

СИЛА МИСТЕЦТВА:
МУЗИЧНІ, ТЕАТРАЛЬНІ
ТА МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ
АРТИКУЛЯЦІЇ

IV Черкашинські читання
6–7 грудня
2024 року

СИЛА МИСТЕЦТВА:
МУЗИЧНІ, ТЕАТРАЛЬНІ
ТА МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ
АРТИКУЛЯЦІЇ

IV Черкашинські читання
6–7 грудня
2024 року

THE POWER OF ART:
MUSICAL, THEATRICAL
AND ARTISTIC
ARTICULATIONS

Proceedings of
IV Cherkashinsky Readings
6–7th December 2024

Ministry of Education and Science of Ukraine
Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine
“ART ALLIANCE CHARITABLE FOUNDATION”
Public organization
“UKRAINIAN MUSICOLOGISTS IN WORLD CULTURE”



IV CHERKASHINSKY
READINGS

Міністерство освіти і науки України
Міністерство культури та інформаційної політики України
Благодійний фонд “МИСТЕЦЬКИЙ АЛЬЯНС”
Громадська організація
“МУЗИКОЗНАВЦІ УКРАЇНИ У СВІТОВІЙ КУЛЬТУРІ”



IV ЧЕРКАШИНСЬКІ
ЧИТАННЯ

УДК 78.072.3+792.072.3]:005.745(477.54)

С36

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(протоко №6 від 26 грудня 2024 р.)*

Редакційна колегія:

О. Самойленко, докторка мистецтвознавства, професорка;

І. Драч, докторка мистецтвознавства, професорка;

Я. Партола, кандидатка мистецтвознавства, доцентка.

Рецензенти:

М. Ржевська, докторка мистецтвознавства, професорка

(Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І.К. Карпенко-Карого);

О. Рощенко, докторка мистецтвознавства, професорка (Харківський
національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського)

Упорядник І.С. Драч, докторка мистецтвознавства, професорка

Редакторка М.О. Дербас

С36 Сила мистецтва: музичні, театральні та мистецтвознавчі артику-
ляції: матеріали IV Черкашинських читань, 6–7 груд. 2024 року /
Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред. М. О. Дер-
бас. — Суми : Триторія, 2025. — 432 с. укр. та англ. мовами, іл.

ISBN 978-617-7971-24-4

Анотація. Черкашинські читання присвячені пам'яті
актора-березільця, фундатора харківської школи художнього
читання Романа Черкашина та видатного музикознавця Укра-
їни Марини Черкашиної-Губаренко.

© Харківській національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського, 2025

ISBN 978-617-7971-24-4

© ТОВ “Триторія”, 2025

ЗМІСТ

Говорухіна Наталія

“Сила — векторна величина”. переднє слово 13

ВЕКТОР ШЛЯХУ

Черкашина–Губаренко Марина (1938–2024). In memoriam

Самойленко Олександра

Про “оперний світ” та хронотопи життєвого шляху особистості 16

Рябчун Ірина

Феномен особистості Марини Романівни Черкашиної-Губаренко 32

Драч Ірина

Історія та опера “в аурі невтрачених ілюзій”: дослідні стратегії

М. Черкашиної-Губаренко 37

Щукіна Юлія

Проблемна стаття Марини Черкашиної “Нереалізовані можливості” (1963).

Особливості методології 43

Сулим Римма

Музично-просвітницька діяльність Марини Романівни Черкашиної-

Губаренко у відеозаписах 51

Собіянський Віктор

Зі спогадів про роботу над книгою Романа Черкашина та Юлії Фоміної

“Ми — березильці” 61

Базан Олена

Традиції харківської композиторської школи у родинному колі сім’ї

Черкашиних-Губаренко 68

Тулубенко Ксенія

Концертино Віталія Губаренка: аналітичний етюд 83

ОПЕРНИЙ РЕСУРС

Чекан Юрій

Візуальне та аудіальне в історії опери: конфігурації та суб’єкти 88

Гончар Олексій

Перша постановка “Персню нібелунга”: пілотний проект традиції.... 91

Сердюк Олександр

“Фіделіо” Л. ван Бетховена в інсценуванні А. Жолдака: особливості

театральної символіки 100

Афоніна Олена

Прем’єра опери “Арміда” Антоніна Дворжака: мистецтвознавчі

рефлексії 112

Жданийко Андрій, Демусь Валерія

Музичні проєкції національних культурних кодів в опері В. Кирейка “Лісова пісня”	121
Мізітова Аділя Зальцбургський фестиваль 2024	129

