше прохання)



**Ілюстрація 9.** Я. Яциневич. «Вінчання». «Велика ектенія» (п'яте прохання)

Музичний матеріал твору Я. Яциневича наскрізь проникнутий елементами, інтонаціями та поєднаннями голосів, які походять від народнопісенної стилістики. Про це зазначає і сам композитор одразу на початку циклу – «по народнім мелодіям»<sup>1</sup> (ілюстрація 4). У кульмінаційному шостому проханні використано не лише рух терціями та секстами, а й стрічкове розгортання у партіях. У цьому проханні автор дублює текст «Господи, помилуй», використовує позначку *тенуто* у партії тенорів, яку знаходимо лише у рукописному оригіналі нот. Краси музичному матеріалу «Великої ектенії» додає романтична гармонія: застосування гармонічної субдомінанти, відхилення у тональності першого ступеня спорідненості.

У рукописному оригіналі «Великої ектенії» Я. Яциневич подає два варіанти завершення піснеспіву «Тобі, Господи» (ілюстрація 7). У друкованому нотному виданні вміщено другий варіант. Музичні оформлення практично не відрізняються: додано кілька прохідних звуків у першому варіанті в тенора та у другому – в сопрано, змінено мелодичне положення заключного тону. Зважаючи на мінімальні відмінності між двома варіантами, можемо припустити, що у період

<sup>1</sup> Ноти «Вінчання» (за народними мелодіями) Я. Яциневича (б/д) // ІМФЕ. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 15. Арк. 1.



створення циклу в церковних колах побутувала традиція під час великої ектенії виконувати «Тобі, Господи» з повторенням.

Разом із тим наявність двох варіантів «Тобі, Господи» в рукописному оригіналі твору спонукає до ще однієї думки. Після завершення великої ектенії священник читає вголос дві молитви, тричі обмінює весільні персні між нареченими та виголошує молитву на обручення. Далі звершується невелика потрійна ектенія. Я. Яциневич окремо музично не оформлював цю молитву, проте розуміємо, що хор може виконувати ту ж саму «Велику ектенію», об'єднуючи по три прохання «Господи, помилуй» в одне. Потрійна ектенія, згідно з уставом, теж завершується зверненням «Тобі, Господи». Тобто при виголошенні великої ектенії хор може виконувати перший варіант, під час потрійної – другий.

Священник виводить наречених з притвору на середину храму і піснеспівом «Блаженні всі» розпочинається чин Вінчання. Саме тому звучання твору в Я. Яциневича насичене маршоподібними інтонаціями, чіткою метричною структурністю і ритмічними пунктирами. Псалом 127, вербальний текст якого утворює цей піснеспів, у Псалтирі складається з шести віршів. Відповідно до такого поділу, Я. Яциневич утворює тричастинну форму з кодою – по два вірші у кожній частині. Я. Яциневич вилучає стих «Слава Тобі, Боже наш, слава Тобі», який потрібно виконувати після кожного вірша псалма як приспів<sup>1</sup>.

Перший розділ твору Я. Яциневича (тт. 1–16) утворюють дві строфи вербального тексту, які, відповідно до псалма, розподіляються на два речення у музичному матеріалі. Мелодія побудов нагадує дві ланки секвенції з однаковими початковими проведеннями, але різним першим інтервалом. При порівнянні з нотним оригіналом Я. Яциневича було виявлено описку в мелодії першого речення: у слові «боятися» на складі «ся» композитор виписує звуки *c-e*, а не *c-d*, як це зазначено у друкованих нотах. У рукописі наявні вербальні варіанти, запропоновані композитором: спочатку використано слова «щасливі всі» та «щасливий, добро тобі буде» (як, наприклад, у «Шлюбі» П. Козицького), згодом у першому реченні автор написав «блаженні». Очевидно, не було єдиного усталеного перекладу церковних текстів українською мовою, Я. Яциневич підбирав доречніший варіант. При виданні нот редактори обрали «блаженні», що справді краще відповідає до звичного на той час церковнослов'янського «блажени вси».

У розвиваючому середньому розділі «жона твоя» (тт.16–41) змінюється виклад: на фоні акордового супроводу партія сопрано проводить мелодію, яка утворює дві ланки секвенції (ілюстрація 10). Зміна фактури завжди допомагає відділити контрастні частини<sup>2</sup>. Секвенційний розвиток і відхилення у *h-moll* приводить до наростання та кульмінації на словах «пагонці оливні». Наприкінці розділу повертається початкова тональність твору *D-dur*.

<sup>1</sup> Тричастинність при написанні піснеспіву «Блаженні всі» використали П. Козицький, Й. Кишакевич, К. Стеценко (1-ша редакція).

<sup>2</sup> Сучасники Я. Яциневича розпочали середній розділ піснеспіву «Блаженні всі» таким самим вербальним текстом: П. Козицький, К. Стеценко (2-га редакція) застосували аналогічний виклад, як Я. Яциневич; О. Кошиць, Й. Кишакевич надали проведення групі солістів; К. Стеценко (1-ша редакція) використав триголосо.

**Ілюстрація 10.** Я. Яциневич. «Вінчання». «Блаженні всі»

Реприза «Благословить тебе Господь» (тт. 42–71), мабуть, найбільш динамізована у порівнянні з відповідною частиною піснеспіву «Блаженні всі» у сучасників Я. Яциневича<sup>1</sup>. Репризний розділ у Я. Яциневича містить як уже відомий музичний матеріал, так і новий. Про початок репризної частини свідчить не лише авторська вказівка *a tempo*, а й поява такого ж, як на початку піснеспіву, квартового стрибка з низхідним заповненням. Новий матеріал у *G-dur* (тт. 52–60) апелює до церковної псалмодії, у якій багаторазово скандується один звук. Тричі проведено псалмодію і стільки ж повторено однаковий текст «дасть тобі щасливу долю», чим підкреслено головну ідею псалма – якщо людина житиме благочестиво, Господь обов’язково дарує їй все необхідне.

Подальший музичний матеріал утворює хорову стрету (ілюстрація 11). При детальнішому аналізі помічаємо, що музичний матеріал на словах «всі дні життя й дождешся» цитує початкову побудову «коли прийдеш у Царство Твоє» з піснеспіву «У Царстві Твоім» із Літургії Я. Яциневича (ілюстрація 12). Композитор укотре ілюструє інтонаційну єдність «Вінчання» з творами Літургії.

Довершує твір кода (тт. 72–81) на словах «мир на людей». Послідовність акордів врівноважує піснеспів ы надає йому завершеності.

**Ілюстрація 11.** Я. Яциневич. «Вінчання». «Блаженні всі»

<sup>1</sup> Виняток становить твір О. Кошиця, у якого виділено четвертий розділ.

Moderato *p* У Цар-стві Тво-ім по-м'я-ни нас, Гос-по-ди, ко-ли

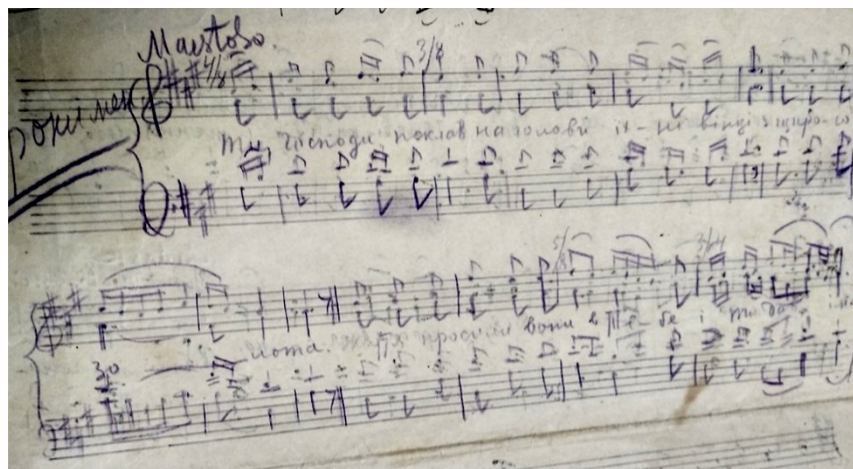
Ко-ли прийдеш у Цар-ство Тво-є

8 прий-деш у Цар-ство Тво-є

Ко-ли при-йдеш

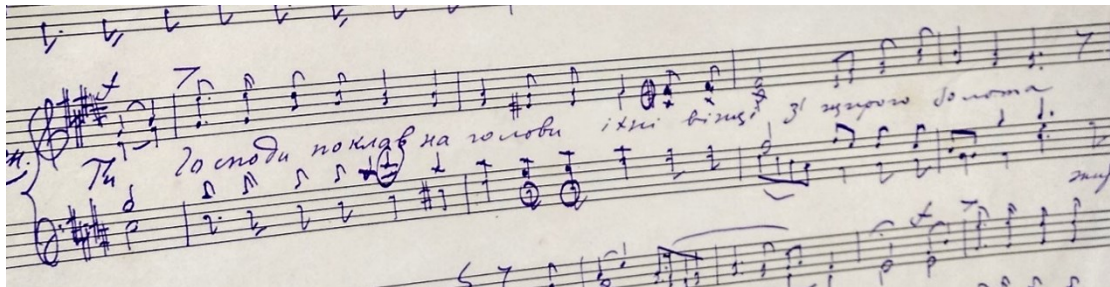
**Ілюстрація 12.** Я. Яциневич. Літургія. «У Царстві Твоєму»

Після співу «Блаженні всі» священник звертається до наречених, щоб переконатися у їхньому добровільному намірі вступити у шлюб. Отримавши позитивну відповідь, диякон виголошує велику ектенію. У нотах «Вінчання» Я. Яциневича немає окремого музичного оформлення цієї ектенії. Очевидно, композитор передбачав повторення музичного матеріалу «Великої ектенії», якою розпочинався чин Обручення. Після наступних трьох молитов священника з проханням благословити шлюб відбувається головний момент таїнства Вінчання, наречені стають подружжям – покладення вінців на їхні голови. Виконується прокимен, у вербальному тексті якого розповідається про нагороду нареченим від Господа. Я. Яциневич пропонує до виконання обрати один із двох варіантів «Прокимна», залежно від рівня професійності хорового колективу. У двох варіантах прокимна відтворено святковий настрій. Проте варіанти відрізняються тонально, за масштабом і музичним матеріалом.



**Ілюстрація 13.** Я. Яциневич. «Вінчання». «Прокимен» (короткий).  
ІМФЕ. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 15. Арк. 2 зв.

При дослідженні рукопису помічено, що обидва варіанти прокимна написано на різних аркушах і різними чорнилами: короткий – фіолетовим олівцем, довгий – синім чорнилом (ілюстрації 13, 14). Очевидно, довгий варіант створено пізніше. Твердження ґрунтується на тому, що короткий прокимен вміщено на одному аркуші поруч із повним піснеспівом «Ісає, радій», а довгий – на аркуші з другим варіантом середини «Святі мученики» з твору «Ісає, радій». Тобто спочатку музично оформлено «Ісає, радій» і короткий «Прокимен», а згодом дописано варіанти до піснеспівів.



**Ілюстрація 14.** Я. Яциневич. «Вінчання». «Прокимен» (довгий).  
ІМФЕ. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 15. Арк. 3.

Стилістично короткий «Прокимен» нагадує обиходні наспіви, інтонаційно близький до передпочаткового псалма «Благослови, душе моя, Господа» грецького наспіву (ілюстрація 15). Композиції споріднює плавний рух мелодії, короткі звороти, які варіюються щоразу в межах двох-трьох тактів, постійна метрична змінність (ілюстрація 16). У короткому прокимні яскраво вчуваються народнопісенні традиції у вигляді паралельних терцій між різними голосами почергово.



**Ілюстрація 15.** Грецький розспів. «Благослови, душе моя, Господа»



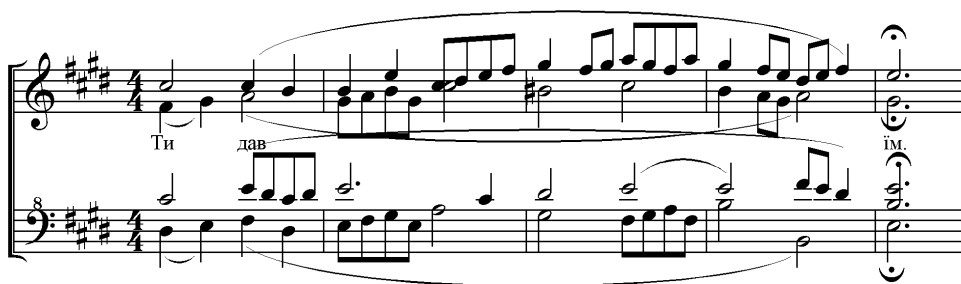
**Ілюстрація 16.** Я. Яциневич. «Вінчання». «Прокимен» (короткий)

У піснеспіві виділяються дві побудови – «Ти, Господи» та «Життя просили». У рукописі побудови відділено подвійною тактовою рисою, яку не збережено при виданні. Таке позначення пов'язано зі способом виконання прокимна: двічі звучить

повністю і втретє – лише завершальна частина. У рукописі після короткого прокимна окремо виписано партію тенора, причому кілька нот не збігаються: на слові «просили» замість *fis* написано *d*, на слові «Тебе» замість *cis* – *e*. Можливо, композитор планував записати партії й інших голосів, оскільки на аркуші залишилися вільні нотні рядки.

Довгий «Прокимен» підкреслює урочистий характер таїнства Вінчання, за фактурою, стилістичними особливостями нагадує розділ із концертних творів. О. Засадна зазначає, що піснеспів написано у двочастинній репризній формі з кодою<sup>1</sup>. Проте твердження є хибним. Композитор музично оформлює кожне проведення прокимна, які мають проспівуватися традиційно (два повних і одне коротке)<sup>2</sup>. Музичні проведення, як і в короткому прокимні, відділено кадансами й ферматами. Фактура, співвідношення голосів нагадує протиставлення хорового *tutti* і *solo* окремих партій у концертах: «Ти, Господи» (тт. 1–9) у всього хору, на гучній динаміці; на «Життя просили» (тт. 9–17) стишується гучність за рахунок зменшення кількості голосів, і лише на заключних тактах кожної побудови звучить весь хор.

Мелодія першого та другого проведеннь прокимна спочатку статична. Подальша зміна гармоній, введення низхідного поступеневого руху баса, прохідних і допоміжних хроматизмів створюють яскраві відхилення і додають драматизм у другому проведенні. Я. Яциневич укотре виявляє професійний підхід у роботі з однаковим вербальним текстом. Величезний розспів у всіх голосах у третьому заключному проведенні (тт. 19–24) свідчить про апеляцію до концертного стилю (ілюстрація 17).



Ілюстрація 17. Я. Яциневич. «Вінчання». «Прокимен» (довгий)

За співом «Прокимна» традиційно слідує читання уривків із богослужбових книг «Апостол» і «Євангеліє» та виголошення потрійної ектенії. Молитва за наречених, яку вголос озвучує священник, переходить у прохальну ектенію. Співаки можуть підлаштувати музичний матеріал «Великої ектенії» циклу під потрійну та прохальну. За церковним уставом далі звучить «Отче наш». На жаль, Я. Яциневич не створив музики до молитви. Очевидно, це пов'язано з традицією виконання відомого нескладного обиходного наспіву твору усіма присутніми. Адже спільна молитва

<sup>1</sup> Засадна О. В. Українська церковно-музична творчість 20-х рр. ХХ століття: жанрові пріоритети та стилістичні особливості (на прикладі доробку композиторів Київської хорової школи) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. С. 139.

<sup>2</sup> Сучасники Я. Яциневича по-різному втілювали канонічний текст, обрали відмінні форми прокимна у своїх циклах. Проте усі використали протиставлення хорового *tutti* і *solo* окремих груп. К. Стеценко (1-ша, 2-га редакції), як і Я. Яциневич у короткому варіанті, створив форму періоду з двох речень. О. Кошиць розпочав хорову частину словами священника «Славою і честю...» та утворив тричастинну форму. Й. Кишакевич підійшов до трактування твору найнетиповіше і нетрадиційно та утворив складну тричастинну форму: I частина – текст священника і перша половина прокимна; середина – тріо на слова стиха; реприза – повторення I частини.

покликана об'єднати серця усіх вірян, щоб кожен зміг відчувати святковість таїнства Вінчання.

Після споживання нареченими вина зі спільної чаші майже наприкінці таїнства Вінчання виконується великий піснеспів – «Ісає, радій». Священник тричі обводить наречених навколо тетраподу (центрального аналою). Таке «ходження колами» символізує духовну радість подружжя про здійснення важливого таїнства у їхньому житті й висловлення обітниці перед Господом вірно берегти подружній союз.

Вербальний текст «Ісає, радій» у «Вінчанні» Я. Яциневича, як і в требнику, складають три тропарі: «Ісає, радій», «Святі мученики», «Слава Тобі, Христе Боже». О. Засадна вказує, що Я. Яциневич використовує три строфи піснеспіву замість чотирьох обиходних<sup>1</sup>. Проте твердження не зовсім правильне. Адже у требнику<sup>2</sup> чітко прописано, що священник обводить наречених навколо аналою тричі й щоразу хор виконує по одному тропарю – як символ слави Святої Трійці, яка невидимо стає свідком обітниці подружжя бути вірними одне одному<sup>3</sup>.

Я. Яциневич скомпонував єдину тричастинну форму з розвиненою серединою<sup>4</sup>. Частини контрастують тонально (*A-dur – fis-moll – A-dur*), темпово (*Allegro moderato – Andante – Allegro moderato*), тематично (чітка розміреність у крайніх розділах, лірика у середині).

У змісті першого тропаря «Ісає, радій», який утворює першу частину (тт. 1–22), прославляється народження Сина Божого, що нагадує про благословіння Господа на народження дітей. В основі тематизму – радісні та хвалебні інтонації і гармонії. Жанровим джерелом у першій, як і в третій частинах, є кант. Мелодія плавна, постійно «кружляє» в межах кварта-квінти, що свідчить про вплив народної музики. Окрім того, як і в піснеспіві «Блаженні всі», композитор звертається до псалмодії.

Одночасно зі зміною змісту піснеспіву відбувається різкий тематичний контраст у середньому, найбільш напруженому розділі «Святі мученики» (тт. 22–35). Другий тропар оспівує святих мучеників, які своїм життям показали приклад служіння Богу та перетерпіли усі життєві випробування. На перший погляд, у середньому розділі в Я. Яциневича переважають ліричні інтонації. Особливого мелодизму додають октавні унісони та розспівана партія тенора на початку розділу. О. Засадна зазначає, що мелодична лінія інтонаційно пов'язана із ліричною піснею Наталки «Чого вода каламутна?» з опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка<sup>5</sup>. При

<sup>1</sup> Засадна О. В. Українська церковно-музична творчість 20-х рр. ХХ століття: жанрові пріоритети та стилістичні особливості (на прикладі доробку композиторів Київської хорової школи) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. С. 139.

<sup>2</sup> Таїнство Шлюбу // Требник (у двох частинах). Частина I. URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/bohosluzhbovi-knyzhky/trebnyk-u-dvoh-chastynah/tajinstvo-shlyubu/> (дата звернення: 20.07.2022).

<sup>3</sup> Можливо, О. Засадна у міркуваннях спиралася на трактування вербального тексту піснеспіву «Ісає, радій» іншими композиторами. П. Козицький, К. Стеценко (1-ша, 2-га редакції), як і Я. Яциневич, дотрималися текстів, поданих у требнику. О. Кошиць, Й. Кишакевич на початку піснеспівів використали два інші стихи «Господи, Господи, призри с небеси...» (Пс. 79:15) та «Сильно на землі будет сім'я его...» (Пс. 111:2). Достеменно не відомо, чим обумовлено таке вербальне розширення твору, проте знаємо, що обидва стихи взято із Псалтиря.

<sup>4</sup> Така ж тричастинність прослідковується в композиціях «Ісає, радій» К. Стеценка, П. Козицького, Й. Кишакевича. Виняток становить піснеспів О. Кошиця, який музично оформив п'ять стихів і утворив форму з чотирьох розділів.

<sup>5</sup> Засадна О. В. Українська церковно-музична творчість 20-х рр. ХХ століття: жанрові пріоритети та стилістичні особливості (на прикладі доробку композиторів Київської хорової школи) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014.. С. 139.

порівнянні матеріалу Я. Яциневича з арією М. Лисенка знаходимо спільні риси: квінтовий діапазон, рух мелодії в однаковому напрямку, тими ж інтервалами, однакове завершення мелодії (ілюстрації 18, 19).

Andante  
*p* *cresc.* *f* *espressivo* *dim.* *p*  
 Чо-го ж во-да ка-ла-мут-на, чи не хви-ля зби-ла?

**Ілюстрація 18.** Я. Яциневич. «Вінчання». «Ісає, радій»

**Ілюстрація 19.** М. Лисенко. «Наталка Полтавка». Пісня Наталки «Чого вода каламутна?»

Музичний матеріал середини наповнений драматизмом. Підвищення четвертого та шостого ступенів у партіях сопрано й тенора (ілюстрація 18), як результат – утворення збільшених секунд, відхилення без розв'язань в інші тональності. Композитор користується таким прийом не вперше. Свідчення цьому – піснеспів «Святий Боже» з Літургії (ілюстрація 20).

Свя- тий Бо- же

**Ілюстрація 20.** Я. Яциневич. Літургія. «Святий Боже»

Другий варіант «Святі мученики», віднайдений у рукописі (ілюстрація 6), контрастує з крайніми розділами тонально (*fis-moll*), але тематично майже не змінюється (плавна мелодика, паралельний рух сопрано і альтів терціями, статичний бас). У порівнянні з першим варіантом, вміщеним безпосередньо у творі, другий значно простіший для виконання. Очевидно, Я. Яциневич розумів, що не всі співаки зможуть заспівати розвинену середину. Натомість запропонував спрощений варіант частини.

У тексті третього тропаря «Слава Тобі, Христе Боже» прославляється Христос, який є славою апостолів, мучеників, а віднині – слава та надія наречених. Музичний матеріал репризного розділу (тт. 36–54) майже не відрізняється від першої частини.

Заключний піснеспів «На довгі літа», вміщений у «Вінчанні» Я. Яциневича, не входить у требник та не є обов'язковим до виконання на таїнстві Шлюбу. Проте впродовж років склалася традиція виконувати многоліття під час вітання наречених їхніми родичами й гостями. У творі «На довгі літа» Я. Яциневича, як і в попередніх композиціях циклу, терцієва втора сопрано – тенор свідчить про вплив народнопісенних особливостей. Октавний унісон, котрим розпочинається твір, вказує



на зв'язок із традиціями монодії. Музичний матеріал розвивається на основі двох коротких секвенцій і третьої заключної побудови, що об'єднує піснеспів та надає йому цілісності.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Дослідження піснеспівів «Вінчання» Я. Яциневича спонукає до певних висновків. У композиціях циклу автор опирався на музичні особливості різних стильових джерел. Тут спостерігаються риси канта, народнопісенної стилістики, церковної лексики, звуконаслідування обиходних наспівів, апеляції до концертного жанру. Разом із тим традиційні музичні прийоми органічно поєдналися з оригінальним трактуванням будови «Вінчання». Композитор залучив канонічні тексти не лише таїнства Шлюбу, а й Обручення, створивши єдність двох частин церковної відправи.

Важливими чинниками забезпечення цілісності циклу стали інтонаційні зв'язки у вигляді споріднених мелодичних зворотів (хвилеподібність розвитку мелодії, широкі розспіви) та цитування окремих побудов. Як досвідчений диригент професійних і аматорських хорових колективів, Я. Яциневич врахував виконавські можливості співаків і запропонував різні варіанти окремих частин циклу – як віртуозні, так і спрощені, про що раніше не було відомо. Таким чином, канонічні тексти урочистого богослужіння Вінчання у музичному оформленні Я. Яциневича набули професійного втілення та повинні звучати не лише у храмі, а й у концертному виконанні.

Стаття надійшла до редакції 16.04.2023 року

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бондаренко А. І. 150 років Якову Яциневичу – фундатору української духовної музики Український інтерес. URL: <https://uain.press/blogs/150-rokiv-yakovu-yatsynevychu-fundatoru-ukrayinskoji-duhovnoyi-muzyku-1107698> (дата звернення: 28.07.2022).
2. Гайдучик Д., 2016. Духовні твори Я. Яциневича у церковно-співацькій практиці ХХ століття (за архівними матеріалами) *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наукових праць*. № 2. Харків: ХДАДМ, С. 19–31.
3. Гамкало І., 1985. Яциневич Яків Михайлович *Українська радянська енциклопедія*. Київ: Головна редакція УРЕ, Т. 12 (Фітогормони – Ї). 531 с.
4. Гобдич М., 2006. Від упорядника *Яциневич Я. Духовні твори*. Київ: Камерний хор «Київ», С. 4, 5.
5. Гончаров П., 2004. Духовні твори *Духовна музика українських композиторів 20-х років ХХ століття*. Київ: Вид-во ім. О. Теліги, С. 161–182.
6. Засадна О., 2014. Українська церковно-музична творчість 20-х рр. ХХ століття: жанрові пріоритети та стилістичні особливості (на прикладі доробку композиторів Київської хорової школи) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ. 216 с.
7. Карась Г., 2012. *Музична культура української діаспори в світовому часопросторі ХХ століття: монографія*. Івано-Франківськ: Тіповіт, 1164 с.
8. Кишакевич Й., 2003. *Духовні твори*. Львів: ВНТЛ–Класика, 162 с.
9. Климчук К. Дорога додому довжиною у вік Час Змін Інформ. URL: <http://www.chaszmin.info/дорога-додому-довжиною-у-вік> (дата звернення: 12.06.2022).
10. Козицький П., 2004. Духовні твори *Духовна музика українських композиторів 20-х років ХХ століття*. Київ: Вид-во ім. О. Теліги, С. 183–202.
11. Корній Л., 2006. Я. Яциневич. Повернення із забуття *Яциневич Я. М. Духовні твори* Камерний хор «Київ», С. 6–9.
12. Костюк О., 1968. Яків Михайлович Яциневич (1869–1945) – композитор, диригент, педагог *Вісті, Твін Сіті*. вересень. Ч. 3 (26). С. 3, 4.
13. Кошиць О., 1970. *Релігійні твори*. Нью-Йорк: Вид-во імені Зіновія Лиська, 738 с.