ВЕКТОР ОПОРУ

Артем'єва Віра

Барокова музика в українській сучасності: сила супротиву	146
--	-----

Савченко Ганна

Творчість харківських композиторів і війна	153
--	-----

Тягун Станіслав

Вулична музика і французький шансон як репрезентація символічного Парижу (на прикладі пісні Ю. Жиро “Під небом Парижу”).....	164
---	-----

Грудська Єлізавета

Музичне мистецтво України в умовах культурного геноциду. Зберегти ідентичність тут і зараз	174
---	-----

ТЕАТРАЛЬНИЙ РЕСУРС

Панасюк Валерій, Зуєв Сергій

Мистецькі ресурси політичного театру та їх використання в сучасній постановчій практиці	183
--	-----

Садовський Роман

Особливості роботи над виставою “Номе” та її показ на фестивалі FLIPT	190
--	-----

Гринишин Мирослав

Ревізія термінології сценічної методології акторської підготовки.....	198
---	-----

Аннічев Олександр

Тракування термінів — “баланс форми та змісту” або “дисбаланс форми та змісту” при критичній оцінці драматичного спектаклю: аналіз та критерії	208
--	-----

ВЕКТОР ПОШУКУ

У полі музичної аналітики

Устюжаніна Надія

Трансформаційна теорія Девіда Льюїна як музично-аналітична реалізація неопозитивістських ідей Людвіга Вітгенштайна	219
---	-----

Чикалова Ольга

Back — каталог альбому “Mendelssohn. Geistliche Chorwerke” (2022): реконструкція досвіду укладання аудіо-антології	225
---	-----

У музично-історичному просторі

Мізітова Аділя, Кузьміна Олександра

Відомий невідомий Йоганн Крістіан Бах	231
---	-----

Анфілова Світлана

Джакомо Пуччіні та балет?!	249
----------------------------------	-----

Підпорінова Катерина

Ремікація у дзеркалі жанрових пошуків	260
---	-----

Ващенко Олена

Кіномюзикл в музикознавчій перспективі	273
--	-----

Лисичка Олександр

Ораторія Е. Елгара “Сон Геронтія” як “Елгарівський Парсіфаль”: паралелі та протилежності	282
---	-----

Кордовська Поліна

Дванадцять мадригалів Сальваторе Шарріно: хайку Мацуо Басьо у “неправдивому дзеркалі”	288
--	-----

З архівних джерел

Воскобойніков Федір

Ірмолой Стефана Глобчастого як “несвоечасний” рукопис	295
---	-----

Максютенко Елеонора

Музична пропаганда в українській пресі під час нацистської окупації (1941–1944)	300
--	-----

Щетинський Олександр

Перша симфонія Д. Клебанова: досвід реконструкції композиторського задуму	311
--	-----

Дербас Марина

Мистецтво критики і пропаганди (з творчого доробку Павла Шокальського — рецензента харківських оперних вистав 1970-х років)	323
---	-----

Юшкевич Сергій

“У Шопена”	351
------------------	-----

Прєво Марія

Бібліографічний покажчик Романа Черкашина: збір та опрацювання матеріалів	360
--	-----

Освітньо-виконавський ресурс

Бевз Марина

Видатні постаті кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХНУМ імені І.П. Котляревського: Наталія Смоляга, Олена Гнатівська. Слово про колег 367

Сирятська Тетяна

Виконавські принципи українського піаніста та педагога Віктора Сирятського 379

Пешкова Вероніка

Значення прийому імпровізації під час виступу лектора-музикознавця 386

Аулова Анна

Термін “пальцятки” в сучасному цимбалознавстві та його альтернативи 396

Шнирєва Анастасія

Становлення гітарного репертуару: тенденції XIX — першої половини XX століття 404