14. Кузик В., 2019. Скорбний шлях музики. До 150-річчя Якова Яциневича *Яциневич Я. М. Скорбна Мати [Ноти]. Ораторія на чотири частини для хору, двох солістів-сопрано, оркестру (клавір)*. Поезія П. Г. Тичини. Інститут мистецтвознавства фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ, С. 5–10.
15. Пархоменко Л., 2009. *Кирило Стеценко*. Київ: Музична Україна, 392 с.
16. Семирозум О., 2005. Музично-історичні джерела до біографії та творчої діяльності Я. М. Яциневича. Каталог рукописних та друкованих матеріалів: дипломна робота. Нац. Муз. Акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 235 с.
17. Степовий Я., 2004. Духовні твори *Духовна музика українських композиторів 20-х років ХХ століття* / уряд. М. Юрченко. Київ: Вид-во ім. О. Теліги, С. 153–160.
18. Таїнство Шлюбу Требник (у двох частинах). Частина I. URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/bohosluzhbovi-knyzhky/trebnyk-u-dvoh-chastynah/tajinstvo-shlyubu/> (дата звернення: 20.07.2022).
19. Філенко Т., 1995. З архіву композитора і диригента Я. М. Яциневича *Український музичний архів*. Вип. 1. Київ: Центрмузінформ, С. 189–214.
20. Філенко Т., 1996. З яблуневоцвітної мелодії (До 50-ліття від дня смерті Якова Яциневича) *Альманах Українського народного союзу*. Джерзі Сіті; Нью-Йорк: Свобода, Вип. 86. С. 175–184.
21. Філенко Т., 1989. Не здоланий зневірою *Музика*. № 6. С. 26–28.
22. Харченко О., 2013. Київські концерти духовної музики кінця ХІХ – початку ХХ ст. і їх виконавці (за матеріалами київської преси 1900–1917 рр.) *Мистецтвознавчі записки*. Київ: Міленіум, Вип. 24. С. 120–127.
23. Чамахуд Д., 2022. Яків Яциневич: новий погляд на періодизацію життєтворчості *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 133: Історія музики: нові факти та інтерпретації. Київ, С. 198–217.
24. Чернецький Є., 2013. *Історія Білої Церкви: події, постаті, життя*. Біла Церква: Олександр Пшонківський, 448 с.
25. Чернецький Є., 2001. Родовід Якова Яциневича *Визвольний шлях*. 2001. Кн. 7 (640). Київ; Лондон, С. 69–85.
26. Щербанюк І. Прийдіть, поклонімося Надвірнянській Деканат УГКЦ. URL: <http://cerkva.if.ua/index.php?id=3357&action=art> (дата звернення: 28.07.2022).
27. Юрченко М., 2004. Яків Яциневич. *Духовна музика українських композиторів 20-х років ХХ ст.* Київ: Вид-во ім. О. Теліги, 101 с.
28. Яциневич Я., 2006. *Духовні твори*. Київ: Камерний хор «Київ», 59 с.

#### ДЖЕРЕЛА

1. Каталог книжок і нот Всеукраїнської православної церковної ради (1927 р.) ЦДАВО України. Ф. 3984. Оп. 4. Спр. 213. Арк. 1.
2. Ноти «Вінчання» (за народними мелодіями) Я. Яциневича (б/д) ІМФЕ. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 15. Арк. 1.
3. Проект української музичної церковної ради (1919–1920 рр.) ІР НБУВ. Ф. 62. Оп. 1. Спр. 217. 3 арк.
4. Протокол наради диригентів м. Києва (16 липня 1919 р.) ЦДАВО України. Ф. 3984. Оп. 3. Спр. 34. Арк. 61.
5. Склад Хорової комісії при Київській парафіяльній раді (б/д). ІР НБУВ. Ф. 62. Оп. 1. Спр. 218. 1 арк.

#### REFERENCES

1. Bondarenko, A. (2019). Yakiv Yatsynevych 150 Anniversary — Founder of Ukrainian Ecclesiastical Music [150 rokiv Yakovu Yatsynevychu — fundatoru ukrainskoi dukhovnoi muzyky]. In: *Ukrainian Interest* Available at: <https://uain.press/blogs/150-rokiv-yakovu-yatsynevychu-fundatoru-ukrayinskoyi-duhovnoyi-muzyky-1107698> (accessed: 28.07.2022) [in Ukrainian].
2. Gajduchuk, D. (2016). Spiritual Compositions of Yakiv Yatsynevych in Church Singing Practice of the 20th Century (after Archival Materials) [Dухovni tvory Ya. Yacynevycha u cerkovno-spivaczkiy praktyci]

XX stolittya (za arxivnymy materialamy]. In: *Traditions and Innovations in the Higher Architectural-Artistic Education*. Kharkiv: KhDADM. No2, pp. 19–31 [in Ukrainian].

3. Gamkalo, I. (1985). Yatsynevych Yakiv Mykhailovych [Yacynevych Yakiv Myxajlovych]. In: *Ukrainian Soviet Encyclopedia*. Kyiv: Holovna redaktsiia URE. No12, p. 531 [in Ukrainian].

4. Gobdych, M. (2006). From Author [Vid uporyadnyka]. In: Yatsynevych, Ya. *Spiritual Compositions*. Kyiv: Kamernyi khor "Kyiv", pp. 4–5 [in Ukrainian].

5. Honcharov, P. (2004). Spiritual Compositions [Dukhovni tvory]. In: *Spiritual music of Ukrainian composers of the 20-th century*. Kyiv: Vyd-vo im. O. Telihiy, pp. 161–182 [in Ukrainian].

6. Zasadna, O. (2014). Ukrainian Church-Musical Creativity in 20's of the 20<sup>th</sup> century: Genre Priorities and Stylistic Peculiarities (For Example, Works of Kyiv Choral School Composers) [Ukrayinska cerkovno-muzychna tvorchist' 20-x rr. XX stolittya: zhanrovi priorytety ta stylistychni osoblyvosti (na prykladi dorobku kompozytoriv Kyivskoyi xorovoyi shkoly)]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 216 p. [in Ukrainian].

7. Karas, G. (2012). *Musical Culture of the Ukrainian Diaspora in the World Time Period of the 20th Century* [Muzychna kultura ukrayinskoyi diaspori v svitovomu chasoprostori XX stolittya]. Ivano-Frankivsk: Tipovit. 1164 p. [in Ukrainian].

8. Kyshakevych, Y. (2003). *Spiritual Compositions* [Dukhovni tvory]. Lviv: VNTL–Klasyka. 162 p. [in Ukrainian].

9. Klymchuk, K. (2019). A Year Long Way Home [Doroha dodomu dovzhynoiu u vik]. In: *Time of Change Inform* [Chas Zmin Inform]. Available at: <http://www.chaszmin.info/дорога-додому-довжиною-у-вік/> (accessed: 12.06.2022) [in Ukrainian].

10. Kozytskyi, P. (2004). Spiritual Compositions [Dukhovni tvory]. In: *Spiritual music of Ukrainian composers of the 20-th century*. Kyiv: Vyd-vo im. O. Telihiy, pp. 183–202 [in Ukrainian].

11. Korniy, L. (2006). Y. Yatsynevych. Returning From Oblivion [Ya. Yacynevych. Povnennya iz zabuttya]. In: Yatsynevych, Ya.. *Spiritual Compositions*. Kyiv: Kamernyi khor "Kyiv", pp. 6–9 [in Ukrainian].

12. Kostyuk, O. (1968). Yakiv Mykhailovych Yatsynevych (1869–1945) – composer, conductor, teacher [Yakiv Myxajlovych Yacynevych (1869–1945) – kompozytor, dyrygent, pedagog]. In: *News, Twin Citi*. No3 (26), pp. 3–4 [in Ukrainian].

13. Koshyts, O. (1970). Spiritual Compositions [Relihiini tvory]. New York: Vyd-vo imeni Zinoviia Lyska. 738 p. [in Ukrainian].

14. Kuzyk, V. (2019). Sorrowful Way of Music. To Yakiv Yatsynevych 150 Anniversary [Skorbnyi shliakh muzyky. Do 150 richchia Yakova Yatsynevycha]. In: Yatsynevych, Ya. *Grieving Mother. Four-part Oratorio for Mixed Choir and Two Soprano-Solo Accompanied by Large Symphony Orchestra with Words by Pavlo Tychyna*. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. Kyiv, pp. 5–10 [in Ukrainian].

15. Parkhomenko, L. (2009). Kyrylo Stetsenko [Kyrylo Stetsenko]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 392 p. [in Ukrainian].

16. Semyrozum, O. (2005). *The Musical and Historical Sources for the Biography and Creative Activity of Y. M. Yatsynevych. Catalogue of Hand-Written and Printed Materials* [Muzychno-istorychni dzherela do biografii ta tvorchoyi diyal'nosti Ya. M. Yacynevycha. Katalog rukopysnyx ta drukovanyx materialiv]. Graduate work (music art). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 235 p. [in Ukrainian].

17. Stepovyi, Ya. (2004). Spiritual Compositions [Dukhovni tvory]. In: *Spiritual music of Ukrainian composers of the 20-th century*. Kyiv: Vyd-vo im. O. Telihiy, pp. 153–160 [in Ukrainian].

18. The Sacrament of Marriage [Tainstvo Shliubu]. In: *Breviary (in two parts)* [Trebynyk (u dvokh chastynakh)]. Vol. I. Available at: <https://parafia.org.ua/biblioteka/bohosluzhbovi-knyzhky/trebynyk-u-dvoh-chastynah/tajinstvo-shlyubu/> (accessed: 20.07.2022) [in Ukrainian].

19. Filenko, T. (1995). From Archive of Composer and Conductor Y. M. Yatsynevych [Z arxivu kompozytora i dyrygenta Ya. M. Yacynevycha]. In: *Ukrainian Music Archive*. Issue 1. Kyiv, pp. 189–214 [in Ukrainian].

20. Filenko, T. (1996). From Appleblossoming melody (the 50<sup>th</sup> Anniversary of the Death of Yakiv Yatsynevych) [Z yablunecovzvitnoyi melodiyyi (Do 50-littya vid dnya smerti Yakova Yacy`nevycha)]. In: *Almanac of the Ukrainian National Association*. Vol. 86. Jersey City, New York: Svoboda, pp. 175–184 [in Ukrainian].

21. Filenko, T. (1989). Undeclared by Discouragement [Ne zdolanyj zneviroyu]. In: *Music*. No. 6, pp. 26–28 [in Ukrainian].

22. Xarchenko, O. (2013). Kyiv Concerts of Spiritual Music of the Late XIX — early 20 Centuries and Their Performers (Based on the Materials of the Kiev Press of 1900–1917) [Kyivski koncerty duxovnoyi muzyky kincyа XIX–pochatku XX stolit i yix vykonavci (za materialamy kyivskoyi presy 1900–1917 rokiv)]. In: *Art notes*. Issue 24, pp. 120–127 [in Ukrainian].

23. Chamakhud, D. (2022). Yakiv Yatsynevych: new Look at the Periodization of Life Creation [Yakiv Yatsynevych: novyi pohliad na periodyzatsiiu zhyttietvorchosti]. In: *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Issue 133: *History of music: new facts and interpretations*, pp. 198–217 [in Ukrainian].

24. Chernetsky, E. (2013). *History of Bila Tserkva: Events, Figures, Life [Istoriia Biloi Tserkvy: podii, postati, zhyttia]*. Bila Tserkva: Oleksandr Pshonkivskyi, 448 p. [in Ukrainian].

25. Chernetsky, E. (2001). Pedigree of Yakiv Yatsynevych [Rodovid Yakova Yatsynevycha]. In: *The Way of Liberation*. Vol. 7 (640). Kyiv, London, pp. 69–85 [in Ukrainian].

26. Shcherbanyuk, I. (2013). Come, Let's Worship [Pryydit', poklonimos']. In: *Nadvirna Deanery of the Ukrainian Greek Catholic Church*. Available at: <http://cerkva.if.ua/index.php?id=3357&action=art> (accessed: 28.07.2022) [in Ukrainian].

27. Yurchenko, M. (2004). Yakiv Yatsynevych [Yakiv Yacynevych]. In: *Spiritual music of Ukrainian composers of the 20-th century*. Kyiv: Vyd-vo im. O. Telihy, p. 101 [in Ukrainian].

28. Yacynevych, Ya. (2006). *Spiritual Compositions [Duxovni tvory]*. Kyiv: Kamernyi khor "Kyiv". 59 p. [in Ukrainian].

CHAMAKHUD DARYNA

**Chamakhud, Daryna**, Postgraduate Student at the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folkloristics at the P. I. Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3402-7335>

## “WEDDING” BY YAKIV YATSYNEVYCH: PECULIARITIES OF VERBAL TEXTS MUSICAL READING

**The relevance of the research.** Among the Ukrainian composers who, in the first third of the 20th century, turned to the musical design of the Sacrament of Marriage, is Yakiv Yatsynevych. In his work, the composer issued the structure of the cycle in a new way. There are no thorough studies of the music of "The Wedding" by Y. Yatsynevych. In the short analytical description of O. Zasadna, not all characteristics of the cycle are identified and commented on. Today there are no performances or audio recordings of "The Wedding". The reason for this is the lack of interest of choral groups in the sacramental music artists of this era. However, it is extremely necessary to research, revive and popularize high-quality Ukrainian music.

**Objective of the research** – to investigate "The Wedding" songs by Y. Yatsynevych, to reveal the author's peculiarities of the verbal texts embodiment, to outline the musical characteristics of the work for the interest of performing choral groups. During the fulfillment of the mentioned tasks such **methods** of investigation were used: source study (search of documents in the archives of Kyiv), systematization (division and classification of found materials), history-chronological (arrangement and reconstruction of "The Wedding" creation), comparison (comparison and identification of musical features of "The Wedding" songs by Ukrainian composers of the first third of the 20th century), synthesis and generalization (joining of gained knowledge).

**Scientific novelty.** For the first time in Ukrainian musicology, archival documents from the life of Y. Yatsynevych, archival manuscripts of individual sections of the composer's "The Wedding" songs have been published, the musical and performance features of the cycle have been analyzed in detail, and intonation original sources of the works have been found.

**Research results and perspectives.** According to archival documents, the approximate date of "The Wedding" creation by Y. Yatsynevych was established - on the eve of 1927. Based on a comparison of the printed sheet music of the composer under the editorship of M. Hobdych with the work archival manuscript, a violation of the order of the chants was revealed. The structure of "The Wedding" was coordinated with the

canonical liturgical sequence, and a separate numbering of the parts of the cycle was proposed: 1. "The Great Litany", 2. "Blessed are all", 3. "Prokymen", 4. "Isaiah, rejoice", 5. "For long years". Simplified versions of individual sections of the cycle were found and published for the first time – "Holy Martyrs" from "Isaiah, Rejoice", "To You, Lord" from "The Great Litany". The number of songs and their musical forms in Yatsynevich and his contemporaries (K. Stetsenko, O. Koshyts, P. Kozytskyi, Y. Kyshakevych) were compared. The peculiarity of the structure of "The Wedding" by Y. Yatsynevych was revealed – for the first time, the canonical texts of the two parts of the sacrament of Marriage (Engagement and Wedding) were voiced. The study of the musical features of "The Wedding" by Y. Yatsynevych leads to certain conclusions. In the compositions of the cycle, the author relied on the characteristic features of various stylistic sources – canto, folk song stylistics, techniques of church vocabulary in all the canticles of the cycle. Appeals to the concert genre (broad chants, contrast of choral tutti and solo parts in the long "Prokymen"), everyday chants (sound imitation in the short "Prokymen" of the pre-initial psalm "Bless my soul, God" of the Greek chant) were revealed. Important factors in ensuring the integrity of the cycle became intonation connections in the form of related melodic turns (wave-like development of the melody, broad chants). The citation of musical fragments in the work "Blessed are all" from "In Your Kingdom" from "Liturgy" by Y. Yatsynevych was found and illustrated. As an experienced conductor of professional and amateur choral ensembles, the composer took into consideration the performance capabilities of the singers and offered various versions of individual parts of the cycle - both virtuosic and simplified, which was not known before.

**Significance.** The proposed research testifies to Y. Yatsynevych's professional implementation of the canonical texts of the ceremonial wedding service and it should encourage singers to perform the work not only in the church, but also in concerts.

**Keywords:** spiritual works, Weddings, cant, folk song stylistics, church musical vocabulary, archival materials.

УДК 784.3:78.071.1Косенко:781.4](477):[821-1:7.036.45](470)](045)

**ВАРШАВСЬКА А. К.**

**Варшавська Аліна Костянтинівна**, аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4808-6934>

**РОМАНТИЧНІ РИСИ ГАРМОНІЇ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ ВІКТОРА КОСЕНКА НА ВІРШІ ПОЕТІВ-СИМВОЛІСТІВ**

Камерно-вокальна творчість видатного українського композитора ХХ століття Віктора Степановича Косенка є висвітленням ліричних музично-поетичних рис його художнього світу. Для автора – це сфера невпинних пошуків нових засобів музичного висловлювання й водночас – ґрунтовна база для опанування традицій минувшини та сучасних творчих досягнень. Саме тому романси займають важливе місце в творчому доробку композитора.

Романсова лірика домінувала у його творчості до кінця 1920-х років, але й досі романси В. Косенка не втратили актуальності. Музика доповнює досвід сучасного слухача чисельними алюзіями романтичної доби. Вона іноді нагадує стилеві сплави елементів музичної мови композиторів минулого – С. Рахманінова, П. Чайковського, О. Скрябіна, вражає палітрою гармонічних фарб пізнього романтизму, імпресіонізму, що проявляє напрями музично-естетичних уподобань композитора, особливо – у гармонії. Саме цей важливий аспект залишається найменш вивченим у музикознавстві, тому дослідження гармонічних явищ у камерно-вокальній ліриці В. Косенка має всі ознаки **актуальності**.

**Ключові слова:** Віктор Косенко, камерно-вокальна творчість, романтичні риси гармонії, поети-символісти, Костянтин Бальмонт, Олександр Блок, «Вітер легковійний», «Колискова», «Німої тиші хочеться мені».

**Об'єктом дослідження** є гармонічні явища в камерно-вокальних творах В. Косенка, **предметом** – романтичні риси гармонії, їхня взаємодія з елементами сучасного гармонічного мислення в камерно-вокальних творах композитора на вірші поетів-символістів.

**Музичний матеріал дослідження** – романси на вірші К. Бальмонта та О. Блока «Вітер легковійний», «Колискова», «Німої тиші хочеться мені».

**Аналіз досліджень і публікацій.** Теоретичною основою роботи послуговували фундаментальні праці з гармонії Т. Бершадської, С. Григор'єва, Н. Гуляницької, В. Дернової, Л. Дьячкової, Ю. Тюліна, Ю. Холопова, Е. Курта та ін. В окрему сферу можна виділити праці українських музикознавців: М. Скорика «Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ столітті», В. Самохвалова «Черты музыкального мышления Б. Лятошинского», В. Золочевського «Ладогармонічні засади української радянської музики», І. Пяковського «Гармонія в музиці романтиків», які безпосередньо торкаються проблеми романтичної гармонії, а також специфіки втілення окремих її рис у творчості сучасних українських композиторів.

**Мета статті** – проаналізувати гармонію камерно-вокальних творів В. Косенка на слова поетів-символістів, виявити романтичні риси та особливості їхньої взаємодії з прикметами сучасного гармонічного мислення.

Поставлена мета передбачає виконання наступних **завдань**:

– ознайомитись із науковою літературою, присвяченою засадам романтичної гармонії кінця XIX – початку XX століть, скласти узагальнений перелік її характерних рис;

– врахувати історико-естетичну інформацію, що стосується «срібного віку» та поезії символістів К. Бальмонта та О. Блока;

– проаналізувати обрані романси з кількох позицій: взаємодії музики і слова, символіки образів, композиції та формотворення, зв'язати з ними функціональний аналіз звуковисотної тканини й гармонічних процесів;

– визначити у кожному окремому випадку особливості проявів романтичних рис гармонії.

**Виклад основного матеріалу.** Гармонічний стиль Віктора Косенка періоду 1917–1927 років є типовим для музичного мислення кінця XIX – перших десятиліть XX століття, коли традиції романтичної музики синтезувалися із новітніми модерновими експериментами й утворювали самобутні, неповторні явища у кожному конкретному випадку. В цілому залишаючись романтиком, Віктор Косенко не втрачав хисту до пошуків нових ресурсів музичної мови – імпресіоністичних, експресіоністичних, конструктивістських, фольклорних і навіть неакадемічних. Але найбільш вагомою стилістикою усе ж таки є романтична. В чому полягають її прикмети?

У гармонічному мисленні композиторів романтичної доби, як відомо, поєднуються у різних пропорціях і проявах риси, які властиві відповідному етапу еволюції тональної системи і відображують естетику *індивідуалізації* світосприйняття, а саме: послаблення централізованих сил тональної системи; прояви індивідуальних «станів» тональності; формування «іменних гармоній» – таких як «домінанта Шопена», «медіанта Шуберта», гармонія С. Рахманінова, «акорди збільшеної сексти» П. Чайковського, «прометеїв акорд» О. Скрибіна, «тристан-акорд» Р. Вагнера та ін.; колористичне трактування гармонії з позицій самоцінності окремого акорду, його фонічних характеристик і ладофункціональних особливостей; розширення тональності мікстовими мажоро-мінорними явищами й розгалуженими субсистемними зв'язками; альтераційні прояви та структурні зміни акордики до багатотерцієвих побудов, нашарувань лінійних тонів і загалом – створення великих дисонантних площин; формування секвенційних терцієвих рядів; опора на нестійкість; відродження старовинних модальних звукорядів та утворення штучних симетричних ладів.

Аналізуючи романси на слова поетів-символістів, які були написані Віктором Косенком протягом десяти років, ми зустрічаємо багато з перелічених рис романтичної гармонії, навіть окремих алюзій гармонічного мислення композиторів минулого, які віддалено, опосередковано нагадують сторінки музики О. Бородіна, О. Скрибіна, Ф. Ліста, музикантів австро-німецької школи та ін.

Можна помітити, як музичні смаки В. Косенка з часом змінюються, а творчий досвід збагачується. Оскільки він жив на межі двох століть, очевидно, що в коло гармонічних засобів виразності, поряд із романтичними, входили також гармонічні моделі музики XX століття. Але композитор так вдало їх змішував, що нове інтерпретування і надавало камерно-вокальній музиці молодого (на той час) українського автора привабливості, що обумовлювала професійну зацікавленість із боку виконавців і слухачів.

Романс «Вітер легковійний» був написаний 1917 року, коли композитор, тоді ще студент, шукав оригінальні художні прийоми в досягненнях епохи романтизму, а з іншого боку – вивчав сучасні методи гармонічного письма у творах початку ХХ століття. Це – загострена увага до фонізму акордів, що іноді відсуває на другий план функціональну гармонічну логіку і наближує стиль композитора до імпресіонізму (використання низки нонакордів, збільшених тризвуків, додавання до основної гармонічної структури побічних тонів, що по-новому обарвлюють її та формують відчуття естетично досконалої краси).

Акорди з квартовими тонами й квартовою структурою з часом стали сукупною ознакою фольклорних і конструктивістських пошуків Б. Бартока, І. Стравінського, П. Гіндеміта, а поява дивних, на перший погляд, альтерованих співзвуч типу  $D_9^{#6}$ ,  $D_4^{+6}$ ,  $D_6^4$  у мінорі чи  $\Pi_2^{+4}$  у мажорі, часто є результатом мелодичного руху голосів у творах С. Прокоф'єва чи Д. Шостаковича. Але провідними рисами гармонії романсу В. Косенка залишаються *романтичні*. Саме вони тонко «реагують» на кожне слово символічної поезії К. Бальмонта – її світлотіні, кольори та перевтілення образів на протилежні: зневіру й надію, темряву й світло, – символи, що відображають головну «палітру філософії життя».

Тут композитору знадобився дуже гнучкий комплекс гармонічних фарб, тому пізньоромантичні риси гармонії виявилися провідними для стилістики даного романсу: розмаїття використаних альтерованих акордів домінантової групи ( $D_7^{b5}$ ,  $D_7^{#5}$ ,  $zmVII_7^{b3}$  + їхні обернення), фактурні звукообразальні колористичні ефекти. Автор у «точці золотого перетину» застосовує секвенції по цілих тонах (так звані модулюючі), що мають аналогії у романтичних камерно-вокальних творах Р. Шумана, Ф. Ліста, П. Чайковського. Романтичною складовою у цьому романсі є також іменна гармонія – так звана «шубертова медіанта», а також «вагнерівська» концентрованість дисонуючих гармоній з «еліптичним» ефектом «блукання тональностей», романтичні перетини мажоро-мінорних зв'язків на відстані й безпосередньо. Це все працює на символічний образ твору.

Романс «Колискова» на вірші О. Блока – наступний щабель розвитку музичних уподобань митця, оскільки композитор застосовує тут уже більш складні й насичені гармонічні засоби. У музиці панує дуже м'яка атмосфера дивовижного спокою та краси. Центр системи формує тризвук, який згодом обростає побічними тонами, що стають невід'ємною частиною тонічної гармонії і надають можливість почути дуже ніжну, акварельну концентрацію  $T_7$ .

Певною мірою це нагадує початок романсу О. Бородіна «Спляча княжна», в якому жанрові прикмети колискової у гармонії теж обертаються звукообразальними коливаннями мажорної тоніки з секстою і мерехтіннями синкопованих секундних затримань, розхитуючи пульс трихордових зворотів у мелодії.

З'являється пильна увага до фонізму збільшеного тризвуку, що не має чіткої акустичної опори, – він традиційно виконує роль занурення у казковий, фантастичний світ і розкриває образи, як це було у звучанні романтичної музики. Зрушення його по великих секундах може утворювати цілотонові побудови, а по малих – хроматичні ходи ланок транспонуючої секвенції із можливими енгармонічними замінами звуків. Саме так рухаються низхідні ланки секвенції за участю збільшених тризвуків, які «пливуть» між барвистими зіставленнями акордів *fis-moll*, *cis-moll*, *e-moll* і ніби нашаровуються на ті співзвуччя, до яких тяжіють. Ці акорди композитор ніби навмисно не розв'язує, а навпаки напружено згущує їхнє забарвлення, що є однією з провідних рис пізньоромантичної, а також сучасної гармонії. Так у гармонії «Колискової» виникають колорити великих мінорних септакордів, у чому вбачається спорідненість із гармонічним мисленням



Б. Лятошинського. Фактурний шлях розосередження крихких, вишуканих секундових і септимових поєднань загалом іноді призводить до появи співзвуч кластерного типу.

«Німої тиші хочеться мені» – романс на вірші К. Бальмонта (1927) – є найбільш зрілим серед інших зразків утілення композитором поетичних символічних образів. Автор музики увібрав тут майже всі відомі йому на той час музичні прийоми гармонічного мислення епохи й наблизив свій опус до новітніх пошуків, які були відображені в творчості Б. Лятошинського та О. Скрибіна. Поетичний зміст романсу базується на стані зневіри, бажання відокремитися від метушливого світу почуттів, зазирнути у спокій і сховатись у німій тиші забуття. Музичною емблемою цього стану є коротка гармонічна побудова, яка начебто замкнена в колі чотирьох акордів.

Вона подається від самого початку і вміщує найважливіші гармонічні ідеї романсу. Це схоже на своєрідний звуковий символ, який концентрує у стислій формі майбутні шляхи розвитку тонально-гармонічного процесу, окреслює збагачення окремих акордових структур, стильові вподобання композитора, його тяжіння до романтичної естетики звукопису, загострених альтерацією тяжінь, до кольорових сторінок імпресіоністського вслуховування в нонакордові ланки, що загалом формує безліч взаємозв'язків та асоціацій із рисами гармонічної мови музики кінця XIX – початку XX століть. Ця двотактова побудова наскрізь пронизує тканину романсу. З чотирьох її акордів два залишаються незмінними, а останні щоразу набирають обертів шляхом нарощення більш повної структури.

Перші дві гармонії стабільні T –  ${}_n\P_{6/5}^{\Gamma}$ . Наступний акорд  $D_9 \rightarrow ({}_n\P_{III})$ , який багато разів не розв'язується за тяжінням, піддається далі важливим змінам – не лише у функціональному сенсі, а й по лінії загострення колористичних барв:  $D_9^{5\#} \rightarrow ({}_n\P_{III})$ ,  $D\P_{6/5}^{3b, 3\#} \rightarrow {}_n\P_{III}$ . Розщеплення тонів нонакорду домінантового походження нагадує пошукові шляхи О. Скрибіна. В нього такі акорди могли розв'язуватись або чергуватись і навіть отримувати енгармонічні заміни звуків у модуляційних ситуаціях.

Ця гармонія, а також наступний альтерований домінантовий нонакорд додають певних стильові рис музичного мислення О. Скрибіна. Окрім того, подальше розгортання багатотерцієвих вертикалей відсилає до сучасних, у тому числі неакадемічних гармонічних пошуків.

**Висновки.** У контексті проаналізованих вокальних мініатюр треба ще раз наголосити, що гармонічне мислення композитора ширше звичайних стильових уподобань. Він рухався шляхом пошуку особистого стилю, намагаючись засвоїти й відобразити в українській музиці надбання гармонії романтичної доби та сучасності.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2023 року

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Асаф'єв Б., 1971. *Музыкальная форма как процесс*. Изд. 2-е. Москва: Музыка, 373 с.
2. Бершадская Т., 1985. *Лекции по гармонии*. Ленинград: Музыка, 478 с.
3. Григорьев С., 1981. *Теоретический курс гармонии: учебник*. Москва: Музыка, 479 с.
4. Гуляницкая Н., 1984. *Введение в современную гармонию: учебное пособие*. Москва: Музыка, 256 с.
5. Дернова В., 1968. *Гармония Скрибина*. Ленинград: Музыка, 124 с.
6. Довженко В., 1949. *С. Косенко*. Київ: Мистецтво, 140 с.
7. Дьячкова Л., 1994. *Гармония в музыке XX века*. Москва: Музыка, 142 с.
8. Золочевський В., 1976. *Ладогармонічні засади української радянської музики*. Київ: Музична Україна, 222 с.
9. Качовська Н., Даценко П., 2005. *С. Косенко і культурно-мистецькі традиції Волині – Житомирщини: наук. збірн.* Житомир: Косенко, С. 9–2.
10. Копоть І., Мокрицький Г., 1996. *Віктор Косенко і Житомир*. Житомир: Журфонд, 32 с.
11. Косенко А., 1967. *С. Косенко у спогадах сучасників*. Київ: Музична Україна, 180 с.



12. Косенко А., 1975. *С. Косенко*. Київ: Музична Україна, 295 с.
13. Курт Э., 1975. *Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера* / пер. с нем Г. Балтер, ред. М. Этингера. Москва: Музыка, 549 с.
14. Олійник О., 1989. *С. Косенко*. Київ: Музична Україна, 62 с.
15. Олійник О., 1977. *Фортепіанна творчість В.С. Косенка*. Київ: Наукова думка, 150 с.
16. Пясковський І., *Гармонія в музиці романтиків: Рукопис*.
17. Редя В., 2006. *Музыка в культурной композиции «серебряного века»: исследовательские очерки*. Монография. Київ: ДАКККиМ, 276 с.
18. Самохвалов В., 2005. До питань вивчення поліявищ в гармонії (проблеми класифікації акордики) *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Кн. 1. Українська та світова музична культура: сучасний погляд*. Київ, Вип. 36. С. 95–108.
19. Самохвалов В., 1977. *Черты музыкального мышления Б. Лятошинского*. Київ: Музична Україна. 276 с.
20. Самохвалов В., 1977. *Черты симфонизма Б. Лятошинского*. Київ: Музична Україна, 243 с.
21. Скорик М., 1983. *Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття*. Київ: Музична Україна, 160 с.
22. Стецюк Р., 1974. *Віктор Косенко*. Київ: Музична Україна, 55 с.
23. Филатова Т., 2013. «*Agnus Dei*» С. Барбера: хоральна версія *Струнного Adagio (к проблеме стилевых взаимодействий)*. Донецьк; Львів: Юго-Восток, Вип. 13. С. 69–79.
24. Фільц Б., 1965. *Фортепіанна творчість В. С. Косенка*. Київ: Мистецтво, 70 с.
25. Холопов Ю., 2005. *Гармония: практический курс*. Т. 1. Москва: Композитор, 466 с.
26. Холопов Ю., 2005. *Гармония: практический курс*. Т. 2. Москва: Композитор, 613 с.
27. Холопов Ю., 1988. *Гармония. теоретический курс: учебник*. Москва: Музыка, 511 с.
28. Холопов Ю., 1974. *Очерки современной гармонии*. Москва: Музыка, 287 с.
29. Шамаєва К., 1997. *Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років (до 100-річного ювілею)* / ред.-упоряд. К. І. Шамаєва. Київ, 60 с.

#### REFERENCES

1. Asaf'yev B. *Muzykal'naya forma kak protsess*. Izd. 2-ye Moskva: Muzyka, 1971. 373 s.
2. Bershadsкая T. *Lektsii po garmonii*. Leningrad: Muzyka, 1985. 478 s.
3. Grigor'yev S. *Teoreticheskiy kurs garmonii: Uchebnik*. Moskva: Muzyka, 1981. 479 s.
4. Gulyanitskaya N. *Vvedeniye v sovremennuyu garmoniyu: Uchebnoyeposobiye*. Moskva: Muzyka, 1984. 256 s.
5. Dernova V. *Garmoniya Skryabina*. Leningrad: Muzyka, 1968. 124 s.
6. Dovzhenko V. V. S. *Kosenko*. Kiyev: Iskustvo, 1949. 140 s.
7. D'yachkova L. *Garmoniya v muzyke XX veka*. Moskva: Muzyka, 1994. 142 s.
8. Zolocheskiy V. *Lado garmonicheskoye osnovy ukrainskoy sovetskoy muzyki*. Kiyev: Muzykal'naya Ukraina, 1976. 222 s.
9. Kachevskaya N., Datsenko P. V. S. *Kosenko i kul'turno-khudozhestvennyye traditsii Volyni – Zhitomirshchiny: Nauk. sborn. / Red.-upor. N. I. Kachevskaya, P. KH. Datsenko*. Zhitomir: Kosenko, 2005. S. 9-2.
10. Kopot' I., Mokritskiy G. *Viktor Kosenko i Zhitomir*. Zhitomir: Zhurfond, 1996. 32 s.
11. Kosenko A. V. S. *Kosenko v vospominaniyakh sovremennikov*. Kiyev: Muzykal'naya Ukraina, 1967. 180 s.
12. Kosenko A. V. S. *Kosenko*. Kiyev: Muzykal'naya Ukraina, 1975. 295 s.
13. Kurt E. *Romanticheskaya garmoniya i yeyekrizis v «Tristane» Vagnera* [per. s nim G. Balter, red. M. Ettingera]. Moskva: Muzyka, 1975. 549 s.
14. Oleynik O. V. *Kosenko*. Kiyev: Muzykal'naya Ukraina, 1989. 62 s.
15. Oleynik O. *Fortepiannoye vorchestvo V.S. Kosenko*. Kiyev: Nauchnaya mys', 1977. 150 s.
16. Pyaskovskiy I. *Garmoniya v muzykeromantikov – rukopis'*.
17. Redya V. *Muzykavkul'turnoy kompozitsii «serebryanogoveka»: Issledovatel'skiye ocherki*. Monografiya. Kiyev: DAKKКиМ, 2006. 276 s.
18. Samokhvalov V. *Kvoprosam izucheniyapolevyv garmonii (problemy klassifikatsii akordiki)* *Nauchnyy vestnik NMAU im. P. I. Chaikovskogo. Kn.1. Ukrainskaya mirovaya muzykal'nayakul'tura: sovremennayatochkazreniya*. Kiyev, 2005. Vyp. Tridsat' shestoy S. 95–108.

19. Samokhvalov V. Cherty muzykal'nogomyshleniya B. Lyatoshinskogo. Kiyev: Muzykal'nayaUkraina, 1977. 276 s.
20. Samokhvalov V. Cherty simfonizma B. Lyatoshinskogo. Kiyev: Muzykal'nayaUkraina, 1977. 243 s.
21. Skorik M. Strukturaivrazitel'nayaprirodaakkordiki v muzyke XX veka. Kiyev: Muzykal'nayaUkraina, 1983. 160 s.
22. StetsyukR. ViktorKosenko. Kiyev: Muzykal'nayaUkraina, 1974. 55 s.
23. Filatova T.V. "AgnusDei" S.Barbera: khoral'nayaversiyaStrunnogo Adagio (k problemestilevykhvzaimodeystviy). Donetsk – L'viv: Yugo-Vostok, 2013. Vyp. Trinadtsaty S. 69-79.
24. Fil'ts B. Fortepiannoyetvorchestvo V. S. Kosenko. Kiyev: Iskusstvo, 1965. 70 s.
25. Kholopov YU. Garmoniya: prakticheskiykurs. T.1. Moskva: Kompozitor, 2005. 466 s.
26. Kholopov YU. Garmoniya: prakticheskiykurs T.2. Moskva: Kompozitor, 2005. 613 s.
27. Kholopov YU. Garmoniya. Teoreticheskiykurs: Uchebnyk. Moskva: Muzyka, 1988. 511 s.
28. Kholopov YU. Ocherkisovremennoygarmonii. Moskva: Muzyka, 1974. 287 s.
29. Shamayeva K. Viktor Stepanovich Kosenko: vzglyad s 90-kh godov (do 100 letnegoyubileya) / red. sostavitel' K. I. Shamayeva. Kiyev, 1997. 60 s.

**VARSHAVSKA ALINA**

**Varshavska Alina**, Postgraduate Student at the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folkloristics at the P. I. Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4808-6934>

## **ROMANTIC CHARACTERISTICS OF HARMONY IN THE CHAMBER AND VOCAL WORKS OF VIKTOR KOSENKO ON THE POEMS OF SYMBOLIST POETS**

The vocal and chamber work of the outstanding Ukrainian composer of the 20th century Viktor Kosenko is a reflection of the lyrical musical and poetic features of his artistic world. For the author, this is a field of constant search for new means of musical expression and at the same time a solid base for mastering the traditions of past and present creative achievements. That is why romances occupy an important place in the composer's work.

Romantic lyrics dominated his work until the end of the 1920s, but still Viktor Kosenko's romances have not lost their relevance. The music complements the experience of the modern listener with numerous allusions to the romantic era. It sometimes resemblessty listic fusion sof elements of the music allanguage of composers of the past – S. Rachmaninov, P. Tchaikovsky, O. Scriabin, impresses with a palette of harmonious colors of late romanticism, impressionism, which shows the directions of the composer's musical and aesthetic preferences, especially in harmony. It is this important aspect that remains the least studied in musicology, therefore the study of harmonic phenomena in Viktor Kosenko's chamber and vocal lyrics has all the signs of relevance.

**Keywords:** Viktor Kosenko, chamber-vocal work, romantic features of harmony, symbolist poets, Kostyantyn Balmont, Oleksandr Blok, "Viter lehkoviyniy", "Koliskova", "Nimoyi tyshi khochet'sya meni".

## ФАДЕЄВА К. В.

**Фадєєва Катерина Володимирівна**, докторка мистецтвознавства, професорка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2329-469x>

## ПУСТОВАЛОВ С. Ж.

**Пустовалов Сергій Жанович**, доктор історичних наук, доцент, завідувач кафедри музейного менеджменту Київського національного університету культури і мистецтв (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3026-6224>

## ПОХОДЖЕННЯ ТА РАННІЙ РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЗА АРХЕОЛОГІЧНИМИ МАТЕРІАЛАМИ

У статті розглядаються знахідки музичних інструментів з археологічних розкопок. Пропонуються узагальнення про їхні звукові можливості та використання. Тематика досліджень Кіри Іванівни Шамаєвої, серед іншого, ґрунтується на вивченні архівних матеріалів, зокрема, Національного заповідника «Києво-Печерська лавра». Саме опрацювання архівів пов'язує нашу статтю із творчістю вельмишановної Ювілярки.

**Ключові слова:** археологія, розкопки, музичні інструменти, походження.

**Постановка проблеми.** Музичне мистецтво завжди було важливою складовою людської культури. Проте витoki та його ранній розвиток привертали увагу дослідників лише за кордоном. У 1981 році вийшов друком 12-й том американського часопису *World Archaeology*, присвячений музичній археології. Протягом 1990–2000 років музична археологія зайняла чільне місце у світовій археологічній науці та музикознавстві.

У 1993 році в Делі відбувся *Global Conference on Rock Art*, де розглядалися музичні інструменти. Подібні конференції проводилися в Турині, Льєжі, Самарканді та Єревані<sup>3</sup>. Проте в Україні дослідження музичної археології майже не здійснюються. Це пов'язано, по-перше, з тим, що артефакти щодо існування музичного мистецтва у давнину є дуже рідкісними, а по-друге, – робота з ними потребує спеціальних знань, яких зазвичай бракує археологам. Водночас і музикознавцям не вистачає археологічної обізнаності.

Історично склалося так, що музичне мистецтво в Україні вивчали, починаючи з Єгипту й інших ранньодержавних утворень. Первісна археологія майже ніколи не

---

<sup>1</sup> *Early Music. Science* 276 (5310): p. 203-205. 1997 // URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Gei%C3%9Fenk1%C3%B6sterle> (дата звернення: 06.04.2022).

була предметом подібного дослідження. Дані щодо цього напрямку були побіжними та уривчастими, а без них історія музичного мистецтва є неповною. Тому **мета статті** полягає у розгляді результатів розвитку музичної археології, насамперед щодо України або суміжних територій. У цьому і є новизна розвідки. Дослідження забезпечується наступним методологічним апаратом: використовуються історичний, ретроспективний і компаративний методи, а також метод аналогій із залученням основних положень теорії музики.

**Виклад основного матеріалу.** Зміст музики становлять художньо-інтонаційні образи, тобто такі, що зафіксовані в усвідомлених звучаннях (інтонаціях) і є результатами відбиття, відображення, перетворення та естетичної оцінки об'єктивної реальності у свідомості музиканта (композитора, виконавця). Подібні образи формуються як певна звукова (інтонаційна) і часова послідовність. У цьому твердженні головним виступає наявність звука. Розглянемо тепер, коли саме звук починає набувати музичного навантаження.

Сучасна концепція соціоантропогенезу передбачає еволюційний розвиток людини від архантропів до неантропів. У цьому процесі привертають увагу так звані неандертальці або представники виду *Homo Sapiens*. Саме в них з'являються ділянки мозку, які відповідають за трудову діяльність і мову, а мова неможлива без утворення високої гортані. Тобто передумови музичної діяльності виникли близько 150 тисяч років тому<sup>1</sup>.

Як відзначають фахівці, на теренах України існував класичний підвид і так звані прогресивні неандертальці, у яких було значно більше рис сучасної людини й, зокрема, мовні здібності. Можна припускати, що наприкінці епохи муст'є людство вже було здатне відтворювати певні мелодії, пов'язані з продовженням роду, виявленням радості від перемоги над звіром під час полювання, зародженням ритуалів тощо. Тому найбільш вірогідною є поява зачатків музичної діяльності саме у ту добу.

Опосередковано про наявність тоді певних ритуальних співів свідчать поховання в печері Киїк-Коба, інших печерах і гротах Криму. Загалом на сьогоднішній день на території України знайдено 11 давніх поховань жінок, підлітків і дітей<sup>2</sup>. Під час похорону могли виконуватися певні жалобні мелодії. Звідси впливає ще один висновок: первісною формою музикування був вокал. Але разом із тим перед людством згодом постало завдання створення музичних інструментів.

Уже наприкінці муст'єрської доби з'являються перші такі інструменти. У Словенії на муст'єрській стоянці Дів'є Бабе, було знайдено кістяну сопілку, вік якої оцінюється приблизно в 43 тисячі років (рис. 1-1). Вона була зроблена з плечової кістки печерного ведмедя й мала два цілих круглих отвори та два фрагментованих чи то овальних, чи то прямокутних отвори<sup>3</sup>. Після публікації про найдавніші у світі музичні інструменти італійський палеонтолог-тафономіст Франческо Д'Ерріко висунув припущення, що отвори в кістці ведмедя, яка видається за флейту, можуть бути лише слідами від зубів дикої тварини<sup>4</sup>. Проте музикознавець Боб Фінк вважає, що отвори на флейті відповідають нотам діатонічного звукоряду *до, ре, мі, фа*, що, на

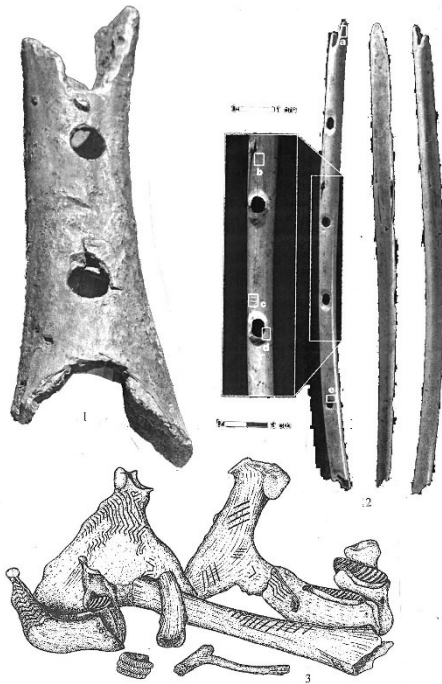
<sup>1</sup> Гладилін В. М. Людина. Природне середовище. // Давня історія України. Т. 1. Київ: Наукова думка, 1997. С. 24.

<sup>2</sup> Колосов Ю. Г., Степанчук В. Н., Чабай В. П. Ранній палеолит Крима. Київ: наукова думка, 1993. С. 150, 151.

<sup>3</sup> URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Gei%C3%9FenkI%C3%B6sterle> (дата звернення: 06.04.2022).

<sup>4</sup> D'Errico, Francesco; Villa, Paola; Llona, Ana C. Pinto; Idarraga, Rosa Ruiz (1998). *A Middle Palaeolithic origin of music? Using cave-bear bone accumulations to assess the Divje Babe I bone «flute»*. *Antiquity* (англ.) 72 (275): 65–79.

його думку не може бути випадковістю<sup>1</sup>. Останнє твердження авторам статті видається слушним, адже чотиризвучні мелодії передбачають достатньо значну інваріантність. Це дозволяє нам далі вести розмову про два види стародавніх музичних інструментів: природні (вокал) і рукотворні (духові).



**Рис. 1.** Палеолітичні інструменти. 1 – флейта з Дів'є-Бабе. 2 – Флейта з кісток птахів з Гейссенклостерле. 3 – Мізинський музичний комплекс.

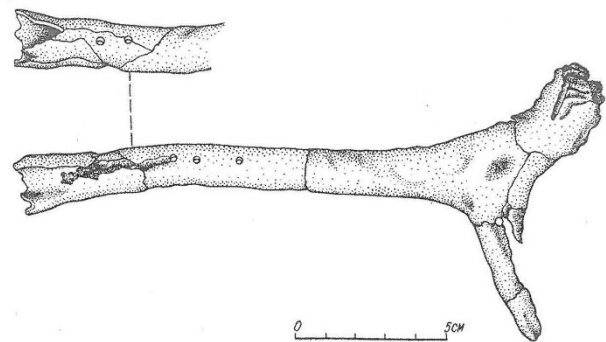
Молодове I, Молодове V і Атаки I (усі – Чернівецька область)<sup>4</sup>. На одній із них (із поселення Молодове I) з одного боку збереглося три правильних округлих отвори, а з протилежного боку – ще два (рис. 2).

Загалом отворів могло бути з одного боку – 7, а з іншого – два<sup>5</sup>. Як свідчить сучасна практика флейтової музики, отвори на протилежному боці флейти використовувалися для прикриття їх великим пальцем правої руки. Наявність отворів із протилежного боку інструмента дозволяла змінювати обсяг повітря, який подавався виконавцем до флейти. Це

Залишки прадавніх сопілок із кісток птахів і тварин знайдені у Гейссенклостерле (Німеччина), які датуються 30–35 тисячею років (рис. 1-2). Схожі на описані, проте більше фрагментовані рештки флейт досліджені й в інших печерах – Холе-Фельс і Вогельхерд (Німеччина) та Істуриц (Франція). Для них використовувалися кістки сипів, виявлено чотири цілих отвори й два, які збереглися частково<sup>2</sup>. Тобто загалом – шість отворів. У тому ж шарі були знайдені невеликі фрагменти двох інших флейт, виточених із мамонтового бивня. Спочатку вирізувалася заготовка, яка потім розділялася вздовж на дві половинки. У кожній виточували жолобок, а потім половинки якимось чином склеювали. Це передбачає наявність у зазначених груп населення семизвукового ряду з високою мелодійною різноманітністю.

Ще в 1930-ті роки словенський археолог Сречко Бродар теж знайшов сопілки з кісток птахів, які датувалися верхнім палеолітом. Проте ці матеріали були втрачені під час Другої світової війни<sup>3</sup>.

Уламки трьох флейт були знайдені на стоянках



**Рис. 2.** Флейта зі стоянки Молодове.

<sup>1</sup> Fink, Bob, 2002-3. «The Neanderthal flute and origin of the scale: fang or flint? A response» in: Ellen Hickmann, Anne Draffkorn Kilmer and Ricardo Eichmann (Eds.), *Studies in Music Archaeology III*, Verlag Marie Leidorf GmbH., Rahden/Westf. Germany. Pp. 83–87.

<sup>2</sup> URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Gei%C3%9Fenk1%C3%B6sterle> (дата звернення: 06.04.2022).