Сєідов Гідаят

Сучасні музичні конкурси як виклик класичній системі мистецької освіти 413

Чжан Є

Особливості інтерпретації на валторні в оркестровій музиці 421

ДІАЛОГИ

Щукіна Юлія, Гіндін Вячеслав

Діалог митця і мистецтвознавця 430

CONTENT

Natalia Govorukhina

Foreword. “Force is a vector quantity” 14

THE VECTOR OF THE PATH

Maryna Cherkashyna-Gubarenko (1938–2024). In memoriam

Oleksandra Samoilenko

About the “Operatic World” and Chronotopes of the “life path” of the personality 24

Iryna Riabchun

The phenomenon of the personality of Maryna Romanivna Cherkashyna-Hubarenko 35

Iryna Drach

History & Opera “in the aura of unlost illusions”: M. Cherkashyna-Hubarenko’s research strategies 40

Yuliia Shchukina

Topical paper “Untapped opportunities” by Maryna Cherkashyna (1963): methodological features 47

Rymma Sulym

Musical and educational activities by Maryna Romanivna Cherkashyna-Hubarenko in video recordings 58

Viktor Sobiianskyi

On the history of working on the book: Roman Cherkashyn and Yulia Fomina’s “We are berezhilians” (Kharkiv: Akta, 2008) 67

Olena Bazan

Traditions of the Kharkiv composition school in the Cherkashyna-Hubarenko family circle 76

Kseniia Tulubenko

Concertino by Vitaliy Hubarenko: analytical essay 86

OPERA RESOURCE

Yurii Chekan

Visual and aural components in the history of opera: their configurations and agents 90

Oleksii Honchar

The first production of “The Ring of the Nibelung”: a pilot project of tradition 96

Oleksandr Serdiuk	
“Fidelio” by L. van Beethoven in a Zholdak’s staging: features of theatrical symbolism	106
Olena Afonina	
The Premiere of Antonin Dvořák’s “Armida”: a critical reflection	117
Andrii Zhdanko, Valeriia Demus	
Musical projections of national cultural codes in Vitalii Kyreiko’s opera “The Forest Song”	126
Adilya Mizitova	
Salzburg Festival 2024	137

RESISTANCE VECTOR

Vira Artemieva	
Baroque music in Ukrainian modernity: the power of resistance	150
Hanna Savchenko	
Creativity of Kharkiv composers and the war	159
Stanislav Tyagun	
Street music and French chanson as a representation of symbolic Paris (based on the song “Under The Sky of Paris” by J. Giraud)	169
Yelizaveta Hrudska	
The Musical art of Ukraine under cultural genocide: preserving identity here and now	178

THEATER RESOURCE

Valerii Panasiuk, Serhii Zuiev	
Artistic resources of political theatre and their use in modern stage practice	187
Roman Sadovsky	
Features of working on the play “Home” and its presentation at the FLIPT Festival	197
Myroslav Hrynyshyn	
Revision of stage methodology terminology for actor training	203
Oleksandr Annichev	
Interpretation of the terms “balance of form and content” or “imbalance of form and content” in the critical evaluation of a dramatic performance: analysis and criteria	213

SEARCH VECTOR

The field of music analytics

Nadiia Ustyuzhanina	
David Lewin’s transformational theory as a musical-analytical application of Ludwig Wittgenstein’s neo-positivist ideas	223
Olha Chykalova	
The back-catalogue of the Album “Mendelssohn. Geistliche Chorwerke” (2022): reconstructing the experience of compiling an audio anthology	229

Inside the musical and historical space

Adilya Mizitova, Oleksandra Kuzmina	
The well-known unknown Johann Christian Bach	240
Svitlana Anfilova	
Giacomo Puccini and ballet?!	255
Kateryna Pidporinova	
Remixing in the mirror of genre exploration	267
Olena Vashchenko	
Film musical in a musicological perspective	278
Oleksandr Lysychka	
Elgar’s oratorio ‘The Dream of Gerontius’ as ‘Elgarian Parsifal’: parallels and differences	285
Polina Kordova	
12 Madrigali by Salvatore Sciarrino: Matsuo Basho’s Haiku in “The unfaithful mirror”	291