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Станко В. Н., Гладких М. І. Епоха пізнього палеоліту // *Давня історія України*. Київ, 1997. Т. 1. С. 51–113, 107.

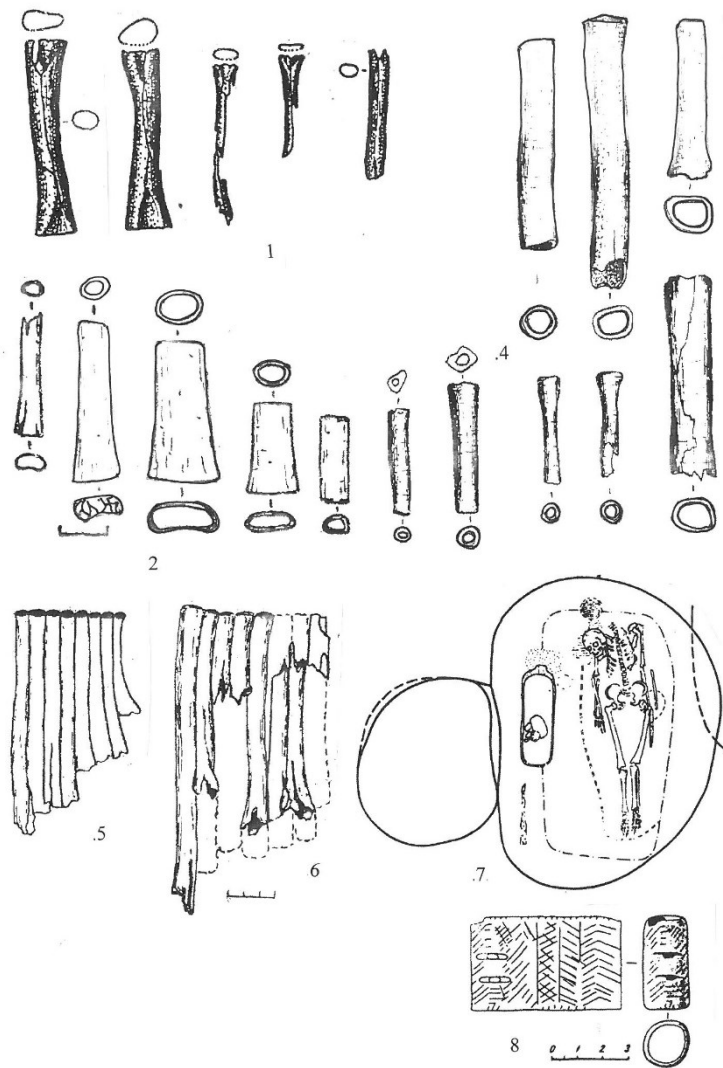
<sup>5</sup> Там само. С. 51–113, 101.



передбачало використання техніки «амбушур» (специфічна техніка складання губ та язика при грі на духовому музичному інструменті), що дозволяла змінювати висоту й

тембральне забарвлення звука. Таким чином, вже у верхньому палеоліті ми мали доволі досконалі духові музичні інструменти. Різний діаметр давніх флейт потребував індивідуального настроювання кожного інструмента при виготовленні.

До ранніх штучних музичних інструментів слід долучити ударні. На жаль, ми не знаємо таких інструментів часів муст'є. Проте наявність ударних музичних інструментів у періоди верхнього або пізнього палеоліту нині вже доведена. У житлі на стоянці Мізин (Чернігівська область) були знайдені розписані червоною вохрою лопатка, тазова, стегнова кістки, уламок лобної кістки мамонта, 2 нижні щелепи мамонта й дві колотушки. Крім того, поряд із цими кістками лежав браслет із бивня мамонта з шумливими підвісками з черепашок (рис. 1-3). На кістках були виявлені численні сліди ударів. У приміщенні збереглося багато червоної вохри. Як показав у монографічному дослідженні С. Бібіков, ці



**Рис. 3.** Флейти доби бронзи.

- 1 – флейта з кургану біля м. Зимогір'я;  
 2 – флейта Пана з кургану біля с. Звонецьке;  
 3-4 – залишки флейт з Дніпропетровщини;  
 5-6 – флейти Пана з Власівського та Луговського могильника;  
 7 – залишки волінки з поховання біля с. Виноградне.

кістки використовувалися як ударні музичні інструменти<sup>1</sup>.

Низка цікавих музичних інструментів походить із пам'яток доби бронзи. Це так звані флейти Пана. У деяких джерелах їх називають сірінгами<sup>2</sup>. У музикознавчій літературі назву інструментів пов'язують із німфою Сірінкс і Паном<sup>3</sup>. Подібні інструменти зустрічалися у похованнях ямної і катакомбної спільнот на території

<sup>1</sup> Бібіков С. Н. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. Киев: Наукова думка, 1980. 127 с.

<sup>2</sup> Ковалева И. Ф. Север Степного Поднепровья в энеолите – бронзовом веке. Днепропетровск: Изд-во госуниверситета, 1984. С. 80.

<sup>3</sup> Behn F. Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter. Stuttgart, 1954. 178 s.

України. Перша згадка про наявність флейти Пана в похованнях відноситься до 1969 року<sup>1</sup>. І. Ковальова пише: «...пустотілі трубки з пташиних кісток (так звані флейти Пана) знайдені в межириччі Орелі та Самари в п'яти комплексах (рис. 3-3, 4). Їхні набори налічують від 2 до 7 штук» розмірами від 4,5 до 14 см<sup>2</sup>. Так, у ямному похованні 12 кургану 23 біля села Звонецьке виявлено сім трубочок (рис. 3-2). У публікації їхні індивідуальні описи відсутні.

На ілюстрації міститься лише п'ять трубочок із семи. Очевидно, це ті, що збереглися краще. Опишемо їх докладніше. Так, найтовща мала діаметр 1,6 см при довжині 3,5 см. Наступна мала діаметр 1,0 см при довжині 3,8 см. Діаметр третьої – 1,3 см, довжина – 2,2 см. Четверта мала діаметр 0,7 см при довжині 2,1 см. П'ята була діаметром 0,6 см, довжиною – 3 см. У похованні вони не утворювали певної послідовності, а лежали без ладу. Ця обставина ускладнює реконструкцію інструмента.

П'ять кісточок, наведених І. Ковальовою, – також різного діаметра й довжини<sup>3</sup>. Такі флейти теж відомі з розкопок інших експедицій. Зокрема, на Донеччині у кургані біля селища Зимогір'я у ямному похованні дитини було виявлено так само п'ять трубочок (рис. 3-1), які розміщувалися в певному порядку<sup>4</sup>. Вони аналогічно різняться довжиною та діаметром. Логічно припустити, що трубочки розташовувалися по мірі зменшення діаметра. У парному похованні 4 кургану 2 біля с. Качкарівки знайдено сім трубочок з кісток птахів, які лежали за головою підлітка<sup>5</sup>. Хоча у звіті не сказано в якій послідовності вони були покладені, їхній вигляд дозволяє це зробити: усі майже однієї довжини, але різного діаметра.

Флейти Пана виявляли й у катакомбних похованнях. Так, у 1976 році біля с. Новоолександрівки, група «Серьогіни могили» на Запоріжжі, у похованні 7 кургану 4 були знайдені оброблені трубчасті кістки<sup>6</sup>. У групі «Носаки» в кургані 6, поховання 3 також віднайшли пташині кістки з відсіченими епіфізами<sup>7</sup>. У похованні 2 кургану 12 біля с. Жовтневого Токмацького району теж лежали дві трубчасті кістки<sup>8</sup>. М. Чередниченко у 1972 році в групі «Поронські могили» у похованні 8 кургану 5 виявив шість пташиних оброблених кісток<sup>9</sup>. Дві флейти Пана (рис. 3-5, 6) знайдено під час досліджень Власівського та Луговського могильників на Воронежчині<sup>10</sup>. Одна з них – у катакомбному похованні 4 кургану 1. То була обойма, яка добре збереглася, із восьми трубочок практично одного діаметра, але різної довжини, що зменшується зліва направо<sup>11</sup>. Таким чином, охарактеризовані флейти Пана налічують від двох до дев'яти трубочок.

<sup>1</sup> Щепинский А. А., Черепанова Е. Н. Северное Присивашье в V–I тыс. до н. э. Симферополь: Крым, 1969. С. 128.

<sup>2</sup> Ковалева И. Ф. Север Степного Поднепровья в энеолите – бронзовом веке. Днепропетровск: Изд-во госуниверситета, 1984. С. 99.

<sup>3</sup> Там само. Рис. 14.

<sup>4</sup> Черных Е. А. Позднеямные погребения стратифицированного кургана у г. Зимогорье // Матеріали та дослідження з археології Східної України. Луганськ, 2004. С. 222–235, 229, рис. 5.

<sup>5</sup> Евдокимов Г. Л., Данилко Н. М., Пустовалов С. Ж. Курганы біля с. Качкарівка // Археологія. 2020. № 4. С. 49–64.

<sup>6</sup> Отрощенко В. В. и др. Отчет Запорожской археологической экспедиции 1976 г. // Науковий архів Інституту археології НАНУ. Ф. Е. 1976/6. С. 78.

<sup>7</sup> Отрощенко В. В. и др. Отчет Запорожской археологической экспедиции 1981 г. // Науковий архів Інституту археології НАНУ. Ф. Е. 1981/11. С. 126.

<sup>8</sup> Отрощенко В. В. и др. Отчет Запорожской археологической экспедиции за 1977 г. // Науковий архів Інституту археології НАНУ. Ф. Е. 1977/14. С. 34.

<sup>9</sup> Чередниченко Н. Н., Чередниченко Е. Ф. Отчет о работе Ворошиловградской экспедиции за 1972 г. // Науковий архів Інституту археології НАНУ. Ф. Е. 1972/20. С. 38.

<sup>10</sup> Синюк А. Т. Курганы эпохи бронзы Среднего Дона. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1983. С. 144–169.

<sup>11</sup> Там само. С. 126, 146. Рис. 26, 35.

Виявлені зразки флейт дозволяють зробити деякі узагальнення щодо музичної і духовної культури того суспільства, можливостей і призначення описаних інструментів. Насамперед наявність флейт із двома – дев'ятьма трубочками може бути результатом етнічної гетерогенності зазначеної спільноти. П'ятизвучні (п'ятирубчасті) флейти, за визначенням фахівців, відтворюють п'ятиступеневий безполутоновий лад – пентатоніку, яка є характерною для східних народів: китайців, уральських племен, індійців тощо. Дво- й чотиритрубчасті флейти є відбиттям тетракордових структурних утворень, притаманних культурам Давньої Месопотамії та Єгипту.

Семирубчасті флейти вважаються більш розвиненими і віддзеркалюють закономірності побудови діатонічного звукоряду, зокрема одного з існуючих мелодичних ладів, які практикувалися на Давньому Близькому Сході й Балканах. Не виключено, що понад п'ять трубочок у флейтах є наслідком збагачення звукового ряду півтонами. Загалом наявність таких близькосхідних паралелей у музикуванні є свідченням значних впливів мешканців цього регіону на населення доби ранньої бронзи території України. Про південне походження катакомбної популяції писалося не раз<sup>1</sup>.

Своєрідний музичний інструмент типу волинки був знайдений у кургані 3, похованні 35 біля с. Виноградного Токмацького району Запорізької області (рис. 3-7, 8). Тут в інгульському похованні з моделюванням черепа виявили набір інструментів (типу циклій) для моделювання обличчя померлих зі спеціальної маси та шкіряний мішок із дерев'яним стрижнем, який закінчувався кістяним мундштуком з прорізями<sup>2</sup>.

У ямних і катакомбних похованнях степової частини України відносно часто зустрічаються так звані молоточкоподібні шпильки. Це рогові чи кістяні предмети з прямим стрижнем – руків'ям, яке закінчується гострим кінцем і голівкою з круглим отвором та двома виступами – молотками (рис. 4-20, 21, 22, 23, 24, 25, 26). У Закавказзі та на Близькому Сході подібні шпильки виготовлялися з бронзи. Молоткоподібні шпильки мають часто орнаментовані геометричним орнаментом стрижні. Знаходяться вони в похованнях доби бронзи, інколи разом із півкульками, які виготовлялися також із бронзи. Півкульки невеликі за розмірами (від 5 до 10 см). Для дослідників європейських степів їх відомо 19.

Північнокавказькі екземпляри мають значну ввігнутість, а ті, що походять із території України, майже пласкі. Ці предмети прикрашені пунсонним орнаментом. І. Черняков і В. Нікітін вважали, що півкульки пов'язані з сонячним культом<sup>3</sup>. Проте зображення, які нанесені на них, скоріше за все, стосуються календарних обрядів і культів родючості природи. Сонце в них присутнє, але не є головним. Так, на кількох півсферах орнамент розподіляє коло на чотири рівні частини (Відрадне, Лола, Чограй-III, Ногир, Новогригор'ївка) (рис. 4-1, 2, 3). На інших півсферах орнамент розповсюджується на нерівні чотири частини. Одна – найбільша. Протилежна – набагато менша. Обабіч від них знаходяться рівні або майже рівні сектори.

<sup>1</sup> Пустовалов С. Ж. Соціальний лад катакомбного суспільства Північного Причорномор'я. Київ: Шлях, 2005. 412 с; Він же. Етносоціальна структура ямно-катакомбного суспільства Північного Причорномор'я. Умань: Жовтий, 2015. 198 с.

<sup>2</sup> Отрощенко В. В. та ін. Отчет о работах Запорожской археологической экспедиции за 1982 г. // Науковий архів Інституту археології НАНУ. Ф. Е. 1982/3. С. 45.

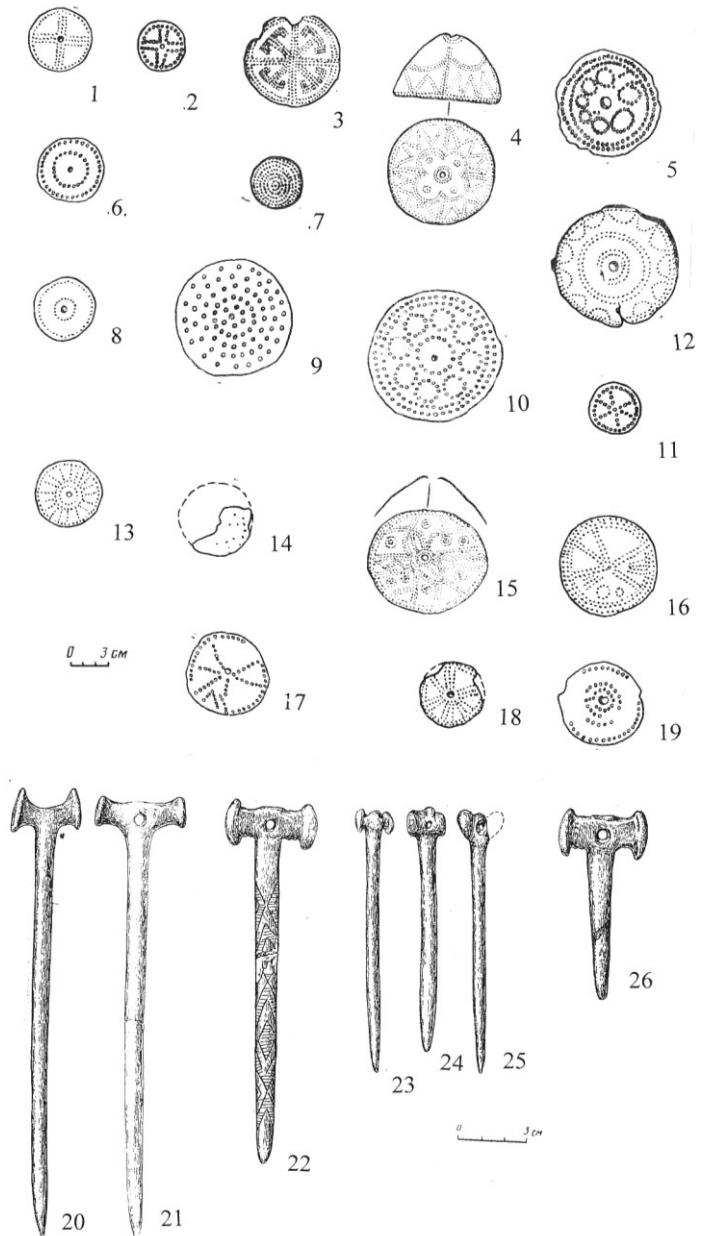
<sup>3</sup> Черняков И. Т., Никитин В. И. Металлические украшения с пунсонным орнаментом ямной и катакомбной культуры. СА. 1988. № 4. С.26 – 37.



Імовірно, це може бути кліматичним календарем року. Найбільша частина – літо, протилежна – зима. Однакові частини – міжсезоння – весна та осінь (рис. 4-15, 16, 17, 18). Серед півкульок є такі, що розділені на шість або дванадцять частин (Лола, Усть-Джегутинська, Сміла) (рис. 4-11, 18, 9). Такий розподіл може відображати календарний цикл по парах місяців або по місяцю. Останню групу півкульок становлять предмети з орнаментом у вигляді концентричних кіл, які або повністю вкривають поверхню, або частково (Відрадний, Новогригор'ївка, Архара, Чограй I, Чограй II) (мал. 4-7, 9, 6, 8, 19). Усі півсфери та молоткоподібні шпильки зустрічаються у похованнях дітей чи підлітків.

Півкульки можна розглядати як прообраз дзвоників. Тримавши їх в одній руці на шнурі чи ремені, другою рукою ударили по них металевим чи кістяним (роговим) молотком. Ця інтерпретація стосується насамперед глибоко ввігнутих півкульок. Пласкі ж могли використовуватися як тимпани або примітивні литаври. В індоєвропейських казках звук дзвона мав відлякувати злі сили – відьом, песиголовців і т. п., тобто мав позитивне значення і вплив на людину. Враховуючи календарну символіку на півкульках, можна припустити, що їхні звуки мушили сприяти родючості землі, худоби тощо. Вірогідно вони використовувалися під час ритуалів викликання дощу, що також пов'язано з родючістю. Звучання металевих дзвоників на піано – тембрально ніжне, світле, дзвінке, а на форте – блискуче, сяюче, блискотливе. Це могло асоціюватися з природним явищем падіння крапель води, виблискування та відбивання променів сонця у воді...

Півкульки різні за розмірами, а отже – за звучанням. Більші відтворювали нижчі тони, менші – вищі. Традиція застосування дзвонів у релігійній практиці народів світу отримала подальший розвиток у зороастризмі, буддизмі, християнстві, інших віруваннях.



**Рис. 4.** Протодзвоники.

- 1.- Чограй III; 2,11 – Лола; 3,7,16 – Відрадний; 4 – Ногір;  
5,6,13 – Архара; 8 – Чограй I; 9,10 – Ново-Григор'ївка;  
12 – Сміла; 14 – Ремонтне; 15 – Суворовська;  
17, 19 – Чограй II; 18 – Усть-Джегутинська;  
20-26 – молоткоподібні шпильки з Побужся.

Цікавий середньовічний струнний інструмент був виявлений під час роботи Краснознаменської експедиції Інституту археології НАН України<sup>1</sup>. Він лежав праворуч від небіжчика в ґратчастому гробовищі (рис. 5). Інструмент виготовлений з одного шматка ясеня із різними вставками. Корпус довбаний, ночвоподібний, овально-грушоподібної форми. Дно корпусу-резонатора сплюснене з трьома рівновеликими отворами-духовичками, розташованими по поздовжній висі корпусу. Нижня частина резонатора мала вставку у вигляді різьбленого штиря-ніжки для інструмента, на яку спиралися під час гри. Комірці резонатора мали два прямокутних вирізи для поперечної планки, на яку, очевидно, кріпилася дугоподібна підставка для струн<sup>2</sup>. Можна

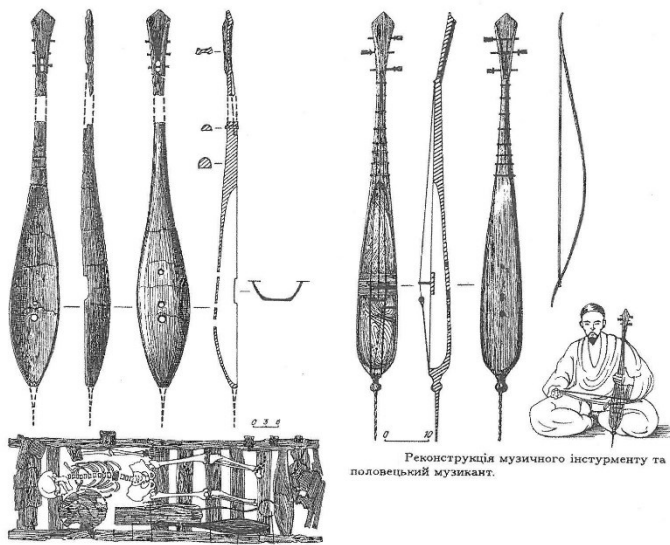


Рис. 5. Поховання половецького біля с. Кіровоє.

припустити наявність деяких резонаторів із міхура тварини або зі шкіри. Довжина корпусу 36 см, ширина – 12 см, товщина – 4-5 см. Шийка інструмента довга з ледь помітними врізаними ладами. Верхня її частина підсилена планкою із твердої породи дерева, яка посаджена на клей і закріплена кілочками. Шийка закінчується під трикутною коробчастою голівкою. На переході від шийки до голівки видовбано прямокутний отвір для струн, які кріпилися на кілочки нижньої частини голівки. Довжина шийки з голівкою 44 см, ширина – 3,5 см. Судячи з дугоподібної підставки, струн було три. Середня струна виступала назовні, бічні знаходилися на одному рівні. Інструмент при грі тримали в правій руці, вертикально, спираючи його на підлогу або коліно. Такий спосіб гри є характерним для давніх і сучасних народних смичкових інструментів Сходу<sup>3</sup>.

### Висновки.

У результаті проведеного дослідження автори дійшли наступних висновків.

1. Від початку музика мала не тільки утилітарне, виробниче, а й релігійне значення, яке проявлялося в етиці та естетиці стародавнього суспільства.

2. Музика стародавнього людства була інтегрована до космогоній, міфологій та астрологічних уявлень суспільства. Судячи з кількості знахідок, практикувалося не тільки індивідуальне виконання, а й ансамблеве.

3. У музичних традиціях стародавнього населення України простежуються як східні пентатонічні традиції, так і південні, притаманні суспільствам Переднього чи Близького Сходу.

4. Багато музичних інструментів почало формуватися значно раніше, ніж вважалося. Насамперед це стосується флейти. Як свідчать археологічні знахідки, її поява відноситься до кінця мустьє. Флейта Пана може розглядатися як праобраз органа. Її виникнення датується початком III тис. до н. е., на дві тисячі років раніше,

<sup>1</sup> Євдокимов Г. Л. Співай же йому пісні половецькі // Золото степу. Каталог виставки в Шлезвігу. Археологічний музей. Шлезвіг, 1991. С. 281–283.

<sup>2</sup> Там само. С. 282.

<sup>3</sup> Там само. С. 281–283.

ніж уявлялося. Те ж стосується тимпанів чи литавр – вони з'явилися на два тисячоліття раніше.

5. Загалом музикознавче вивчення музичних інструментів із розкопок може значною мірою доповнити наші знання про їхню появу та розвиток.

Стаття надійшла до редакції 10.05.2022 року

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Бибииков С., 1980. *Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта*. Киев: Наукова думка, 127 с.
2. Гладилін В., 1997. Людина. Природне середовище *Давня історія України*. Т. 1. Київ: Наукова думка. С. 17–25.
3. Євдокимов Г., Данилко Н., Пустовалов С., 2020. Кургани біля с. Качкарівка *Археологія*. № 4. С. 49–64.
4. Євдокимов Г., 1991. Співай же йому пісні половецькі *Золото степу*. Каталог виставки в Шлезвігу. Археологічний музей. Шлезвіг., С. 281–283.
5. Ковалева І., 1984. *Север Степного Поднепровья в энеолите – бронзовом веке*. Днепропетровск, 115 с.
6. Колосов Ю., Степанчук В., Чабай В., 1993. *Ранний палеолит Крыма*. Киев: Наукова думка, 151 с.
7. Отрощенко В. В. и др. Отчет Запорожской археологической экспедиции 1976 г. Науковий архів Інституту археології НАНУ. Ф. Е. 1976/6. 179 с.
8. Отрощенко В. В. и др. Отчет Запорожской археологической экспедиции за 1977 г. Науковий архів Інституту археології НАНУ. Ф. Е. 1977/14. 97 с.
9. Отрощенко В. В. и др. Отчет Запорожской археологической экспедиции 1981 г. Науковий архів Інституту археології НАНУ. Ф. Е. 1981/11. 211 с.
10. Отрощенко В. В. и др. Отчет о работах Запорожской археологической экспедиции за 1982 г. Науковий архів Інституту археології НАНУ. Ф. Е. 1982/3. 154 с.
11. Пустовалов С., 2005. *Соціальний лад катакомбного суспільства Північного Причорномор'я*. Київ: Шлях, 412 с.
12. Пустовалов С., 2015. *Етносоціальна структура ямно-катакомбного суспільства Північного Причорномор'я*. Умань: Жовтий, 198 с.
13. Синюк А., 1996. *Бронзовый век бассейна Дона*. Воронеж: Изд-во ВГУ, 351 с.
14. Синюк А., 1983. *Курганы эпохи бронзы Среднего Дона*. Воронеж: Изд-во ВГУ, 280 с.
15. Станко В., Гладких М., 1997. Епоха пізнього палеоліту *Давня історія України*. Київ: Наукова думка, Т. 1. С. 51–113.
16. Чередниченко Н., Чередниченко Е. Ф. Отчет о работе Ворошиловградской экспедиции за 1972 г. Науковий архів Інституту археології НАНУ. Ф. Е. 1972/20. 49 с.
17. Черных Е., 2004. Позднеямные погребения стратифицированного кургана у г. Зимогорье *Матеріали та дослідження з археології Східної України*. Луганськ, С. 222–235.
18. Черняков И., Никитин В. И., 1988. Металлические украшения с пуансонным орнаментом ямной и катакомбной культур *Советская археология*. № 4. С. 26–37.
19. Щепинский А., Черепанова Е., 1969. *Северное Присивашье в V-I тыс. до н. э.* Симферополь: Крым, 328 с.
20. Behn F. *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter*. Stuttgart, 1954. P. 178.
21. Brodar, Mitja (26 September 2008). «Piščalka» iz, Divjihbabni neandertalska [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%BB%D0%B5%D0%B9%D1%82%D0%B0\\_%D0%B8%D0%B7\\_%D0%94%D0%B8%D0%B2%D1%8C%D0%B5\\_%D0%91%D0%B0%D0%B1%D0%B5](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%BB%D0%B5%D0%B9%D1%82%D0%B0_%D0%B8%D0%B7_%D0%94%D0%B8%D0%B2%D1%8C%D0%B5_%D0%91%D0%B0%D0%B1%D0%B5) (дата звернення: 06.04.2022).
22. Early Music Science 1997. № 276 (5310): pp. 203–205.
23. Edgar, Blake Could Neanderthals Carry a Tune California Wild (California Academy of Sciences) 1998. № 51 (3 [Summer]).

24. D'Errico, Francesco; Villa, Paola; Llona, Ana C. Pinto; Idarraga, Rosa Ruiz). A Middle Palaeolithic origin of music. Using cave-bear bone accumulations to assess the Divje Babe I bone «flute» *Antiquity* 1998. № 72 (275) pp. 65–79.
25. Fink, Bob. The Neanderthal flute and origin of the scale: fang or flint. A response in: Ellen Hickmann, Anne Draffkorn Kilmer and Ricardo Eichmann (Eds.) *Studies in Music Archaeology III*, Verlag Marie Leidorf GmbH., Rahden/Westf. Germany, 2002-3. pp 83–87.
26. <https://de.wikipedia.org/wiki/Gei%C3%9Fenk%C3%B6sterle> (дата звернення: 06.04.2022).

## REFERENCES

1. Bibikov S. N., 1980. Drevnejshij muzykal'nyj kompleks iz kostej mamonta. Kiyev, Naukova Dumka., P. 127. [in Ukrainian].
2. Gladilin V. M., 1997. Lyudina. Prirodne seredovishche. Davnya istoriya Ukrayiny T.1. K. Naukova Dumka. pp.17 - 25. [in Ukrainian].
3. Yevdokimov G.L., 1991. Spivaj zhe jomu pisni polovec'ki Zoloto stepu. Katalog vistavki v Shlezvigu. Arheologichnij muzej Shlezvig. pp. 281 – 283. [in Ukrainian].
4. Yevdokimov G.L., 2020. Danilko N.M., Pustovalov S.Zh. *Kurgani bilya s. Kachkarivka*. - Arheologiya, 2020. № 4. pp. 49 – 64. [in Ukrainian].
5. Kovaleva I. F., 1984. Sever Stepnogo Podneprov'ya v eneolite – bronzovom veke. Dnepropetrovsk. P. 115. [in Russian].
6. Kolosov Yu.G., Stepanchuk V.N., Chabaj V.P., 1993. Rannij paleolit Kryma. Kiyev, Naukova Dumka, pp. 150-151. [in Russian].
7. Otroshchenko V.V., 1976. idr. Otchet Zaporozhskoj arheologicheskoy ekspedytsiyi 1976 g. – Naukovij arhiv Institutu arkheolohiyi NANU. F.E. 1976/6. [in Russian].
8. Otroshchenko V. V., 1997. idr. Otchet Zaporozhskoj arheologicheskoy ekspedytsiyi 1977g. Naukovij arhiv Institutu arkheolohiyi NANU. – F.E. 1977/14. P. 97. [in Russian].
9. Otroshchenko V. V. 1981. idr. Otchet Zaporozhskoj arheologicheskoy ekspedytsiyi 1981. Naukovij arhiv Institutu arkheolohiyi NANU. – F.E. 1981/11. [in Russian].
10. Otroshchenko V. V., 1982. ta insh. Otchet o rabotah Zaporozhskoj arheologicheskoy ekspedytsiyi za 1982 g. – Naukovij arhiv Institutu arkheolohiyi NANU. – F.E. 1982 /3.P. 154. [in Russian].
11. Pustovalov S .Zh., 2005. Social'nij lad katakombnogo suspil'stva Pivnichnogo Prichornomor'ya. Kyiv, Shlyakh, 2005.P. 412. [in Ukrainian].
12. Pustovalov S. Zh., 2015. Etnosocial'na strukturaya mno-katakombnogo suspil'stva Pivnichnogo Prichornomor'ya 198 p. Uman', Zhovtij 2015. [in Ukrainian].
13. Sinyuk A.T., 1996. Bronzovyj vek bassejna Dona. – Voronezh: Izd-vo VGU, 1996. P. 351. [in Russian].
14. Sinyuk A.T., 1983. Kurgany epohi bronzy Srednego Dona.– Voronezh: Izd-vo VGU, 1983.P. 280. [in Russian].
15. Stanko V.N., Gladkih M.I., 1997. Epoha piznogo paleolitu Davnya istoriya Ukrayiny. T.1. pp. 51 – 113. [in Ukrainian].
16. N. N. Cherednichenko, Cherednichenko E.F., 1972. Otchet o rabote Voroshilovgradskoj ekspediciizi za 1972 g. – Naukovij arhiv Institutu arkheolohiyi NANU. – F.E. 1972/20. [in Russian].
17. Chernyh E.A., 2004. Pozdnyamnye pogrebeniya stratificirovannogo kurgana u g. Zimogor'e// Materiali ta doslidzhennya z arkheolohiyi Skhidnoyi Ukrayiny. 2004. pp. 222 – 235. [in Russian].
18. Chernyakov I.T., Nikitin V.I., 1998. Metallicheskie ukrasheniya s puansonym ornamentomyamnoji katakombnoj kul'tur SA, 1988, №4, pp.26 – 37. [in Russian].
19. Shchepinskij A.A., Cherepanova E.N., 1969. Severnoe Prisivash'e v V-I tys. do n. e. / A.A. SHCHepinskij, E.N. CHerepanova. – Simferopol': Krym, 1969. P. 328. [in Russian].
20. Behn F., 1954. *Musikleben im Altertum und fr̄hen Mittelalter*, Stuttgart, 1954. [in English].
21. Brodar, Mitja (26 September 2008). "Piščalka" iz Divjihbabni neandertalska (word). [in English].
22. Early music. *Science* 276 (5310) 1997. pp. 203-205. [in English].
23. Blake E., 1998. Could Neanderthals Carry a Tune?. *California Wild* (California Academy of Sciences) 51 (3 [Summer]). [in English].
24. Francesco D., Paola V., Llona A., Pinto C., Idarraga R., (1998). *A Middle Palaeolithic origin of music? Using cave-bear bone accumulations to assess the Divje Babe I bone "flute"*. *Antiquity* (English) Russian 72 (275). pp. 65-79. [in English].

25. Fink, Bob, 2002-3, "The Neanderthal flute and origin of the scale: fang or flint? A response," in: Ellen Hickmann, Anne Draffkorn Kilmer and Ricardo Eichmann (Eds.), *Studies in Music Archeology III*, Verlag Marie Leidorf GmbH., Rahden/Westf. Germany, pp. 83–87. [in English].

26. Geißenklösterle. <https://de.wikipedia.org/wiki/Gei%C3%9Fenk1%C3%B6sterle> (дата звернення: 06.04.2022). [in English].

**FADIEIEVA KATERYNA**

Fadieieva Kateryna, Doctor of Arts, professor of the general and specialized piano department of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2329-469x>

**PUSTOVALOV SERHII**

Pustovalov Serhii, Doctor of historical sciences, professor, head of the museum management department of Kyiv National University of Culture and Arts (Kyiv, Ukraine)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3026-6224>

## **SIMILARITY AND EARLY DEVELOPMENT OF MUSICAL ART FOR ARCHEOLOGICAL MATERIALS.**

Musical art has always been an important part of human culture. Primitive archeology in Ukraine has almost never been the subject of such research. The purpose of the article is to review the data available in archeology, primarily in Ukraine. Historical, retrospective and comparative methods are used, as well as the method of analogies and the main provisions of music theory.

In the process of socioanthropogenesis, the so-called Neanderthals (*Homo Sapiens*) attract attention. It is they, who have parts of the brain responsible for labor activity and language. This is impossible without the formation of a high larynx. The prerequisites for musical activity appear about 150 thousand years ago. At the end of the Muster era, the first artificial musical instruments appeared (Divier-Babe, Geissenklosterle, KhokhleFels, Vogelherd, Isturitz, Molodovo I and V, Attacks I).

The design of the flute from the Molodovo site allowed the use of the embushure technique. At the Mezin site in the Chernihiv region, mammoth bones painted with ocher, were found, which made up an ensemble of percussion instruments. A number of "Pan flutes" come from Bronze Age monuments. Their sets include from 2 to 7 bone tubes. Five-sound (5-pipe) flutes reproduce the pentatonic scale. A peculiar musical instrument such as a bagpipe was found in a mound near the village. Vinogradnoye, Tokmaksky district, Zaporozhye region.

Hammer-shaped pins are found in pit and catacomb burials. They are sometimes found together with bronze hemispheres. The hemispheres can be interpreted as images of calls. The sound of metal bells on the piano reproduces light-ringing sounds, and on the forte - brilliant, radiant, brilliant sounds. This could be associated with the natural phenomenon of falling drops of water, sparkling and reflecting the rays of the sun in the water (rain-making rites). An interesting medieval string instrument, was discovered during the work of the Krasnoznamenensk expedition of the Institute of Archeology of the National Academy of Sciences of Ukraine. From the very beginning, music had not only industrial, but also religious significance, manifested in the ethics and aesthetics of ancient society. In the musical traditions of the ancient population of Ukraine, both eastern pentatonic traditions and southern ones, inherent in the societies of the Middle East or the Near East, can be traced. Many musical instruments begin to take shape much earlier than previously thought.

**Key words:** archeology, excavations, musical instruments, hiking.

ТРУСЕНКО С. Г.

**Трусенко Софія Григорівна**, аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID id: <https://orcid.org/0000-0002-8629-8607>

## СПЕЦИФІКА ОБРОБОК НАРОДНИХ ПІСЕНЬ У ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛАХ ЯРОСЛАВА ВЕРЕЩАГІНА

Досліджено специфіку жанру обробки української народної пісні у творчості Ярослава Верещагіна на прикладі вокальних циклів «Дві українські гаївки» та «Дві українські пісні», які у цій статті проаналізовано вперше. Розглянуто особливості роботи композитора з фольклорними першоджерелами, а саме жанрами гаївок, козацьких і стрілецьких пісень. Виявлено детальну роботу митця на рівні прочитання знакових семантичних аспектів, закладених у вербальному тексті пісень та у сфері традиції їх побутування. Сформовано основні принципи об'єднання Я. Верещагіним пісень у цикли. У процесі компаративного аналізу вказаних обробок на рівні композиційної стилістики встановлено ознаки пізньоромантичного й постромантичного стильового забарвлення, яке засвідчує спорідненість музичної мови композитора з лексикою західноєвропейських і вітчизняних композиторів кінця XIX – середини XX століть.

**Ключові слова:** творчість Я. Верещагіна, вокальні цикли Я. Верещагіна, обробки народних пісень, вокальний цикл «Дві українські гаївки» Я. Верещагіна, вокальний цикл «Дві українські пісні» Я. Верещагіна.

**Постановка проблеми.** Як відомо, жанр обробки народної пісні є поширеним в українському музичному мистецтві, адже фольклорна спадщина України надзвичайно багата й різноманітна. Не дивно, що автентичні фольклорні зразки стали джерелом натхнення для багатьох композиторів і виконавців. Митці використовують народний мелос у творчості, здійснюючи його аранжування та обробки. Такий підхід дозволяє не лише зберегти історичну спадщину, а й надати їй нового звучання. Аналіз музикознавчих досліджень показує, що кожен український композитор у творчості спеціально чи підсвідомо застосовує елементи українського фольклору, і Ярослав Верещагін не є виключенням.

Я. Верещагін (1948–1999 рр.) – яскравий майстер пера у царині камерної музики, витончений знавець поетичного слова. На даний момент у домашньому архіві доньки композитора Богдани, знайдено близько 120-ти різножанрових творів митця, 48 із них написані для голосу в супроводі фортепіано та камерного ансамблю. Особливо варто відзначити любов автора до вокальних циклів: у його творчому доробку їх налічується 14, кожен із яких складають від двох до чотирьох вокальних мініатюр. На жаль, на сьогодні віднайдено ноти лише 11-ти повних циклів, серед яких і обробки українських народних пісень – два вокальні цикли для голосу та фортепіано «Дві українські гаївки» й «Дві українські пісні». **Актуальність і новизна** дослідження полягає у виборі для аналізу творів Я. Верещагіна, які ще не отримали висвітлення у музикознавчому просторі.



**Об'єкт дослідження** – вокальні цикли Я. Верещагіна «Дві українські гаївки» та «Дві українські пісні». **Предмет дослідження** – специфіка оброблення українських народних пісень Я. Верещагіним. **Мета дослідження** – проаналізувати роботу композитора з фольклорним першоджерелом на прикладі вокальних циклів «Дві українські гаївки» та «Дві українські пісні».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Детальний аналіз фольклорних зразків, їхня жанрово-тематична класифікація та визначення характерних рис здійснюються у працях А. Іваницького<sup>1</sup> й М. Дмитренка<sup>2</sup>. Зокрема, важливими для нас стали дослідження О. Кузьменко<sup>3</sup> і О. Правдюка<sup>4</sup>, присвячені жанрам стрілецьких пісень, та О. Дея<sup>5</sup>, Л. Козар<sup>6</sup>, В. Костика<sup>7</sup> – щодо пісень весняно-обрядового циклу. Основну джерельну базу з проблематики аналізу вокальних циклів становлять праці В. Холопової<sup>8</sup> та А. Крилової<sup>9</sup>.

Вокальний цикл Я. Верещагіна «Дві українські гаївки» для сопрано та фортепіано датований 1968 роком і є одним із перших вокально-інструментальних творів композитора. У веснянках і гаївках органічно поєднуються рух, слово та мелодія<sup>10</sup>. У давні часи з пробудженням землі від зимового сну люди зверталися до вищих сил, щоб заручитися допомогою в посіві плідного врожаю. Часто первісний зміст узгоджувався з людською природою – молодістю та красою.

У циклі Я. Верещагіна «Дві українські гаївки» композитор бере за основу два фольклорних зразка: «Вербовая дощечка» та «Бігали дикі кози». Обидва відносяться до жанру пісні-гри, ознаки якого простежуються у фортепіанній фактурі обробок: переключки голосів, пасажі дрібними тривалостями, часті повторні мелодичні структури, що відображають хороводні елементи й ознаки кривого танцю.

<sup>1</sup> Іваницький А. Українська музична фольклористика: методологія і методика. Київ: «Заповіт», 1997. 392 с.; Він же. Український музичний фольклор: підручник для вищих учбових закладів. Вінниця: Нова книга, 2004. 317 с.; Він же. Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики. Вінниця: Нова книга, 2009. 404 с.

<sup>2</sup> Дмитренко М. Український фольклор: методологія дослідження, динаміка функціонування. Київ: Паливода А. В., 2014. 251 с.

<sup>3</sup> Кузьменко О. Стрілецькі пісні (аспекти фольклоризму, фольклоризації і фольклорності): автореф. дис. ... канд. філологічних наук: спец. 10.01.07 – Фольклористика / Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. 19 с.; Вона ж. Фольклоризація стрілецьких пісень // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т. ССXLII: Праці Секції етнографії і фольклористики. Львів, 2001. С. 338–364.

<sup>4</sup> Правдюк О. Стрілецькі пісні в системі жанрів українського пісенного фольклору // Народна творчість та етнографія. 1995. № 2-3. С. 25, 26.

<sup>5</sup> Гри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року / упоряд. О. Дей. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1963. 671 с.

<sup>6</sup> Козар Л. Весняна обрядовість у виданні Б. Грінченка «Етнографические материалы, собр. в Черниговской и соседних с ней губерниях»: дохристиянські вірування і сучасний контекст // Міфологія і фольклор. 2012. № 1. С. 44 – 59.

<sup>7</sup> Костик В. Весняно-обрядовий фольклор Буковини: автореф. дис. ... канд. філологічних наук: спец. 10.01.07 – Фольклористика / Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича. Львів, 2001. 16 с.

<sup>8</sup> Холопова В. Форми музикальних произведений: учебное пособие для музыкальных вузов. Санкт-Петербург: Лань, 2001. 490 с.

<sup>9</sup> Крылова А. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра. Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений». Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. 48 с.

<sup>10</sup> Відповідно до загальноновизнаної класифікації, гаїлки, гаївки чи веснянки відносяться до календарно-обрядових пісень. Дослідники зазначають, що веснянки від гаїлок відрізняються лише календарним часом виконання. Веснянки в Україні співають упродовж усієї весни, а гаїлки (гаївки) в Галичині – тільки на Великдень. Але в деяких місцевостях насправді веснянки й гаїлки вживають паралельно, не розмежовуючи. (Український дитячий фольклор. Фольклор народів світу: хрестоматія. Ч. I / укл. Федотова С. Кіровоград: КДПУ імені Володимира Винниченка, 2015. 170 с.).

Доволі поширене явище у фольклорі – існування пісні у різних варіантах, що, безумовно, пов'язано з такими рисами української народної пісенності, як колективність і усність. Саме звідти й походять наступні ознаки обробок Я. Верещагіна – імпровізаційність, варіантність і варіаційність.

Перша гаївка – «Вербовая дощечка», як загалом і притаманно пісням весняного обрядового циклу, характеризується не лише ігровим контекстом, а й виразно магічним забарвленням, яке відображає прагнення дівчат, які мріють про щасливу жіночу долю, наспівати собі коханого – жениха. Саме на реалізацію цього задуму, як констатує Лідія Козар, «...були спрямовані всі рухи в танку: коло змінювалося “вербовою дощечкою” – дівчата ставали в два ряди, бралися за руки, робили відповідні рухи – вітру, води, кладочки. То вдавали, що кладочка хитається, то вода хлюпоче, то віє вітер – несе милого»<sup>1</sup>.

У зв'язку з цим показово, що в партитурі Я. Верещагіна наочно простежуються асоціативні паралелі між образною семантикою веснянки та поліваріантністю фортепіанного супроводу, який ілюструє мінливе різноманіття дівочих настроїв.

Форма твору – куплетно-варіаційна з ознаками тричастинності, котру можна представити наступною формулою: А – В (а+b) – А – С (с+d) – А – D (е+b)

Як впливає звідси, в структурі твору опосередковано простежуються риси рондальності, у якій роль рефрену відіграє матеріал вступу, в подальшому – перегравання між строфами. У цьому контексті показово, що композитор залишає музичний розвиток без фінальної крапки, апріорі прогнозуючи віртуальну, властиву хороводності, континуальність.

У цій обробці можна провести ще одну цікаву паралель: а саме – з обрядом ініціації, яка простежується як на семантичному, так і на музичному рівні. Образ «вербової дощечки» в даному контексті постає символом чарівного містка, що уособлює шлях від дівочого до сімейного життя. У нотному викладенні цим містком є сама мелодія пісні, яка за принципом своєрідного «cantus firmus» втілює незмінну головну ідею ритуалу, уособлюючи ментально-образний інваріант, що наповнюється в концепції композитора щоразу іншим забарвленням.

Різноманітність і багатство мелодичних підголосків у партії фортепіано обумовлюють імпровізаційний характер обробок Я. Верещагіна. За рахунок нашарування окремих ліній голосів утворюються нові гармонії. В основному це – септакорди й нонакорди з альтерованими звуками на всіх щаблях ладу. Ідея підголоскового розвитку музичного матеріалу розгортається від початку твору в

Помірно, співуче rit. - - - -

**Приклад 1.** Фортепіанний вступ до обробки Я. Верещагіна «Вербовая дощечка»

<sup>1</sup> Козар Л. Весняна обрядовість у виданні Б. Грінченка «Этнографические материалы, собр. в Черниговской и соседних с ней губерниях»: дохристиянські вірування і сучасний контекст // Міфологія і фольклор. 2012. № 1. С. 49.



чотиритактовому фортепіанному вступі, де неабияку роль відіграє низхідний хроматично-поступеневий рух, який ніби відтіняє народнописенну поспівку (див. приклад 1).

Аналіз нотного тексту засвідчує, що розвиток в обробці Я. Верещагіна «Вербовая дощечка» відбувається насамперед за рахунок зміни фортепіанної фактури. Попри імпровізаційний характер, у гармонічному плані тотальної перегармонізації не спостерігаємо, – є лише ускладнення попередньо наміченого композитором акордового каркасу.

Не менш цікавою є друга гаївка – «Бігали дикі кози». Як зазначалося раніше, – це пісня-гра. У праці «Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року» О. Дей наводить варіанти дійства, яке супроводжує текст цієї гаївки. Один із них зветься «довга лоза», або «дикі кози»: «Дівчата беруться за руки і стають попарно в ряд, як до маршу. Перші дві, що спереду, роблять ворота, обернувшись до ряду лицем і піднісши вгору руки. Ряд біжить попід їх руками (воротами) й співає. Тепер роблять ворота ті дві дівчини, що першими бігли попід ворота, а ті дві, які раніш стояли, приєднуються до ряду ззаду. Далі ті, що були ворітьми, залишаються в кінці, а інші, на котрих приходить черга, підносять руки і роблять ворота, щоб решта перебігала попід ними»<sup>1</sup>.

Проаналізувавши детально ноти другої гаївки з циклу Я. Верещагіна, відмітимо концепцію ланцюгового руху гри у музичній формі пісні. Вона куплетно-варіаційна з ознаками двочастинності – А (a+b) – В (c+d+c), але на структурному рівні організації тематичного матеріалу прослідковується своєрідне накладання, як у грі в «дикі кози» з перебіганням останніх дівчат наперед, щоб зробити нові «ворота». Межі частин між вокальною партією та акомпанементом не збігаються. Перша за вокальною лінією становить 14 тактів, а за фортепіанною – менше 13-ти. Друга частина навпаки – 14 тактів за фортепіанною і 13 – за вокальною. Таким чином композитор розмиває чітку структуру форми й матеріал фортепіанної партії, ніби «забігає» наперед (див. схему 1)<sup>2</sup>.

**Схема 1.** Структура обробки Я. Верещагіна «Бігали дикі кози»

Вок.	А														В																		
партія	a							a <sub>1</sub>							a <sub>2</sub>																		
Такти	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27						
Партія	a							b							c						d						c						
ф-но	А														В																		

Гаївка «Бігали дикі кози» в обробці Я. Верещагіна вирізняється яскравою звукообразальністю – фортепіанна партія повністю відповідає вербальному тексту<sup>3</sup>: стрибкоподібна швидка мелодія з хвилеподібними пасажами та стакатними й

<sup>1</sup> Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року / упоряд. О. Дей. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1963. С. 95.

<sup>2</sup> Аналогічний спосіб «розмиття» структурних меж музичної форми композитор використовує у вокальній мініатюрі «Колос наливається» із циклу на вірші В. Морданя «Сміється джерело», яку проаналізовано у нашій попередній статті «Вокальний цикл Я. Верещагіна “Сміється джерело”: формування музично-поетичної цілісності» // Українське музикознавство. 2021. Вип. 47. С. 143.

<sup>3</sup> Текст гаївки наведено за рукописами композитора: «Бігали дикі кози попід зелені лози. / То вгору, то в долину, то в ружу, то в калину. / Якби їх половити, ніжки їм полонити».

акцентними штрихами. А от третя віршована строфа, що відноситься до другої частини музичної форми, має інше прочитання: відбувається зміна темпу на *più lento* й з'являється музичне обрамлення вербальної строфи у вигляді чотиритактового фортепіанного вступу та завершення (на схемі 1 позначене літерою «с»).

За інтонаційною і ритмічною формулою матеріал вступу викладений у вигляді секундних «гойдань», що апелює до жанру колискової. Таким чином композитор підкреслює особливе семантичне забарвлення фольклорного першоджерела, яке, на перший погляд, здається, має не зовсім етичний підтекст («Якби їх половити, ніжки їм поломити»), але насправді означає заспокоїти, заколисати невгамовних тварин, щоб вони не наробили шкоди.

В образній системі українських народних пісень виразно розвинені символіка та асоціативний ряд, зустрічаються чисельні порівняння й прийоми «розгорненого психологічного паралелізму»<sup>1</sup>. Тож у цій гаївці також простежується виховний, повчальний характер.