Based on archival sources

Fedir Voskoboinikov	
The Irmoloy of Stefan Hlobchasty as an “untimely” manuscript	299
Eleonora Maksutenko	
Music propaganda in the Ukrainian press during the nazi occupation (1941-1944)	305
Oleksandr Shchetynsky	
First Symphony of D. Klebanov: an attempt to reconstruct the composer’s vision	317
Maryna Derbas	
The art of criticism and propaganda (Based on the works of Pavlo Shokalsky, a Kharkiv Opera Reviewer of the 1970s)	338

Serhiy Yushkevich	
At Chopin's	355
Maria Prevo	
Bibliographical index of Roman Cherkashyn: collection and processing of material	366

Educational and Performing Resource

Maryna Bevz	
Notable figures of the General and Specialized Piano Department at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts: Natalia Smolyaga, Olena Hnatovska. A Tribute to Colleagues	373
Tetyana Syriatska	
Performance principles of Ukrainian pianist and a teacher Victor Syriatsky	383
Veronika Pieshkova	
The importance of improvisation in the lectures of a musicologist	391
Anna Aulova	
The term “paltysiatky” in modern cimbalom studies and its alternatives	400
Anastasiia Shnyrova	
Formation of the guitar repertoire: trends from the 19th to the first half of the 20th century	408
Hidaia Sieidov	
Modern music competitions as a challenge to the classical system of artistic education	418
Zhang Ye	
Peculiarities of French horn interpretation in orchestral music	425

DIALOGUES

Yuliia Shchukina, Viacheslav Hindin	
Dialogue between an Artist and an Art Critic	431

“СИЛА – ВЕКТОРНА ВЕЛИЧИНА”

Переднє слово

Черкашинські читання, що вже вчетверте презентують у Харківському національному університеті мистецтв імені І.П. Котляревського актуальні наукові дослідження музики й театру, цього року вперше відбулися без участі Марини Черкашиної-Губаренко. 29 червня 2024 року вона пішла з життя. До останньої хвилини ми з нею радились, узгоджували плани, обговорювали перспективи. Її любов до життя надихала й продовжує надихати нас на нові звершення, які в умовах воєнного стану часто здаються нереальними. Одним із останніх проєктів, ініційованих Мариною Романівною до 90-річчя з дня народження її чоловіка Віталія Губаренка, видатного українського композитора, стала постановка Оперною студією університету двох його моноопер “Листи кохання” і “Самотність”, уперше об’єднаних в одну виставу.

З 1985 року Марина Черкашина та Віталій Губаренко мешкали в Києві. Але народжені в Харкові, вони не втрачали зв’язку ані зі своєю *Alma Mater* — нашим університетом, ані з містом свого дитинства та молодості. Для них Харків завжди був “місцем сили”, насамперед — сили мистецтва, яка акумулювалася в потужних музично-театральних традиціях цього міста й динамічно спрямовувалася в майбутнє. Тому Четверті Черкашинські читання, присвячені *пам’яті* видатної української музикознавиці та її батька — Романа Черкашина — актора курбасівського театру “Березіль”, засновника Харківської школи сценічного мовлення, пройшли під гаслом: “Сила мистецтва: музичні, театральні та мистецтвознавчі артикуляції”. Матеріали цього наукового форуму ввійшли до пропонованої наукової збірки.

Поєднання проблематики музичного й театрального мистецтва на спільних дискусійних платформах, взаємодія наукових пошуків та практичного досвіду — специфічна ознака цього наукового форуму. Саме такий формат Читань, запропонований Мариною Романівною, був уперше апробований цього року.

Зрозуміло, що досвід цілісного осмислення спадщини Марини Черкашиної-Губаренко ще попереду, але задані нею генеральні вектори сучасного мистецтвознавства оприявлені нині досить виразно.

Загальновідомо, що у фізиці “сила — векторна величина”, і означається вона не лише кількісно, але й напрямом дії. Говорячи про силу мистецтва, ми також усвідомлюємо її напрями як метафоричне поняття. Сучасні вектори екзистенції художньої свідомості визначили структуру збірки, де зазначені й ті “ресурси сили”, які має сучасне українське та світове мистецтво.