Проаналізувавши «Дві українські гаївки» Я. Верещагіна, варто зазначити, що пісні «Вербовая дощечка» та «Бігали дикі кози» об'єднані в цикл передовсім через зазначені в наступній таблиці спільні параметри: жанрову основу, тональність, невеликий амбітус<sup>2</sup>, притаманний цьому жанру, та музичну форму.

**Таблиця 1.** Структура циклу «Дві українські гаївки»

«Дві українські гаївки»		
	«Вербовая дощечка»	«Бігали дикі кози»
<b>Жанр</b>	Гаївка	Гаївка
<b>Темп</b>	Помірно, співуче	Досить швидко
<b>Розмір</b>	2/4	3/8
<b>Музична форма</b>	Куплетно-варіаційна з ознаками тричастинності: А – В (a+b) – А – С (c+d) – А – D (e+b)	Куплетно-варіаційна з ознаками двочастинності: А (a+b) – В (c+d+c)
<b>Текст</b>	6 строф	3 строфи
<b>Кількість тактів</b>	48	27
<b>Тональність</b>	Ля мінор	Ля мінор
<b>Амбітус</b>	Ч <sub>5</sub> <sup>3</sup>	Ч <sub>5</sub>

Ще один вокальний цикл обробок українських народних пісень Я. Верещагіна має назву «Дві українські пісні» й складається зі стрілецької «Ой там, при долині» та козацької «Ой крикнула лебедонька». Ці два твори об'єднані у цикл за тематикою, у них оспівуються лицарська козацька й стрілецька смерті, а їхньою загальною домінантою постає героїко-епічний настрій. Композитор обирає бемольні

<sup>1</sup> Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року / упоряд. О. Дей. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1963. С. 21.

<sup>2</sup> «Амбітус – діапазон, об'єм, контур голосу чи мелодії. Термін використовувався переважно щодо західноєвропейської церковної музики, багатоголосся IX–XVI ст. Вживався, зокрема, українськими фольклористами – Ф. Колессою, К. Квіткою, В. Гошовським, С. Грицою, А. Іваницьким та ін.». Цит. за вид.: Кушка Н. Амбітус (у мистецтві) // Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/Амбітус> (дата звернення: 09.06.2023).

<sup>3</sup> Не враховуючи приставного тону – субкварти.

тональності, щоб підкреслити трагічний характер пісень, на відміну від грайливих веснянок (див. таблицю 2).

**Таблиця 2.** Структура циклу «Дві українські пісні»

<b>«Дві українські пісні»</b>		
	<b>«Ой там, при долині»</b>	<b>«Ой крикнула лебедонька»</b>
<b>Жанр</b>	Стрілецька пісня	Козацька пісня
<b>Темп</b>	Повільно, сумно	Повільно
<b>Розмір</b>	Змінний: 3/4 та 4/4	Змінний: 2/4, 3/4, 4/4, 5/4
<b>Музична форма</b>	Куплетна: А – В – А – В	Куплетно-варіаційна: А – В – С – D
<b>Текст</b>	4 строфи	4 строфи
<b>Кількість тактів</b>	39	42
<b>Тональність</b>	<i>Фа мінор</i>	<i>Мі-бемоль мінор</i>
<b>Амбітус</b>	Ч.8	В.9

Перша пісня циклу – стрілецька. За жанром ці твори відносяться до зразків усно-писемної культури<sup>1</sup>, вони отримали таку назву через виникнення у середовищі січових стрільців, метою діяльності яких була національно-визвольна боротьба<sup>2</sup>. Поступово ці зразки органічно входили до репертуару сільського й міського населення та за традиціями усної народної творчості отримували нові виконавські версії.

Дуже ємним є визначення стрілецьких пісень дослідницею О. Кузьменко: «Це цикл різножанрових українських пісень як літературного, так і народного походження, об'єднаних за ідейно-тематичними ознаками, що відобразили героїчні етапи національно-визвольної боротьби українського народу під час Першої світової (1914–1918), українсько-польської (1918–1919) та українсько-протибільшовицької (1919–1920) воєн»<sup>3</sup>.

За класифікацією, запропонованою О. Кузьменко, твір «Ой там при долині» належить до стрілецьких пісень літературного походження. У збірці «Стрілецькі пісні» дослідниця зазначає, що автором цього музичного зразка є Р. Купчинський, який написав його на честь загиблого у бою в Карпатах товариша, десятника УСС Ромуальда Луцика<sup>4</sup>.

Загалом, як вказує у науковій роботі А. Іваницький, для стрілецьких пісень є типовою рисою присвячення трагічній події – смерті одного безіменного стрільця<sup>5</sup>. Згодом пісня швидко фольклоризувалася й отримала безліч інтерпретацій. Після детального аналізу її версій, які подані в збірці О. Кузьменко, можемо зробити висновок, що Я. Верещагін за мелодичну основу обирає оригінальний авторський

<sup>1</sup> Єфремова Л. Пісні соціально-побутові (суспільно-побутові) // Українська фольклористична енциклопедія. Київ: Вид. ІМФЕ, 2019. С. 312.

<sup>2</sup> Відповідно до історичного часу осередки січових стрільців мали різні назви: Воїни легіону Українських січових стрільців, Українська галицька армія, Січові стрільці, стрілецькі бригади об'єднаних армій УГА–УНР.

<sup>3</sup> Стрілецькі пісні / упоряд. О. Кузьменко. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2005. С. 11.

<sup>4</sup> Там само. С. 549.

<sup>5</sup> Іваницький А. Український музичний фольклор: підручник для вищих навчальних закладів. Вінниця: Нова книга, 2004. С. 160.

варіант Р. Купчинського. Але метроритмічна організація в інтерпретації Я. Верещагіна все ж ближча до одного з фольклоризованих зразків, записаного О. Кузьменко під час фольклорно-етнографічної розвідки (див. таблицю 2).

У стрілецьких піснях насамперед використовується регулярна ритміка, що відображається у застосуванні одноманітних тактових розмірів, але Я. Верещагін обирає для власної обробки змінний розмір. Дослідники цього пісенного жанру зазначають, що порушення такої регулярності є показовими для усного побутування<sup>1</sup>. Однак у даному випадку змінний розмір із 3/4 на 4/4 є регулярним, тому він сприймається слухачем як норма.

**Таблиця 3.** Порівняння варіантів записів стрілецької пісні «Ой там при долині»

<p>Роман Купчинський. «Ой там при долині»<sup>2</sup></p>	<p style="text-align: center;"><i>Роман Купчинський</i> <b>Ой там при долині</b></p> <p><i>Lento</i></p>  <p>Ой там при до - ли - ні, Гра - на - та - ми зри - тій, Ле - жись не від - ни - ні Сі - чо - вий у би - тий.</p>
<p>«Ой там при долині, гранатами зритій» Зап. О. Кузьменко 24.09.1997 р. у с. Трач Косівського р-ну Івано- Франківської обл. від Негрич Марії, 1945 р. нар. Нотна транскрипція Л. Лукашенко<sup>3</sup>.</p>	<p style="text-align: center;"><b>50.А. ОЙ ТАМ ПРИ ДОЛИНІ, ГРАНАТАМИ ЗРИТІЙ</b></p> <p><i>♩. 68 Сумно</i></p>  <p>Ой там при до - ли - ні, гра - на - та - ми зри - тій, Ле - жись не від ни - ні сі - чо - вий у - би - тий.</p>
<p>«Ой там, при долині» обр. Я. Верещагіна</p>	<p style="text-align: center;"><b>"Ой там, при долині"</b> обр. Ярослава Верещагіна</p> <p><i>Lento mesto</i> <i>p espr. molto</i></p>  <p>1. Ой там, при до - ли - ні, гар - ма - та - ми зри - тій, ле - 2. Не ви - ку - е, бра - те, снів тво - їх зо - зу - ля. За - жись не від - ни - ні сі - чо - вий у - би - тий. ку - е з гар - ма - ти во - ро - жа - я ку - ля.</p>

«Ой крикнула лебедонька» – козацька пісня, яка відноситься до групи пісень козацького побуту: «Побут змальовується за трьома основними етапами життя

<sup>1</sup> Іваницький А. Український музичний фольклор: підручник для вищих учбових закладів. Вінниця: Нова книга, 2004. С. 244.

<sup>2</sup> Наведено за збіркою «Стрілецькі пісні» / упоряд. О. Кузьменко. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2005. С. 218.

<sup>3</sup> Там само. С. 219.

степового лицаря: відїзд з дому, козацькі будні, загибель козака на полі бою»<sup>1</sup>. У даному фольклорному зразку зачіпаються всі три життєві етапи: йдеться про відїзд козака з дому із роздумами про те, де краще перезимувати й постійну супутницю козацького життя – смерть.

Мелодика козацьких пісень має складну будову, адже, з огляду на історичний період побутування, у ній уже відбувся синтез мажоро-мінорної системи з діатонікою. Проаналізувавши мелодію пісні «Ой крикнула лебедонька», відмічаємо чергування натурального і гармонічного мінору навіть у межах одного такту (VII натуральний і VII підвищений шаблї), також наявні ознаки ладової перемінності у змінах III натурального і III підвищеного шаблїв. У мелодії яскраво виражена плагальність, яка також є типовою для цього жанру, про що пише А. Іваницький<sup>2</sup>.

### Приклад 2. Вокальна партія

#### "Ой крикнула лебедонька"

обр. Ярослава Верещагіна

Лето *mp*

Ой крик-ну-ла ле-бе-донь-ка,

із-за хви-лі ви-ри-на - ю - чи, за - спі-ва-ли ко - за-чень-ки

з-за ли ма-ну ви-сту-па - ю - чи.

Інтонаційні особливості мелодії пісні, яку композитор залишає незмінною, як і в усіх попередньо розглянутих обробках, проростають і збагачуються автором у фортепіанній фактурі. У гармонічному плані на фольклорному матеріалі композитор застосовує: а) три види мінору (натуральний, гармонічний і мелодичний); б) міноро-мажорний лад (як результат синтезу паралельних та однойменних ладів); в) думний лад (з підвищеними IV і VI шаблями); г) паралелізми як характерний засіб створення напруги (рух паралельними тризвуками, квартами й квінтами).

Знаковою інтонацією у фортепіанній партії є звукоімітація «крику лебідки», якою композитор розпочинає пісню: акцентований синкопований низхідний «вигук» на основі малої секунди (у нотному прикладі з позначений прямокутником). У семантичному плані образ лебідки є символом-передвісником розлуки, лиха. Таким чином Я. Верещагін уже на початку твору віщує трагічне завершення козацької пісні<sup>3</sup>.

Не менш важливим інтонаційним елементом фортепіанного вступу є виокремлений мелодичний фрагмент із вокальної лінії (у прикладах 2 і 3 відмічено овалом). Можна припустити, що композитор не випадково сполучає ці два інтонаційних комплекси. Адже в усіх чотирьох куплетах за вербальним текстом на

<sup>1</sup>Іваницький А. Український музичний фольклор: підручник для вищих навчальних закладів. Вінниця: Нова книга, 2004. С. 160.

<sup>2</sup> Там само. С. 162, 163.

<sup>3</sup> Микитів Г. Художньо-образна парадигма символів в українських козацьких піснях // URL: [https://web.znu.edu.ua/herald/issues/2008/fil\\_2008\\_1\\_2/2008-26-06/mykytiv.pdf](https://web.znu.edu.ua/herald/issues/2008/fil_2008_1_2/2008-26-06/mykytiv.pdf) (дата звернення: 05.05.2023).

другий мелодичний фрагмент припадають образи дійових осіб – козаченьки, батьки та дівчинонька.

Зважаючи на те, що елементи фортепіанного вступу фрагментарно з'являються між куплетами як перегри, автор обробки щоразу за допомогою музичного кодування ніби повторює страшне віщування відважним козакам, рідним, батькам і коханій дівчині. У переграваннях після третього і четвертого куплетів звучить лише перший мотив – «крику лебідки», на повторенні якого і завершується пісня.

**Приклад 3.** Вступ до обробки Я. Верещагіна «Ой крикнула лебедонька»

**Висновки.** На основі проаналізованих обробок українських народних пісень можемо виділити такі принципи композиторської роботи Я. Верещагіна з фольклорним першоджерелом:

- детальна робота на рівні вивчення традиції побутування фольклорних зразків, глибоке розуміння їхніх знакових семантичних аспектів;
- використання звукозображальних музичних елементів на інтонаційному та формотворчому рівнях;
- збереження композитором автентичної вокальної лінії без змін;
- основою обробок стає куплетно-варіаційна форма, а творчий підхід до розвитку тематичного матеріалу обумовлений вербальним текстом;
- трансформація мотивів із вокальної партії у фортепіанну, її збагачення й доповнення за допомогою фактурних і гармонічних рішень.

Я. Верещагін вдається до яскравих методів гармонічного поліваріантного переосмислення фольклорної мелодії через застосування акордики ускладненого типу (часто нетерцієвого складу) з посиленням ролі дисонантності, політональних поєднань, внутрішньоладової альтерації, формування (за принципом лінійно-контрапунктичного нашарування окремих підголосків) цілісної гармонічної вертикалі при збереженні самостійної мелодичної лінії.

У цих творах композитор вдало підкреслює мінливість мелодичної побудови української народної пісні за допомогою гармонічних засобів: використання мажорно-мінорного ладу, зміни ладового опорного пункту (в основному на паралельний). Ладову мінливість також посилюють прийоми гармонічного варіювання, проведення підголосків із рядом хроматичних звуків. Цілком очевидно, що вказані прийоми вживано композитором із метою яскравого образного висвітлення вербальної основи пісень.

Не менш цікаві особливості простежуються на рівні композиційної стилістики аналізованих творів. У процесі компаративного аналізу обробок виразно простежуються ознаки пізньо- й постромантичного стильового забарвлення, яке засвідчує спорідненість із композиційною лексикою західноєвропейських і вітчизняних композиторів кінця XIX – середини XX століть. Зокрема, яскраво альтерована внутрішньоладова дисонантність апелює до творчих пошуків Б. Бартока, З. Кодая, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького. Поряд із цим, в окремих творах, зокрема

у «Вербовій дощечці» відчуваються впливи джазової стилістики, навіяні творчим досвідом М. Скорика, учнем якого був Я. Верещагін.

Розглянутий у публікації аспект передбачає подальші дослідження на прикладі аналізу інших художніх задумів митця, що й стане метою наступних авторських напрацювань.

Стаття надійшла до редакції 14.07.2023 року

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Дмитренко М., 2014. *Український фольклор: методологія дослідження, динаміка функціонування*. Київ: Паливода А. В., 251 с.
2. Єфремова Л., 2019. Пісні соціально-побутові (суспільно-побутові) *Українська фольклористична енциклопедія*. Київ: Вид. ІМФЕ, 312 с.
3. Іваницький А., 2009. Історичний синтаксис фольклору. *Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики*. Вінниця: Нова книга, 404 с.
4. Іваницький А., 1997. *Українська музична фольклористика: Методологія і методика*. Київ: Заповіт, 392 с.
5. Іваницький А., 2004. *Український музичний фольклор: підручник для вищих навчальних закладів*. Вінниця: Нова книга, 317 с.
6. Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1963. 671 с.
7. Козар Л., 2012. Весняна обрядовість у виданні Б. Грінченка «Етнографические материалы, собр. в Черниговской и соседних с ней губерниях»: дохристиянські вірування і сучасний контекст. *Міфологія і фольклор*. № 1. С. 44–59.
8. Костик В., 2001. Весняно-обрядовий фольклор Буковини: автореф. дис. ... канд. філологічних наук: спец. 10.01.07 – Фольклористика. Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича. Львів, 16 с.
9. Крылова А., 1988. *Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра. Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений»*. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 48 с.
10. Кузьменко О., 2000. Стрілецькі пісні (аспекти фольклоризму, фольклоризації і фольклорності): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.07 – Фольклористика. Львів. інститут народознавства НАН України, 19 с.
11. Кузьменко О., 2001. Фольклоризація стрілецьких пісень *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Т. ССXLII: Праці Секції етнографії і фольклористики. Львів, С. 338–364.
12. Кушка Н. Амбітус (у мистецтві) Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/Амбітус> (дата звернення: 9.06.2023).
13. Микитів Г. Художньо-образна парадигма символів в українських козацьких піснях URL: [https://web.znu.edu.ua/herald/issues/2008/fil\\_2008\\_1\\_2/2008-26-06/mykytiv.pdf](https://web.znu.edu.ua/herald/issues/2008/fil_2008_1_2/2008-26-06/mykytiv.pdf) (дата звернення: 5.05.2023).
14. Правдюк О., 1995. Стрілецькі пісні в системі жанрів українського пісенного фольклору *Народна творчість та етнографія*. № 2-3. С. 25, 26.
15. Стрілецькі пісні. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2005. 640 с.
16. Український дитячий фольклор. Фольклор народів світу: *хрестоматія*. Ч. I. Кіровоград: КДПУ імені Володимира Винниченка, 2015. 170 с.
17. Холопова В., 2001. *Формы музыкальных произведений: учебное пособие для музыкальных вузов*. Санкт-Петербург: Лань, 490 с.

#### REFERENCES

1. Collection 1963, *Games and songs. Spring-summer poetry of the working year: edited by O. Day*. [Ihry ta pisni. Vesnianio-litnia poeziiia trudovoho roku: uporiadnyk O. Dei]. Kyiv: Vydavnytstvo Akademii nauk Ukrainskoi RSR. 671 p. [in Ukrainian].
2. Dmytrenko, M. 2014, *Ukrainian folklore: research methodology, dynamics of functioning*. [Ukrainskyi folklor: metodolohiia doslidzhennia, dynamika funktsionuvannia]. Kyiv: Palyvoda A. V. 251 p. [in Ukrainian].



3. Holopova, V. 2001, *Forms of musical works. Textbook for music universities*. [Formy muzykal'nyh proizvedenij. Uchebnoe posobie dlja muzykal'nyh vuzov]. Sankt -Peterburg: Lan'. 490p. [in Russian].
4. Iefremova, L. 2019, "Social and everyday songs". Ukrainian folklore encyclopedia. [Pisni sotsialno-pobutovi (suspilno-pobutovi). Ukrainska folklorystychna entsyklopediia]. Kyiv: Vyd. IMFE. P. 312. [in Ukrainian].
5. Ivanytskyi, A. 1997, *Ukrainian musical folkloristics: Methodology and techniques*. [Ukrainska muzychna folklorystyka: Metodolohiia i metodyka]. Kyiv: Zapovit. 392 p. [in Ukrainian].
6. Ivanytskyi, A. 2004, *Ukrainian musical folklore: a textbook for higher institution* [Ukrainskyi muzychnyi folklor: pidruchnyk dlja vyshchykh uchbovykh zakladiv]. Vinnytsia: Nova knyha. 320 p. [in Ukrainian].
7. Ivanytskyi, A. 2019, *Historical syntax of folklore. Problems of origin, chronology and decoding of folk music*. [Istorychnyi syntaksys folkloru. Problemy pokhodzhennia, khronolohizatsii ta dekoduvannia narodnoi muzyky]. Vinnytsia: Nova Knyha. 404 p. [in Ukrainian].
8. Kostyk, V. 2001, *Spring ritual folklore of Bukovyna* [Vesniano-obriadovi folklor Bukovyny], Abstract of the PhD diss. of the specialty folkloristics, Yu. Fedkovicha National University of Chernivtsi. Lviv. 16 p. [in Ukrainian].
9. Kozar, L. 2012, "Spring rituals in B. Grinchenko's edition "Ethnographic materials collected in Chernihiv and neighboring provinces": pre-Christian beliefs and modern context". [Vesniana obriadovist u vydanni B. Hrinchenka «Jetnograficheskie materialy, sobr. v Chernigovskoj i sosednih s nej gubernijah»: dokhrystyianski viruvannia i suchasnyi kontekst]. *Mifolohiia i folklor*, №1, pp. 44-59. [in Ukrainian].
10. Krylova, A. 1988, *Vocal cycle. Questions of theory and history of the genre. Lecture on the course «Analysis of musical works»*. [Vokal'nyj cikl. Voprosy teorii i istorii zhanra. Lekcija po kursu «Analiz muzykal'nyh proizvedenij»]. Moskva: Gnesins Russian Academy of Music. 48 p. [in Russian].
11. Kushka, N. "Ambitus (in art)" [Ambitus (u mystetstvi)]. *Velyka ukrainska entsyklopediia*. Available at <https://vue.gov.ua/Ambitus> (accessed: 9.06.2023) [in Ukrainian].
12. Kuzmenko, O. 2000, Rifle songs (aspects of folklorism, folklorization and folklore) [Striletski pisni (aspekty folkloryzmu, folkloryzatsii i folklornosti)], Abstract of the PhD diss. of the specialty folkloristics, Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Lviv. 19 p. [in Ukrainian].
13. Kuzmenko, O. 2001, "Folklorization of rifle songs" [Folkloryzatsiia striletskykh pisen]. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka*, T. CCXLII: Pratsi Sektsii etnografii i folklorystyky. Lviv. pp. 338-364. [in Ukrainian].
14. Mykytiv, H. *Artistic paradigm of symbols in Ukrainian Cossack songs*. [Khudozhno-obrazna paradyhma symvoliv v ukrainskykh kozatskykh pisniakh]. Available at [https://web.znu.edu.ua/herald/issues/2008/fil\\_2008\\_1\\_2/2008-26-06/mykytiv.pdf](https://web.znu.edu.ua/herald/issues/2008/fil_2008_1_2/2008-26-06/mykytiv.pdf) (accessed: 5.05.2023) [in Ukrainian].
15. Pravdiuk, O. 1995, "Shooting songs in the genre system of Ukrainian song folklore" [Striletski pisni v systemi zhanriv ukrainskoho pisennoho folkloru]. *Narodna tvorchist ta etnografii*. № 2-3, pp. 25-26. [in Ukrainian].
16. Reader, 2015, Ukrainian children's folklore. Folklore of the peoples of the world: compiler S. Fedotov. [Ukrainskyi dytiachyi folklor. Folklor narodiv svitu: ukl. S. Fedotova]. Vol. 1. Kirovohrad: KDPU imeni Volodymyra Vynnychenka. 170 p. [in Ukrainian].
17. Shooting songs: edited by O. Kuzmenko. [Striletski pisni: uporiad. O. Kuzmenko]. Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy. 2005. 640 p. [in Ukrainian].

**TRUSENKO SOFIIA**

**Trusenko Sofia**, post graduate student of the Department of the History of Ukrainian music and musical folklore of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8629-8607>

## THE SPECIFIC OF FOLK SONG ARRANGEMENTS IN YAROSLAV VERESHCHAGIN'S VOCAL CYCLES

It is well known that the genre of folk song arrangement is widespread in Ukrainian music, as the folklore heritage of Ukraine is extremely rich and diverse. It is not surprising that authentic folklore samples



have become a source of inspiration for many composers and performers. Artists use the folk melody in their work, embodying it through modern arrangements and processing. This approach allows not only to preserve the historical heritage, but also to give it a new sound. The analysis of musicological research shows that every Ukrainian composer in his work intentionally or subconsciously uses elements of Ukrainian folklore, and Yaroslav Vereshchagin is no exception.

Ya. Vereshchagin (1948-1999) was a bright master of the pen in the field of chamber music, a sophisticated artist of the poetic word. At the moment, the home archive of the composer's daughter Bohdana contains about 120 works of various genres, 48 of which were written for the voice accompanied by piano and chamber ensemble. It is especially worth noting the composer's love for creating vocal cycles: there are 14 of them in his oeuvre, each of which consists of two to four vocal miniatures. Unfortunately, to date, only 11 cycles have been fully discovered, and among them are arrangements of Ukrainian folk songs - two vocal cycles for voice and piano «Two Ukrainian Hayivkas» and «Two Ukrainian Songs». **The relevance and novelty of the study** lies in the choice of works by Ya. Vereshchagin for analysis that have not been covered yet in musicology.

**The object of the study** is the vocal cycles «Two Ukrainian Groves» and «Two Ukrainian Songs» by Ya. Vereshchagin. **The subject of the study** is the specificity of Ya. Vereshchagin's arrangements of Ukrainian folk songs. **The purpose of the study** is to analyze Ya. Vereshchagin's work with the folklore source on the example of the vocal cycles «Two Ukrainian Groves» and «Two Ukrainian Songs».

**In conclusion**, on the basis of the analyzed arrangements of Ukrainian folk songs, the basic principles of Ya. Vereshchagin's compositional work with the folklore source is indicated, which allow generalizing the concept of the composer's compositional style on the example of the analyzed works. In the course of a comparative analysis of these arrangements, signs of late Romantic and post-Romantic stylistic coloring are clearly traced, which testifies to the affinity with the compositional vocabulary of Western European and domestic composers of the late XIX - mid XX centuries. In particular, the vividly altered intra-fret dissonance appeals to the creative searches of B. Bartok, Z. Kodály, B. Liatoshynsky, and L. Revutsky. At the same time, in some pieces, in particular in «Willow Plank», one can feel the influence of jazz stylistics inspired by the creative experience of M. Skoryk, whose student Ya. Vereshchagin was.

The aspect considered in the publication suggests further research on the example of analyzing other artistic ideas of the artist, which will be the goal of the author's next work.

**Keywords:** Ya. Vereshchagin's work, vocal cycles of Ya. Vereshchagin, arrangements of folk songs, vocal cycle of Ya. Vereshchagin «Two Ukrainian groves», vocal cycle of Ya. Vereshchagin «Two Ukrainian songs».

**МАКІЄНКО С. В.**

**Макієнко Степан Вікторович** – творчий аспірант кафедри оперно-симфонічного диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0009-1011-0530>

**КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ДЕРЖАВНОГО ГІМНУ  
УКРАЇНИ В ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

Бурхливе політичне життя України останнього десятиліття актуалізувало увагу як композиторів, так і слухачів до національно-патріотичної тематики та її розвитку. З іншого боку, твори українських композиторів, а саме «Ми Є!» для скрипки та струнного оркестру Ю. Шевченка, варіанти Державного Гімну М. Скорика та Є. Станковича, «Гімн» В. Сильвестрова являють собою унікальні втілення музичного тексту безпрецедентного за суттю та історичним значенням Державного Гімну України в оригінальних високопрофесійних композиторських інтерпретаціях. У музикознавчому просторі досі не було виявлено аналізу вищезазначених творів, попри їхню надзвичайну популярність серед виконавців.

**Ключові слова:** парафраз, інтерпретація, інтертекстуальність, музичний текст, музичне мислення, музичний переклад, Гімн України.

**Мета** статті – виявити особливості композиторських інтерпретацій Державного Гімну України в творах Ю. Шевченка, М. Скорика, Є. Станковича та В. Сильвестрова. Аналіз передбачає текстологічний підхід, включає історичний, порівняльний жанрово-стильовий методи.

**Виклад основного матеріалу.** Державний Гімн – це бренд країни, один із найважливіших національних символів, урочиста музична або музично-поетична композиція, яка застосовується для відзначення різних соціально-значущих державних подій: громадських зібрань, державних свят, церемоній і ритуалів. Виконання гімну може супроводжуватися вимогою встати і зняти головний убір, або в Україні – прикласти праву руку до серця.

За етимологією (від давньогорецької) слово «гімн» – це пісня, яка величає, славить або звеличує когось чи щось, і стає національним символом країни.

Нині, окрім безлічі інших аспектів, Гімн, як символ нашої ідентичності, набуває вишуканих і неповторних ознак, які віддзеркалюють глибину та різнобарвність мислення української нації. Це музично-поетичне творіння є джерелом національної гордості й витонченим виразом нашої колективної свідомості, що розкривається у його величній мелодії та незабутніх образах. Гімн відбиває нашу внутрішню силу, цінності, незламну волю, переплітаючи їх у прекрасну симфонію звуків і слів. Він несе відбиток української історії, нашої національної душі й стає магнетичним центром єднання та гармонії усього народу.

Знаменно, що зі звуками Гімну сьогодні в Україні починається і закінчується день, його можна почути у телевізійних та радіотрансляціях, під час спортивних змагань і концертів. Це – своєрідна емоційна точка для людей із їхнім патріотизмом, не простим психічним станом. Тому, відчуваючи глибоку прив'язаність до своєї

багатогранної культури й величного спадку минулих поколінь, ми з гордістю і почуттям глибокої національної самосвідомості підводимося при звуках Гімну. Це видатне музично-поетичне творіння сприймається не лише як мелодія, а й спалах пристрасного вогню, котрий розпалює серця та об'єднує нас у могутній багатоголосий хор, що лунає на концертних майданчиках і всередині людських душ. Гімн є не тільки символом національного єднання, а й запорукою нашої непохитної віри в майбутнє, коли кожен акорд пронизує надією, стимулює наполегливість у досягненні величі й успіху.

У тексті Гімну України закодовано не лише патріотичну складову, а й справжню відданість національному духовному спадку та українському менталітету. Кожен рядок і слово відтворюють колорит, гордість і самобутність українського народу, пронизані його вічними цінностями, історією та багатством культурного спадку. Гімн – це голос нації, що виражає її незламну волю та прагнення до свободи – єдиного символу, який об'єднує українців навколо спільних ідеалів і віри в майбутнє Батьківщини. Попри все, Гімн дає емоційну точку опори для людей у їхньому патріотизмі, не простому психологічному стані. Саме тому було обрано тему статті, що зосереджена на кількох різних варіантах трактування мелодії Державного Гімну України вітчизняними митцями.

Питання історичних витоків теми парафраза також є значущими в процесі усвідомлення обраного для аналізу твору. Вокальний твір «Ще не вмерла України ні слава, ні воля», на основі якого був створений і затверджений Державний Гімн, з'явився у 1860-х роках. Поетичний текст належить авторству Павла Чубинського й написаний у 1862-му, імовірно під враженням від зустрічей із сербськими студентами в Києві та сербських патріотичних пісень (зокрема, пісні «Серце б'ється і кров ллється за свою свободу»). Вірш «Ще не вмерла України...» поширювався як на території України, так і за її межами в українських спільнотах.

Приблизно у 1863 році він став відомим на заході України та був покладений на музику галицьким композитором Михайлом Вербицьким. Відомо, що перший варіант мав вигляд вокального твору в супроводі гітари (у деяких джерелах – цитри)<sup>1</sup>. Потім композитор переклав твір для хору. Вперше хорове аранжування прозвучало у комедійній опері Карла-Августа Гейнча (Гінча) «Повернення запоріжців із Трапезунду»<sup>2</sup> з текстом «Ще не вмерло Запоріжжя».

Із музикознавчої точки зору в роботі з Гімном постає проблема перекладення. Цей жанр у музиці, як особливий вид творчості, являє собою систему завершених версій творів або різних обробок, редакцій і транскрипцій. Головне в методиці розгляду подібних композицій – типологічний аналіз оригінальної версії та нової. При цьому цікаво простежити шляхи погляду автора нового варіанта щодо переведення оригіналу в інші інтонаційні, жанрові, стилістичні вектори змін, а звідси – й нове образно-тематичне наповнення музики.

У подальшому визначною датою виконання твору вважається 10 березня 1965 року в Перемишлі у контексті урочистих зустрічей, присвячених річниці смерті Тараса Шевченка (тоді ще не виникало плутанини у питаннях авторства тексту, його іноді помилково приписували Тарасові Шевченку). Патріотичний пафос твору, наявність у ньому звернення до історичного минулого українського народу, його героїв (Северина Наливайка, Максима Залізняка, Тараса Трясила), заклик до боротьби власними силами за свободу знайшли відгук в активних патріотичних колах і серед борців за

<sup>1</sup> Яшук І. Передумови становлення гітарного виконавства в Україні // URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/11810/1/Yashchuk.pdf> (дата звернення: 15.06.23).

<sup>2</sup> Пилипчук Р. Історія українського театру. Львів : Видавництво ЛНУ ім. Івана Франка, 2019. С. 2017.

незалежність наступних історичних періодів. Твір став гімном різних державних утворень, що з'являлися на теренах сучасної України в різні часи (Українська Народна Республіка, 1917; Західноукраїнська Народна Республіка, 1918; Карпатська Україна, 1938–1939 та ін.).

Можна погодитись з автором дисертації «Художній переклад в музиці: проблеми і рішення» Олександром Жарковим<sup>1</sup>, що у світлі перегляду багатьох музичних об'єктів минулих епох, зразків класичної спадщини на сучасному етапі розвитку суспільно-політичних, культурологічних, соціологічних та інших явищ, багато що кардинально переосмислюється і в мистецтві, зокрема музичному.

За останнє десятиліття художній переклад у музиці набув цікавих рис, як у синхронній, так і діахронній актуалізації, і став значною подією мистецького мислення XXI століття.

Цікавими методологічними напрацюваннями виявилися роботи літературознавчого напрямку, а також із теорії перекладу в інших видах мистецтва. Головна ідея наукових розробок І. Левого, В. Виноградова, А. Швейцера та українського дослідника В. Коптілова й багатьох інших учених – це «перевисловлення оригіналу» за творчим задумом митця.

Музикознавча література з питань музичних перекладень теж багатовекторна й розподіляється на серії різних проблемних зон – від розробок поняття у вигляді редакцій, так і окремих спостережень у численних аналітичних есе, монографіях, підручниках і посібниках. Це роботи А. Веприка, А. Соколова, Л. Грабовського, Л. Ройзмана, С. Тишка, С. Шипа й багатьох інших.

У результаті твір, що підлягає методиці музичного перекладення, виступає як нова версія, а то й новий опус, оригінальна художня система, попри те, що використано вже готову нотну редакцію. Твір, як перекладення в музиці, підлягає осмисленню щодо завершеності й виступає як оригінальний опус із самостійним тематичним наповненням.

О. Жарков називає ще одну важливу методологічну сутність для музичного перекладення – це наявність двох художніх систем: оригіналу і перекладу, які акцентують самостійність, різність, але й спорідненість. І головна мета дослідника полягає в тому, щоб визначити міру унікальності кожного з об'єктів, а, за потреби, й ознаки протиріччя чи протиставлення тих систем. Це і є важливим аналітичним дискурсом у визначенні ознак їхніх мисленневих, стильових і мовних наративів.

Отже, природні можливості музичного перекладення перетворюються у дві музичні оригінальні версії за теорією Бахтіна «своє – чуже», де текст оригіналу виступає як чуже, переростаючи у «чуже – своє».

Дослідники процесу створення музичного перекладення проводять думку про два можливих підходи в аналізі: умовно-технічний та умовно-художній. Перший існує як допомога у педрепертуарі для музичних освітніх закладів, другий передає нову художньо-концепційну версію із віднайденням свіжих музичних сенсів у тембрах, інструментуванні, інтонаційних векторах тощо. Не менш важливими є жанрові перевтілення при перекладеннях. Жанр можна вважати чи не основним елементом осмислення оригіналу, що направляє індивідуальні завдання митця стосовно нового тексту, структуруючи специфіку задуманого.

Гімн України в обробці М. Скорика звучить монументально, емоційно та... гімнічно. Мирослав Скорик – видатний український композитор, створив фактично варіацію на національний гімн, додаючи йому глибину та міць. Його обробка надає

---

<sup>1</sup> Жарков О. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 – Музичне мистецтво / Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського, 1994. 179 с.

мелодії додаткової сили й урочистості, заворожує слухачів красою і витонченістю аранжування. За допомогою інструментального звучання М. Скорик зумів передати національну гідність і гордість, роблячи цю версію гімну незабутньою й масштабною. Це створює враження могутності та величі, підкреслюючи національну значимість.

Гімн України в обробці шанованого українського композитора Євгена Станковича вражає витонченим, емоційним і романтичним звучанням. Ця обробка відображає злагоджене поєднання класичних композиційних прийомів із національною мелодикою, що додає гімну особливої величі та грандіозності. Кожна нота, акорд є відображенням надзвичайної національної гідності, сили та непохитної волі українського народу. Музичне аранжування, включно з багатоголосим співом хору та розкішним звучанням симфонічного оркестру, надають гімну глибини, масштабності й урочистості.

Обробка Станковича вражає маєстозністю, створюючи атмосферу урочистості й величі, що відповідає національному значенню Гімну України. Це величне музичне творіння сповнене емоцій і вражаючої сили, яка стає символом національного гордості й привертає увагу до багатства української культури та викликає почуття глибокого патріотизму й національної єдності.

У кінцевому підсумку обидві обробки гімну, як від Євгена Станковича, так і від Мирослава Скорика, продемонстрували унікальні художні підходи до пісні. Станкович, зосереджений на романтичній проникливості, привніс у гімн витончену емоційність і майже інтимність, тоді як Скорик, використовуючи класичну симфонічну традицію, надав гімнові солідності й піднесеності. Обидві обробки виражають національну гідність і гордість українського народу, але через музичні особливості вони здатні надати різні враження слухачам.

На відміну від офіційних інтерпретацій Скорика та Станковича, у 2023 році на мистецькому обрії до нашої уваги було представлено нову й неочікувану версію гімну, яка «дебютувала» в рамках фестивалю «Kharkiv music fest-2023» і належить Валентину Сильвестрову. В цьому перекладенні насамперед відчувається філософський задум композитора. Сильвестров змінив фактично все, навіть мелодичну лінію гімну та дає слухачеві лише натяк і програмну назву. Осмислюючи цей твір-гімн, ми доходимо висновку, що він являє собою майже нову композицію. Більше того, подане композитором індивідуальне прочитання є алюзією до цього жанру. Знаючи творчий стиль Сильвестрова, розумієш, що це – занурення у саму внутрішню систему гімну й актуалізацію аури філософського осмислення ідеї: трепетне, щемливе, щось близьке ментальності композитора.

Цілком інакшою постає версія гімну у Юрія Шевченка. Він змінив жанрову та лексичну інтонаційні складові, створив парафраз. Для визначення частки індивідуально-авторського внеску на рівні музичного тексту при аналізі твору «Ми Є!» Юрія Шевченка, доцільно, спираючись на логічні категорії музичного мислення й музичної мови, окреслити поняття композиторської інтерпретації. Окрім того, необхідними в процесі аналізу є наступні кроки: визначити основні риси жанру парафраза; висвітлити зміст першоджерела в історичному контексті його створення та набуття значення державного символу.

Музичне мислення, за визначенням Д. Кірнарської, це емоційний сенсорно-інтелектуальний процес пізнання та оцінки музичного твору<sup>1</sup>. Найчастіше музичне мислення пов'язують із поняттям сприйняття. Музикознавці стверджують, що музичне сприйняття спрямоване на осягнення та осмислення значень, якими володіє музика як мистецтво, форма відображення дійсності, естетичний феномен. Явище

<sup>1</sup> Кірнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. Москва : Таланты – XXI век, 2004. С. 217.

музичного сприйняття розкривається у нерозривній єдності з загальножиттєвим досвідом (комунікативним і мовним, рухово-динамічним, сенсорним)<sup>1</sup>.

У науці розрізняють поняття мислення музикою, музичного мислення, мислення в музиці, музики як мислення та мислення як музики. Мова, за визначенням автора, є проміжною ланкою між думкою і звуками мовлення, поєднання яких призводить до взаємного розмежування одиниць: поняття закріплюються звуками, а звуки стають знаками понять. Однак відсутність у музиці стійкої єдності означуваного та означення стосовно фрагментів музичного твору, багатоплановий характер музичного простору спричиняє недискретність музичного висловлення та не дозволяє розглядати музичний твір як комбінацію знаків, а отже, виключає можливість трактування «музичної мови» як мови<sup>2</sup>.

Натомість виділено два типи співвідношення між музикою і мисленням: мислення про музику та мислення музикою. Перший охоплює сферу теоретичного осмислення музики і включає як безпосередньо теорію музики, так і філософську рефлексію. Тут виявляється погляд «іззовні», що відповідає ознакам музикознавчої інтерпретації. Другий тип визначає мислення музикою як специфічними операндами і пов'язаний з явищами музичної думки, ідеї, що наближує його до композиторського типу інтерпретації<sup>3</sup>. Виходячи з цього положення, автор відзначає: поняття «музичне мислення» передбачає наявність операндів, якими є, насамперед, музичні звуки, що підпорядковані певним правилам, отже ця система може називатися музичною мовою. Для мови музики характерним є високий рівень символічності.

Для архетипу спілкування з самим собою характерна медитативність, невеликий діапазон, повернення до опори<sup>4</sup>. Окрім того, зв'язок музичної інтонації з комунікативними архетипами співзвучний із загальноприйнятою думкою про генетичну спорідненість музичної та розмовної інтонації і їхнього походження від синкретичної музично-розмовної діяльності.

Комунікація (мова) та мислення є явищами, що беруть участь у взаємодії тексту й інтерпретації. Інтерпретація заснована на мисленні, на виділенні функції мислення в загальній діяльності свідомості. Процес мислення – інтерпретативний за природою і є необхідною внутрішньою умовою інтерпретації. Основою композиторської інтерпретації є робота, спрямована на пошук власних засобів музичної мови.

Узагальнене поняття «досвід» зайняло значне місце у дослідженнях, присвячених питанням смислу, можливостей його реалізації, сприйняття та інтерпретації. У даному випадку мається на увазі як безпосередньо слухацький, так і фізичний, емоційний, ментальний, соціальний та інші типи досвіду. Такий підхід сприяє виявленню зв'язку музики з різними сферами життя. Класифікуючи типи досвіду як значущого елемента при інтерпретуванні музичного твору, Г. Орлов виділяє чотири його типи: найбільш узагальнений досвід, що спрямований на сприйняття звука, його фонічних якостей; досвід, використовуваний при інтерпретації емоційної складової; досвід, що дозволяє диференціювати елементи тексту; досвід, направлений на виявлення структурних закономірностей музики.

Цікаво буде провести паралелі цієї класифікації з аналізом семантики інтонаційних елементів груп, що в деякій мірі відповідають зазначеним вище пластам досвіду: загальна музична семантика (пізнається на основі досвіду загального, що відповідає першим двом пластам у класифікації Г. Орлова); семантика проміжкова

<sup>1</sup> Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. С. 358–361.

<sup>2</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. С. 29.

<sup>3</sup> Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. С. 89.

<sup>4</sup> Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. Москва : Таланты – XXI век, 2004. С. 86.

(перехідна) від загальної до музично-професійної, якій відповідають музично-жанрові та музично-стильові інтонації (сприйняття можливе на основі другого й третього пластів – емоційного та елементарного); музично-професійна семантика, що включає музично-композиційні інтонації (відповідає четвертий, структурний пласт досвіду)<sup>1</sup>. Вжитий у статті термін «семантика» передбачає переважно другий і третій рівні сприйняття за даною класифікацією.

Обраний композитором Ю. Шевченком для втілення задуму жанр парафразу достатньо чітко обмежує «рівень свободи» композиторської інтерпретації першоджерела. Жанр парафразу в музиці має два основних напрямки застосування і в узагальненому значенні передбачає використання популярних тем при створенні нового музичного твору.

В музикознавстві кінця XIX – початку XX століття термін «інтерпретація» вживається для визначення обробок хоральних мелодій у поліфонічних творах XIII–XIV століть (Г. Ріман, А. Шерінг, Ж. Гандшин)<sup>2</sup>. Окрім того, у цей же період, наприкінці XIX століття формуються окремі жанри транскрипції та парафразу, основними відмінностями яких стали:

- джерела тематизму (для транскрипції це частіше інструментальні твори, для парафразу – вокальні);
- ступінь збереження тексту (для транскрипції характерним є максимальне наближення до вихідного тексту з точки зору форми, тематизму).

Так обидва жанри закріпилися та розвинулися в контексті підвищеної уваги до естетики віртуозності в інструментальному виконавстві зазначеної доби.

Звернення композитора до жанру парафразу та, як наслідок, до вже існуючого тексту, спонукає говорити про специфічне інтертекстуальне поле, що забезпечує діалог кількох епох. Поняття інтертексту виникло у літературознавстві 1960-х років (уперше – в роботі Ю. Кристєвої «Бахтін, слово, діалог і роман»<sup>3</sup>) та вносить думку про сприйняття будь-якого тексту як ряду цитатій.

І. Коханик у дослідженні феномена інтертекстуальності виділяє п'ять основних форм існування поняття. Серед них, зокрема, інтертекстуальність як метод художнього мислення, засіб організації музичних текстів і принциповий художній прийом поезики сучасного мистецтва та «методології інтерпретації художнього тексту»<sup>4</sup>. Останній найбільш близький нашому дослідженню, адже саме через поняття інтертекстуальності маємо можливість розкрити зв'язок першоджерела й парафразу.

Корисним у даному випадку є спостереження щодо інтертекстуальних відносин А. Денисова, який доходить висновку, що це явище завжди має наступні елементи: передтекст (першоджерело) або передтексти, їхній перехід чи трансформацію та безпосередньо аналізований текст<sup>5</sup>. В обраному творі «Ми Є!» Ю. Шевченка останні два елементи визначаємо безпосередньо в аналізованому тексті.

Перше, що потребує порівняння в процесі аналізу парафразу і першоджерела – мелодична лінія. Основна тональність твору М. Вербицького «Ще не вмерла

<sup>1</sup> Холопова В. Музыка как вид искусства: учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2014. С. 70.

<sup>2</sup> Музична енциклопедія України / ред. рада : Г. Скрипник (голова) та ін. ; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : видавництво ІМФЕ, 2018. Т. 5. С. 75.

<sup>3</sup> Кристєва Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика от структурализма к постструктурализму / пер. с франц., сост., вст. ст. Г. К. Косикова. Москва : ИГ Прогресс, 2000. С. 427–457.

<sup>4</sup> Коханик И. Интертекстуальность как основа диалога в пространстве современной музыкальной культуры // Київське музикознавство. Вип. 45. Київ, 2013. С. 68–93.

<sup>5</sup> Денисов А. В. Интертекстуальность в музыке: исследовательский очерк. Санкт-Петербург : РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. 47 с.

України...» (у манускрипті – *соль мажор*) зберігається і в Державному Гімні (музичні редакції М. Скорика та Є. Станковича), і в парафразі Ю. Шевченка. Мелодична лінія і структура твору «Ми Є!» найбільше наближені до музичного тексту редакції М. Скорика та Є. Станковича. Найочевиднішим від самого початку звучання елементом змін є подовження часу шляхом пропорційного збільшення тривалостей звуків удвічі та загальне сповільнення темпу (чверть = 78 в першоджерелі й чверть = 55 у парафразі).

Таке суттєве стримування темпу майже від початку витісняє естетику патріотичного пафосу та вносить підкреслено ліричний образ у звучання твору. Оновлення мелодичного контуру досягається регістровими змінами окремих мотивів та фігуративним «прикрашанням» переважно довгих звуків на межі фраз. Прийом регістрових змін значно розширює діапазон мелодії, вносить у її склад широкі ходи й тим самим виводить за рамки поняття «вокальної мелодики». Це надає музиці глибшого дихання, додаткового повітря. Плавні фігуративні прикраси, переважно низхідного спрямування, заокруглюють, пом'якшують мелодичну лінію і сприяють посиленню її ліричного сприйняття.

Оркестровий супровід скрипкового соло підтримує загальну тенденцію до нівелювання активного, урочистого настрою на користь спокійного умиротвореного, майже пасторального образу. Фігурація, що являє собою рівномірний колоподібний рух навколо звуків актуальної гармонічної основи, поволі переходить від перших і других скрипок на початку твору до альтів і віолончелей у процесі музичного розвитку. Таким чином, вузький діапазон самого елемента і його багаторазове повторення надають звучанню характеру медитативності.

Поступове поглиблення регістру ближче до завершення твору, рух у протилежному напрямку від розвитку мелодичної лінії сприяє одночасному гармонічному охопленню великого діапазону та ще більш глибокому відчуттю простору у творі. Партії віолончелей і контрабасів, за деякими винятками, виконують функцію гармонічної підтримки. Безпосередньо гармонічний план також спрямований на пом'якшення звучання: в творі майже відсутні автентичні звороти з характерним загостреним тяжінням та, як наслідок, семантикою напруги. Поширення плагальності, заміна домінантових гармоній медіантами посилює настрої легкості, пасторальності.

Вагоме значення у формуванні цілісного образу відіграє фактура. Поліфонізація голосів, виникнення елементів підголоскової поліфонії у партіях перших і других скрипок, згаданий раніше мелодизований рух у перших, других скрипок та віолончелей зміщують ефект просторової орієнтації із «вертикальної» на «горизонтальну», що сприяє відчуттю плинності, розміреності.

На рівні структури композитор зберігає послідовність викладення музичного матеріалу з невеликими змінами: реприза останнього розділу відсутня, натомість додано проведення початкової теми. Таким чином, утворюється структура з повторенням, що формально відповідає репризній двочастинній формі.

Отже, можемо простежити, як специфічними засобами музичної мови було досягнуто значного семантичного перетворення тексту. Така трансформація відбувалась на різних рівнях: мелодики (регістрові зміни, додавання фігураційних елементів); тембру й фактури (поліфонізація голосів супроводу); темпо-ритму (динаміка розгортання музичної думки).

Усі вищезгадані зміни зумовили смислові перетворення, закладені у першоджерелі на інтонаційному рівні (насамперед у мелодичній лінії). Провідна думка пісні «Ще не вмерла України...» та нашого Державного Гімну, що відповідає героїко-патріотичним образам, трансформувалась у даному творі в лірико-



психологічну лінію. Провідним у творі є стан духовного піднесення, захвату й водночас спокою і ментальної рівноваги.

Композиторові вдалося, базуючись на загальновідомому музичному матеріалі, створити унікальний твір, наділений специфічними елементами музичної мови, що свідчать про яскраво виражене індивідуально-авторське бачення. Парафраз «Ми Є!» Ю. Шевченка, є прикладом реалізації жанру, в якому представлений не «переказ», а саме переосмислення, та, як наслідок, перетворення, трансформація першоджерела.