Наталія Говорухіна

*ректор Харківського національного університету мистецтв
імені І.П. Котляревського, Заслужений діяч мистецтв України,
професор, кандидат мистецтвознавства,
ORCID 0000-0003-3100-9035*

“FORCE IS A VECTOR QUANTITY”

FOREWORD

The Cherkashynki Readings, an annual event that showcases current academic research in music and theater at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, took place for the fourth time this year. However, for the first time, they were held without Maryna Cherkashyna-Hubarenko. She passed away on June 29, 2024. Until her final moments, we consulted with her, coordinated plans, and discussed prospects. Her love for life inspired and continues to inspire us to achieve what often seems impossible under martial law. One of Marina Romanivna's last projects, initiated to mark the 90th anniversary of her husband, Vitaly Hubarenko, a renowned Ukrainian composer, was the staging by the University's Opera Studio of two of his mono-operas, *Love Letters* and *Loneliness*, united for the first time into a single production.

Since 1985, Maryna Cherkashyna and Vitaly Hubarenko had lived in Kyiv. However, being born in Kharkiv, they maintained strong ties both with their *Alma Mater* — our university — and with the city of their childhood and youth. For them, Kharkiv was always a “place of strength”, particularly the strength of art, which had been concentrated in the city's powerful musical and theatrical traditions and dynamically directed toward the future.

Thus, the Fourth Cherkashynski Readings, dedicated to the memory of the distinguished Ukrainian musicologist and her father, Roman Cherkashyn — a renowned actor of Les Kurbas's *Berezil* theater and founder of the Kharkiv School of Stage Speech — were held under the motto: “*The Power of Art: Musical, Theatrical, and Art-Historical Articulations*”. The proceedings of this scholarly forum are presented in the current collection.

The combination of issues in music and theater arts on shared discussion platforms, along with the interaction of academic research and practical experience, is a hallmark of this forum. This specific format for the Readings, proposed by Maryna Romanivna, was implemented for the first time this year. While a comprehensive understanding of Maryna Cherkashyna-Hubarenko's legacy is still ahead of us, the major vectors she set for contemporary art studies are already clearly defined.

It is well known that in physics, “force is a vector quantity”, characterized not only by magnitude but also by direction. When speaking of the power of art, we similarly recognize its directions as a metaphorical concept. The current vectors of artistic consciousness have shaped the structure of this collection, highlighting the “resources of strength” inherent in contemporary Ukrainian and global art.,

Natalia Govorukhina

*Rector of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
Honored Art Worker of Ukraine, PhD in Art Studies, Full Professor,
Corresponding Member of the National Ukrainian
Higher Education Academy
ORCID iD: 0000-0003-3100-9035*

Вектор шляху

Черкашина–Губаренко Марина (1938–2024). In memoriam

Самойленко Олександра

доктор мистецтвознавства, професор,

проректор з наукової роботи

ОНМА імені А. В. Нежданової

ORCID iD: 0000-0002-2071-9587

ПРО “ОПЕРНИЙ СВІТ” І ХРОНОТОПИ ЖИТТЄВОГО ШЛЯХУ ОСОБИСТОСТІ

Розум за природою хоче бути вічним. (Фома Аквінський)

Великі душі не розпадаються разом з тілом. (Тацит)

Ключові слова: *хронотоп, хронотоп зустрічі, оперний світ, життєвий шлях особистості, час, пам'ять, ціннісна свідомість, оперні хронотопи, оперна емоціологія, “внутрішній голос”, життєві хронотопи, трансфінитна множина.*

Вступ. На думку Х. Борхеса, виначальними феноменами людського існування, породжуваними пізнавальним досвідом, є час, пам'ять і безсмертя, котрі найбільше відповідають людській потребі відкривати цілісність буття, зумовлюють універсалізацію понять світу та життєвого шляху щодо життєвої реальності і ціннісної свідомості людини. Симультанність і послідовність (протяжність) виступають основоположними характеристиками часу для людини.