Стаття надійшла до редакції 24.05.2023 р.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович П., Гнатюк В. Ще про Гейнча (Гінча): бібліо- та біографічні нотатки URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Abramovych\\_Pavlo/Sche\\_pro\\_Heincha\\_Hincha\\_Biblio-\\_ta\\_biohrafichni\\_notatky.pdf?PHPSESSID=48lsrdbfc457p0l5t3f5pqktb1](https://shron1.chtyvo.org.ua/Abramovych_Pavlo/Sche_pro_Heincha_Hincha_Biblio-_ta_biohrafichni_notatky.pdf?PHPSESSID=48lsrdbfc457p0l5t3f5pqktb1) (дата звернення: 15.06.2023)
2. Арановский М., 1998. *Музыкальный текст. Структура и свойства*. Москва : Композитор, 343 с.
3. Асафьев Б., 1971. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград : Музыка, 376 с.
4. Бобровский В., 1978. *Функциональные основы музыкальной формы*. Москва : Музыка, 332 с.
5. Бонфельд М., 1991. *Музыка: Язык. Речь. Мышление (Опыт системного исследования музыкального искусства)*. Москва : Музыка, 125 с.
6. Денисов А., 2018. *Метаморфозы музыкального текста: монография*. Москва : Юрайт, 189 с.
7. Жарков О., 1994. *Художній переклад в музиці: проблеми і рішення: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 – Музичне мистецтво / Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського*, 179 с.
8. Кирнарская Д., 2004. *Психология специальных способностей. Музыкальные способности*. Москва : Таланты – XXI век, 496 с.
9. Коханик И., 2013. *Интертекстуальность как основа диалога в пространстве современной музыкальной культуры* *Київське музикознавство*. Вип. 45. Київ, С. 68–93.
10. Кристева Ю., 2000. *Бахтин, слово, диалог и роман* Французская семиотика от структурализма к постструктурализму / пер. с франц., сост., вст. ст. Г. К. Косикова. Москва : ИГ Прогресс, С. 427–457.
11. *Українська музична енциклопедія*. Том 5 . Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2018. — 536 с.)
12. Назайкинский Е., 1972. *О психологии музыкального восприятия*. Москва : Музыка, 384 с.
13. Назайкинский Е., 2003. *Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений*. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 248 с.
14. Орлов Г., 1992. *Древо музыки. Вашингтон* ; Санкт-Петербург : Сов. композитор, 408 с.
15. Пилипчук Р., 2019. *Історія українського театру*. Львів : Видавництво ЛНУ ім. Івана Франка, 356 с.
16. Самойленко О., 2020. *Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції* : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 236 с.
17. Холопова В., 2014. *Музыка как вид искусства: учеб. пособие*. Санкт-Петербург : Лань, 320 с.
18. Ящук І. *Передумови становлення гітарного виконавства в Україні* URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/11810/1/Yashchuk.pdf> (дата звернення: 15.05.2023)

#### REFERENCES

1. Abramovich, P., Gnatyuk, V. She pro Gejncha (Gincha): bibliographic and biographical notes [More about Heincha (Hinch): bibliographic and biographical notes]. URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Abramovych\\_Pavlo/Sche\\_pro\\_Heincha\\_Hincha\\_Biblio-\\_ta\\_biohrafichni\\_notatky.pdf?PHPSESSID=48lsrdbfc457p0l5t3f5pqktb1](https://shron1.chtyvo.org.ua/Abramovych_Pavlo/Sche_pro_Heincha_Hincha_Biblio-_ta_biohrafichni_notatky.pdf?PHPSESSID=48lsrdbfc457p0l5t3f5pqktb1) (accessed: 15.06.2023).
2. Aranovskij, M. (1998). *Muzikalnyj tekst. Struktura i svojtva* [Musical text. Structure and properties.]. Moskva : Kompozitor, 343 s. [in Russian].
3. Asafev, B. (1971). *Muzikalnaya forma kak process* [Musical form as a process]. Leningrad : Muzyka, 376 s. [in Russian].
4. Bobrovskij, V. (1978). *Funkcionalnye osnovy muzykalnoj formy* [Functional foundations of musical form]. Moskva : Muzyka, 332 s. [in Russian].

5. Bonfeld, M. (1991). *Muzyka: Yazyk. Rech. Myshlenie (Opyt sistemnogo issledovaniya muzykalnogo iskusstva)* [Music: Language. Speech. Thinking (Experience in systematic research of musical art)]. Moskva : 125 s. [in Russian].
6. Denisov, A. (2018). *Metamorfozy muzykalnogo teksta: monografiya* [Metamorphoses of a musical text: monograph]. Moskva : Yurajt, 189 s. [in Russian].
7. Zharkov, O. M. (1994). *Hudozhnij pereklad v muzici: problemi i rishennya: avtoref. dis. ... kand. Mistectv* [Artistic translation in music: problems and solutions: autoref. thesis ... candidate of arts]. : 17.00.02 / Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv. 179 p. [in Ukrainian].
8. Kirnarskaya, D. K. (2004). *Psihologiya specialnyh sposobnostej. Muzykalnye sposobnosti* [Psychology of special abilities. Musical abilities.]. Moskva : Talanty – XXI vek, 496 s. [in Russian].
9. Kohanik, I. (2013). *Intertekstualnost kak osnova dialoga v prostranstve sovremennoj muzykalnoj kultury* [Intertextuality as the basis of dialogue in the space of modern musical culture]. Kiyivske muzikoznavstvo. V. 45. S. 68–93. [in Russian].
10. Kristeva, Yu. (2000). *Bahtin, slovo, dialog i roman // Francuzskaya semiotika ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [Bakhtin, word, dialogue and novel // French semiotics from structuralism to poststructuralism]. Moskva : IG Progress, S. 427–457. ( / Per. s franc., sost., vstup. st. Kosikova, G.K. (2000). - M.: IG Progress, s. 427-457.) [in Russian].
11. *Muzichna encyklopediya Ukrayini* (2018). [Musical encyclopedia of Ukraine] Kyiv IMFE im. Ryl'skyi, 2018. Vol. 5. 536 p. [in Ukrainian].
12. Nazajkinskij, E. (1972). *O psihologii muzykalnogo vospriyatiya* [On the psychology of musical perception]. Moskva : Muzyka, 384 p. [in Russian].
13. Nazajkinskij, E. (2003). *Stil i zhanr v muzyke: ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. Zavedenij* [Style and genre in music: a textbook for students of higher educational institutions]. Moskva : Gumanit. izd. Centr VLADOS, 2003. 248 p. [in Russian].
14. Orlov, G. (1992). *Drevo muzyki* [Tree of Music]. Vashington ; Sankt-Peterburg : Sovetskij kompozitor, 408 p. [in Russian].
15. Pilipchuk, R. (2019). *Istoriya ukrayinskogo teatru* [History of Ukrainian theater]. Lviv : vidavnictvo LNU im. Ivana Franka, 356 p. [in Ukrainian].
16. Samojlenko, O. (2020). *Psihologiya mistectva: suchasni muzikoznavchi proekciyi : monografiya* [Psychology of art: modern musicological projections: monograph]. Odesa : Vidavnichij dim «Gelvetika», 236 p. [in Ukrainian].
17. Holopova, V. (2014). *Muzyka kak vid iskusstva: uchebnoe posobie* [Music as an art form: a textbook]. SPb. : «Lan», 320 p. [in Russian].
18. Yashuk, I. *Peredumovi stanovlennya gitarnogo vikonavstva v Ukrayini* [Prerequisites for the development of guitar performance in Ukraine]. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/11810/1/Yashchuk.pdf> (accessed: 15.06.2023).

**МАКІЕНКО СТЕПАН**

**Makiienko Stepan**, Creative postgraduate student of the department of opera and symphonic conducting of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0009-1011-0530>

## THE COMPOSER'S INTERPRETATION OF THE STATE ANTHEM OF UKRAINE IN THE WORKS OF UKRAINIAN COMPOSERS

The article explores various aspects of The anthem of Ukraine as an expression of the national pride and unity, unveiling its role in shaping the national consciousness, the dedication to the national heritage, and Ukrainian mentality.

By analyzing the state anthem as a national symbol, the article examines its significance and role in Ukrainian identity. The anthem is defined as a musical composition that commemorates socially significant events and becomes the country's brand and national symbol.

The article pays particular attention to the contemporary use of the anthem in Ukrainian society. It notes that the anthem's sound has become emotionally significant for citizens and is an everyday element of

their patriotism. This symbol serves as an expression of national unity and contributes to the preservation and strengthening of national self-awareness.

The author also analyzes various interpretations of the anthem in the works of Ukrainian artists. Specifically, the influence of the vocal piece "Shche ne vmerla Ukraina" on the creation of Ukraine's national anthem and its translational aspects are examined. The primary focus is on the investigation of the Yuri Shevchenko's work "My Ye!" The article delves into Shevchenko's version of the anthem created as a paraphrase, altering its genre and lexical intonational component. The analysis assesses the level of the individual authorial contribution and the composer's interpretation in the musical text. It establishes the main features of the paraphrase genre and sheds light on the content of the original source "My Ye!" in the context of its historical creation and acquisition of significance as a state symbol.

Considering the importance of musical translation, the article emphasizes its creative nature by analyzing the typological peculiarities of the original and its embodiment in the new versions. It highlights that the translation takes into account intonational, genre, and stylistic changes, enriching the imagery and thematic content.

In the conclusion, the article underscores the significance of the national anthem as a symbol of national unity and patriotic sentiments, laying the foundation for the national self-identification and the development of Ukrainian society.

**Keywords:** paraphrase, interpretation, intertextuality, musical text, musical thinking, musical translation, National Anthem of Ukraine.

# ВИМОГИ ДО СТАТЕЙ

Статті публікуються тільки українською мовою. Публікації праць зарубіжних авторів можливі англійською, французькою, російською мовами.

До друку приймаються лише неопубліковані статті.

Текст статті подавати в електронній формі. Файл має бути створений у редакторі Word і збережений у форматах *doc* або *docx*.

## СТРУКТУРА ПУБЛІКАЦІЇ

**УДК** (класифікаційний індекс Універсальної десяткової класифікації).

**ПРИЗВИЩЕ Й ІНІЦІАЛИ АВТОРА (АВТОРІВ) СТАТТІ.**

**Міжнародний індивідуальний номер науковця** – ORCID iD (заресструватися на сайті <https://orcid.org/signin>).

**НАЗВА СТАТТІ.** Назва статті має бути короткою (до десяти слів) і відповідати її змісту. У назві слід уникати словосполучень «Дослідження питання...», «Деякі питання...», «До проблеми...», «До питання...». Скорочення у назві не допускаються.

**АНОТАЦІЯ.** Обсяг – 200–250 слів. Анотація подається мовою статті. Анотацію не варто починати словами «У статті...», «Стаття присвячена...», «Автор досліджує...», а краще використати дієслівну форму: «Розглянуто...», «Проаналізовано...», «Виявлено...» тощо.

**КЛЮЧОВІ СЛОВА:** 3–7 слів чи словосполучень. Ключовими словами не можна вважати прізвища. Правильно: *творчість (діяльність) М. Лисенка*; неправильно: *М. Лисенко*.

**ТЕКСТ СТАТТІ.** Обсяг (без списку використаної літератури і джерел, анотацій і ключових слів) – 0,5–1 обл.-вид. арк. (20000–40000 знаків із проміжками).

**СТРУКТУРА ОСНОВНОЇ ЧАСТИНИ СТАТТІ** має відповідати вимогам МОН України (Бюлетень ВАК України. 2003. № 1):

*Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.*

*Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання порушеної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячена стаття.*

*Формулювання мети статті (постановка завдання).*

*Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів.*

*Висновки із пропонованого дослідження і перспективи подальших розвідок у вказаному напрямі.*

**Прізвища у статті** слід писати з ініціалами (з іменем чи іменем і по батькові) перед прізвищем (наприклад: *М. В. Лисенко*). Імена і прізвища маловідомих зарубіжних митців, назви програмних творів писати українською та (в дужках) мовою оригіналу.

**Дати у тексті** позначаються числами: століття – римськими (використання кирилических літер У замість V, III замість III П замість II – не допускається), роки – арабськими. Слова «століття», «рік», «роки» не скорочуються (наприклад: *10 березня 1842 року; XVIII століття*).

**Порядкові числівники та цифри** (до десяти) у тексті писати словами.

**Дефіс (-) і тире (–)** вживати правильно. Перший знак уживається в складному слові, а тому без проміжків (наприклад, *соціально-культурний*), другий – між словами, а тому з проміжками. Коротке тире (–) використовувати для позначення діапазону (без проміжків): 1920–1980, С. 10–25.

**Абревіатури** обов'язково розшифровувати після першого згадування в тексті.

**Лапки** – так звані типографські: «», усередині цитат: “”.

**Нерозривний проміжок** (комбінація на клавіатурі – Ctrl + Shift + проміжок) ставити між ініціалами і прізвищем (*Б. М. Лятошинський*), числом і словом, якого воно стосується (*2016 рік, XX століття, 235 с., С. 12–25*), у загальноприйнятих скороченнях (*і т. д., і т. п., до н. е., та ін.*).

**Спеціальні музичні терміни** писати мовою оригіналу (*staccato, rubato, diminuendo*) і виділяти курсивом. Тональності (*до мажор, сі мінор, фа-дієз мажор*) і звуки (*ре, мі-бемоль*) писати кирилицею і виділяти курсивом. Порядкові номери симфоній, концертів, сонат писати словами.

**Виноски** – унизу сторінки. Нумерація виносок – посторінкова. Застосовувати функцію «Виноска» у програмі «Word». Знак виноски (арабську цифру з верхнім індексом) ставити перед комою чи крапкою, але після знаків питання, оклику, трьох крапок.

**Ілюстрації і таблиці.** Нотні приклади (набрані у нотному редакторі) та ілюстрації подавати, крім

вставлених у статтю, ще й окремими файлами у форматах TIFF чи JPG. Кожна ілюстрація (таблиця, нотний приклад, схема, рисунок, фото тощо) повинна мати назву і порядковий номер, на який є посилання у тексті статті. **Не об'єднувати назву рисунка із самою ілюстрацією** в одному графічному файлі. Таблиці виконувати лише у редакторі Microsoft Word.

**ПОСИЛАННЯ.** Цитовану працю вказувати у виносках унизу сторінки із зазначенням прізвища з ініціалами автора (авторів) роботи, її повної назви, місця видання, видавництва, року видання, номера сторінки цитати. У посиланнях на статтю зі збірника наукових праць, словника чи енциклопедії вказати прізвище й ініціали автора, назву тільки використаної статті, надавши опис збірника (довідника, енциклопедії), у якому її опубліковано, з усіма вихідними даними, а також номер сторінки, з якої взято цитату. Якщо цитується листування, то вказувати лише цитований (згадуваний) лист із зазначенням адресанта й адресата і часу написання, а також зібрання (у якому опубліковано лист) з усіма вихідними даними. Посилаючись на багатотомне видання, вказувати не лише номер використаного тому, а й загальну кількість томів. В описі дисертації чи автореферату дисертаційної праці зазначити шифр і назву спеціальності та установу, у якій відбувся захист. Посилання на **матеріали в мережі Інтернет (використовувати тільки ті, що опубліковані виключно в електронному вигляді і не мають друкованої версії)** супроводжувати назвою публікації із зазначенням її автора. Не рекомендується посилання на електронні ресурси неофіційного та ненаукового характеру, а також на підручники і науково-популярну літературу. Якщо у тексті статті є посилання на прізвище вченого – його публікація має бути у списку використаної літератури і джерел.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ.** Усі джерела та використану літературу писати мовою оригіналу, за алфавітом: спочатку кирилицею, потім латинкою. Список оформити згідно з ДСТУ 8302:2015 «Національний стандарт України. Інформація та документація. Бібліографічне посилання. Загальні положення та правила складання» (<http://lib.pu.if.ua/files/dstu-8302-2015.pdf>). До списку вносити лише цитовані та згадувані праці. В описі монографії (дисертації, автореферату) указати загальну кількість сторінок, а в описі статті або листа – сторінки (від першої до останньої) тільки використаної статті або листа. **Не скорочувати назв книг, збірників статей, періодичних видань.**

**REFERENCES** оформити за міжнародним стандартом Harvard: Harvard reference system <http://www.citethisforme.com/harvard-referencing>; список використаної літератури і джерел перекласти англійською мовою. Додати [у квадратних дужках] транслітеровані в романській абетці (для україномовних праць – <http://ukrlit.org/transliterations>, для російськомовних – <http://translit.net/>) усі назви (монографії, книги, збірника статей, журналу, газети, статті, дисертації, автореферату...). Назви видавництва – тільки транслітерувати, не перекладати англійською. Список іншомовних праць (французькою, німецькою, польською та іншими мовами) теж перекласти англійською, у квадратних дужках зазначити усі назви мовою оригіналу. У кінці кожної позиції вказати мову оригіналу.

**ПРІЗВИЩЕ Й ІНІЦІАЛИ АВТОРА (АВТОРІВ), НАЗВА СТАТТІ, АНОТАЦІЯ ТА КЛЮЧОВІ СЛОВА** іншою мовою (російською) – аналогічно анотації на початку статті.

**РЕЗЮМЕ** обсягом 2000–3000 знаків із проміжками. Зазначити (рубрикувати): актуальність дослідження (**relevance of the study**); наукову новизну, мету (**main objective(s) of the study**); методи (**methodology**) – вказати, як саме було застосовано певні методи, тобто розкрити сам механізм дослідження – яким чином було отримано його результати (**how the study was done**); головні результати і висновки дослідження (**results/findings and conclusions**), з яких має бути зрозуміло їх значимість (**significance**) для мистецтва, науки, освіти тощо. Подати ідентичне резюме українською (російською) мовою.

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА (АВТОРІВ) ПУБЛІКАЦІЇ:** прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, учене звання, місце роботи, посада – українською (російською) та англійською мовами.

**КОНТАКТНИЙ ТЕЛЕФОН ТА ЕЛЕКТРОННА АДРЕСА** автора (авторів) публікації.

Автори, які не мають наукового ступеня, додають витяг із протоколу засідання кафедри про рекомендацію статті до друку та рецензію доктора наук (17.00.03 Музичне мистецтво, або 26.00.01 Теорія та історія культури), завізовану печаткою установи.

За достовірність фактів, цитат, власних імен і посилань відповідають автори публікацій.

Статті, що не відповідають зазначеним вимогам, розглядатися не будуть.

У разі виявлення плагіату повторній подачі стаття не підлягає.

# REQUIREMENTS FOR ARTICLES

---

Articles are published in Ukrainian. Publications of works by foreign authors are available in English (French) or Russian.

Only unpublished articles are accepted for printing.

The text of the article must be submitted in electronic form. The file must be created in the Word editor and stored in *doc*, *docx*, or *rtf* formats.

## STRUCTURE OF PUBLICATION

**UDC** (Classification Index of Universal Decimal Classification).

**INTERNATIONAL INDIVIDUAL SCIENTIFIC NUMBER** — ORCID iD (registration on the site <https://orcid.org/signin>).

**NAMES AND INITIATIVES OF AUTHOR (AUTHORS) OF ARTICLE.**

**TITLE OF THE ARTICLE.** The title of the article should be short (up to ten words) and correspond to its contents. The title should avoid the phrase “*Investigation of the issue...*”, “*Some questions...*”, “*To the problem...*”, “*To the question...*”. Abbreviations in the title are not allowed.

**ABSTRACT.** Volume — 150–250 words.

**KEYWORDS:** 3–7 words or phrases. The keywords can not be considered as surnames. Correct: *creativity (activity) of M. Lysenko*; wrong: *M. Lysenko*.

**TEXT OF ARTICLE.** Volume (without the list of used literature and sources, annotations and keywords) — 20000–40000 characters with spaces.

**STRUCTURE OF THE BASIC PART OF ARTICLE** must be complied with the requirements of the Ministry of Education of Ukraine (Bulletin of the Higher Attestation Commission of Ukraine, 2003 No. 1):

*Problem to solve in general and its connection with important scientific or practical tasks.*

*An analysis of the latest research and publications, which concern the issues and the author takes them into consideration, with allocation of previously unsolved parts of the general problem, which is devoted to the article.*

*Formulating the purpose of the article (statement of the task).*

*Presentation of the main research material with full justification of the received scientific results.*

*Conclusions from the proposed research and perspectives of further exploration in the indicated direction.*

**The names in the article** should be written with initials (with a name and patronymic) before the name (for example: *M. V. Lysenko*). Names of little-known foreign artists, their titles must be written in Ukrainian and (in brackets) in the original language.

**The dates in the text** are indicated by the numbers.

**Ordinal numerals and numbers** (up to ten) in the text must be written in words.

**Use the hyphen (-) and dash (–) correctly.** The first sign coexists in a complex word, and therefore without spaces (for example, socio-cultural), the second — between words, and therefore with intervals.

**Abbreviations** must be deciphered after the first mention in the text.

**The footers** are so-called typographic: «», inside the quotations: “”.

**Intersecting space** (keyboard shortcut — Ctrl + Shift + space) put between initials and last name (*B. M. Lyatoshynskyy, Viktor Kosenko*), number and word, which it concerns (20<sup>th</sup> century, 235 pp., S. 12–25), in generally accepted abbreviations (and so on, etc.).

**Specific musical terms** are to write in the original (*staccato, rubato, diminuendo*) and highlight it in italics. Tones (in *C major, S minor, F in major*) and sounds are to write in Cyrillic and highlight it *in italics*. Serial numbers of symphonies, concerts, sonatas are to write in words.

**FOOTNOTES** — at the bottom of the page. Footnote numbering is a post-recipe. Apply Footnote function in Word. The sign of the footnote (Arabic numerals with the upper index) put before the comma or dot, but after the question marks, the exclamation, three points.

**ILLUSTRATIONS AND TABLES.** Note examples (typed in a music editor) and illustrations, must be included in the article as well as be send as separate files in *TIFF* or *JPG* formats. Each illustration (a table, a musical example, a scheme, a picture, a photo, etc.) should have the title and serial number, which has a reference in the text of the article.

**Do not combine the name of the drawing with the illustration itself in one graphic file.** Tables should be done only in Microsoft Word Editor.

**REFERENCE.** The quoted work is indicated in the footnotes at the bottom of the page, indicating the surname with the initials of the author (s) of the work, his full name, place of publication, publishing house, year of publication, page number of the quotation. In the references to the article on the collection of scientific works, a dictionary or encyclopedia, it is necessary to indicate the author’s surname and initials, the title of the used article,

giving a description of the collection (directory, encyclopedia) in which it was published, with all the original data, as well as the page number from which the quotation was taken. If quoting correspondence indicates only the quoted (mentioned) letter it is necessary to indicate the addressee and sender, the time of writing, as well as the collection (in which the letter is published) with all the initial data. If there is a referring to a multi-volume publication it is necessary to indicate not only the number of the used one, but also the total number of volumes. In the description of the dissertation or the abstract of the dissertation work it is necessary to indicate the cipher and the name of the specialty and the institution in which the defense took place. References to sources from the Internet (**use only those materials that are published exclusively in electronic form and do not have a printed version**) are accompanied by the title of the publication with the indication of its author. It is not recommended to refer to electronic resources of an informal and non-scientific nature, as well as textbooks and popular science literature. If in the text of the article there is a reference to the name of the scientist — his publication should be on the list of used literature and sources.

**LIST OF USED LITERATURE AND SOURCES.** All sources and used literature should be written in the original language, alphabetically: initially Cyrillic, then Latin. The list must be completed in accordance with DSTU 8302: 2015 “National Standard of Ukraine. Information and documentation. Bibliographic references. General terms and conditions to apply” (<http://lib.pu.if.ua/files/dstu-8302-2015.pdf>). To write the reference using only the quoted and mentioned works. In the description of the monograph (dissertation, abstract) indicate the total number of pages, and in the description of the article the pages (from first to last) only the article or letter used. Do not reduce the names of books, collections of articles, periodicals.

**REFERENCES** — List of used literature and sources in English with all transliterated [in square brackets] in the Roman alphabet (for Ukrainian-language works — <http://ukrlit.org/transliterationsia>, for Russian — <http://translit.net/>) titles (articles, monographs, a book, a collection of articles, a journal, a dissertation, a dissertation...) and publishing houses. References are recommended to be issued according to Harvard international standard (Harvard reference system <http://www.citethisforme.com/harvard-referencing>). Arrange according to Harvard International Standard: List of used literature and sources translated into English. Transliteration [in square brackets] in the Roman alphabet (for Ukrainian-language works — <http://ukrlit.org/transliterationsia>, for Russian-speaking — <http://translit.net/>) all names (articles, monographs, books, collections of articles, magazine, dissertation, abstract...). The names of publishers are only transliterated, not translated into English. Foreign language works (in French, German, Polish...) also translate into English, in square brackets indicate the original titles (books, articles, dissertations, collections of articles, magazines, newspapers...). At the end of each position, indicate the language of the original.

**SURNAME AND INITIALS OF THE AUTHOR (AUTHORS), TITLE OF THE ARTICLE, ANNOTATIONS AND KEYWORDS IN ANOTHER TWO LANGUAGES** in another language (in Russian) — similar to the annotations at the beginning of the article.

**SUMMARY** must be in English including 2000–3000 characters with spaces. It is necessary to specify (to categorized): **relevance of the study; main objective(s) of the study; methodology** — to indicate how certain methods have been applied, that is, to disclose the research mechanism itself — how the results were achieved (how the study was done); **scientific novelty; main results and findings** of the study as well as a **conclusion** to understand the significance for art, science, education, etc. Also, to submit an identical annotation in Ukrainian (Russian).

**INFORMATION ABOUT THE AUTHOR (AUTHORS) OF PUBLICATION:** surname, name, patronymic, scientific degree, academic rank, place of work, position — in Ukrainian (Russian) and English languages.

**CONTACT PHONE AND ELECTRONIC ADDRESS** of the author of the publication.

Authors who do not have a scientific degree, add an extract from the minutes of the meeting at the Chair on the recommendation of the article to the press and a review of the Doctor of Sciences (17.00.03 Music Art, or 26.00.01 Theory and History of Culture), sealed with the seal of the institution.

For the authenticity of facts, quotes, own names and references only the authors of the publications are responsible.

Articles that do not meet the specified requirements will not be considered. If the plagiarism is detected, the article is not subject to re-submission.

The authors of the publications are responsible for the reliability of facts, quotations, own names and references.