“Світ почав своє існування разом з часом, і з тої пори усе у світі відбувається послідовно... Час послідовний, тому що, покинувши вічне, прагне до нього повернутися. Ідея майбутнього відповідає нашому бажанню повернутися до Начала...”¹.

За Борхесом, проблема безсмертя займає другорядне місце, але саме вона визначає важливість умовних (уявлених) просторових показників часу як “чудесної частки світового цілого”, що узагальнюються категорією хронотопу, дозволяють

специфікувати стосунки людської особистості з дійсністю — як реальною, життєвою, так і художньою, зокрема музичною.

Одним з найважливіших постає **хронотоп зустрічі**, з якого все розпочинається і в реальному, і в оперному умовному світі людини. Як доленосні зустрічі, що впливають на формування сучасної української музикознавчої науки, є пізнання життєвих шляхів та гуманітарних концепцій Марини Романівни Черкашиної-Губаренко та Наталії Владиславівни Швець-Савицької, у чиїх працях категоризуються явища оперного світу — життєвого шляху особистості.

1. “Оперний світ” — “життєвий шлях” особистості виступають двома концептуальними метафорами; перша з них має музикознавче походження та призначення; друга йде від сучасної психології особистості. При всій своєрідності цих категорій між ними виявляється не просто деяка взаємозалежність, а необхідний принциповий методичний зв'язок, який, зокрема, пояснюється тим, що оперна творчість — це, напевне, найбільше дзеркало, у яке може подивитися людська спільнота, причому — щоб побачити себе не лише ззовні, а й зсередини, тобто дзеркало, що має власне й дуже важливе “задзеркалля”. Зокрема, оперний світ, за поглядом Ю. Чекана, це “Світ, котрий справді є...”, тобто має усі ознаки потужної реальної дійсності²; але водночас це й умовний *простір* художньої дії (події), що існує на основі специфічних жанрових настанов оперної поетики та дозволяє відтворювати “людський світ” на бажаних (передбачуваних) ціннісно-сміслових засадах; оперний світ указує на здатність музично-театрального мистецтва створювати паралельну умовну художню реальність, що набуває значення справжньої смислової реальності, тобто продукує особливий “ціннісний світ”.

Життєвий шлях особистості — поняття зовсім іншого походження, що навіть залишає враження дещо формально-риторичного; але воно містить у собі важливий хронотоп шляху, зосереджений на динамічній психологічній сутності людської екзистенції. Життєвий шлях — найбільш містке поняття з тих,

¹ Х. Борхес. Думаючи вголос. Ун-т Бельграно, 1978. С. 103–104.

² Ю. Чекан. Оперний театр в інфраструктурі музичного життя. Львів: Видавництво УКУ, 2024. 236 с.

що використовуються в сучасній психології особистості, поєднує у собі оцінки життєвого циклу індивіду, часу життя й онтогенезу. “Людина — це суцільний рух, тотальна еволюція ...”; життєвий шлях — це усвідомлений, пережитий, структурований час життя, який постійно переосмислюється; завдяки головній життєвій дорозі, яку ми долаємо, ми стаємо зрілими особистостями чи не встигаємо ними стати ...; ...передбачає численні варіанти в межах однієї біографії”³.

2. У музикознавчому обігу поняття життєвого шляху поглиблюється й набуває нових диференціальних рис, дозволяючи інакше поглянути і на природу особистості. **Життєвий шлях**, за Н. Савицькою, — основа для формування критеріїв періодизації; предмет біографіки в нерозривній єдності з чітко вибудованою послідовністю етапів творчої еволюції; процес життєсходження митця, що має свої, притаманні йому параметри: стратегію, тривалість, подієву насиченість. Більш конкретизовано це: діахронний вектор еволюції вітального і творчого потенціалу; розгорнута в часі модель життя у контексті конкретного історичного періоду; соціально детермінований процес актуалізації особистісного потенціалу; суб’єктивна організація життєздійснення від прологу до епілогу; події зовнішнього світу крізь призму індивідуальної долі⁴. *Час життя* як життєвий цикл є підкоренням буттєвої траєкторії, її сталого колообігу незворотній віковій циклічності; *зовнішній* план життєвого циклу відображує поняття *макрочасу*.

На **музикознавче розуміння хронотопу** (часопросторової єдності сприйняття і творчого осмислення, художнього процесу та предметності художньої форми) впливає наукова поетика М. Бахтіна, за якою “... якими б не були ці смисли, щоб увійти в наш досвід, вони повинні прийняти якесь часо-просторове вираження, тобто прийняти знакову форму, чутну і видиму нами... Хронотоп визначає художню єдність літературного твору щодо його реальної дійсності. Тому хронотоп у творі за-

вжди включає ціннісний момент, який може бути виділений з цілого художнього хронотопу лише в абстрактному аналізі. Абстрактне мислення може, звичайно, мислити час і простір в їх окремоті і відволікатися від їх емоційно-ціннісного моменту. Але живе художнє ... нічого не поділяє і ні від чого не відволікається. Воно охоплює хронотоп у всій його цілісності та повноті. Мистецтво та література пронизані хронотопічними цінностями різних ступенів та обсягів. Кожен мотив, кожен момент художнього твору, що виділяється, є такою цінністю”⁵.

3. **Хронотопи зустрічі, шляху (дороги)** — найбільш безпосередньо втілюють плин часу, зумовлюють, як епіфеномени, хронотопи порога, кризи та життєвого перелому, у мистецтві завжди знаходять метафоричні та символічні імпліцитні втілення. Хронотопи в житті є способом утримати час, упредметнити і втілити час; хронотопи у мистецтві призначені перетворювати ці утримування часу на ціннісні моменти людського буття, що здатні набувати множинності, ставати способом обчислення перебігу — руху життя, створювати ефект трансфініто — водночас відкривати **хронотопічні підстави трансфінітної множини буття**.

В оперному творі усі хронотопи проходять крізь особистість, а відмінність і єдність часу (часів) визначається долею провідних персонажів, через які реалізується дія, здійснюється сюжет. Опера — найбільш людинознавчий жанр⁶, що володіє усією конкретикою представлення людини у дії та переживанні, водночас з граничним узагальненням історичного (метаісторичного) типу людини як істоти, яка “пам’ятає, розуміє та любить” (М. Бахтін).

Хронотоп у музиці (у музичному творі) постає як виведення до рівня смислової **якості** часопросторових відносин, певної звукоорганізації; ефект зустрічі звукової матерії музики з часопросторовим усвідомленням, мисленням, смислами

³ Т. Титаренко. Життєвий світ особистості: у межах і за межами буденності. Київ, 2002. С. 74, 77.

⁴ Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: дис. ... д-ра мистецтвознавства; спец. 17.00.03 — музичне мистецтво. Київ, 2010. С. 155–157.

⁵ Бахтін М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит., 1975. С. 234–407.

⁶ Опера творить дає всі уявлення про дійсність і людину “теплими руками” (Д. Рубіна), зі співчуттям та підтримкою.

автора; формування семантичних інваріантів — як стосовно композиційного цілого, так і щодо окремих етапів часопросторового становлення. У життєвому вимірі хронотопічний підхід виявляє способи формування певної особистісної моделі, психологічно-діяльнісного типу людини.

4. Наочність і візуалізація (наслідок синтетичної природи оперного образу) оперних хронотопів протистойть когнітивній прихованості і мисленнєвій специфікації життєвих хронотопів (як хронотопів життєвого шляху). Спільне між ними — намагання реалізувати утопічні ідеї, прагнення до “здійснення неможливого”. Потайне у свідомості стає фактично-дійсним в оперному тексті; оперні хронотопи засвоюються, своєрідно “подвоюються” у людському житті; життєві хронотопи (хронотопи життєвого шляху) втілюються та подвоюються оперним чином...

Оперні хронотопи можна категоризувати як такі:

душевного ладу — “порядку” душі та “емоційного духу” (за М. Шелером): освідчення — зізнання (зокрема у коханні); героїчного вчинку — піднесення; шляхетного гніву — обурення; розставання, прощання.

руху — дії, події, сюжету, від минулого до наступного, майбутнього; як єднання — зустрічного, з ефектами повернення, циклізації; як уявно-моделюючого, дивінаторного; як відображеного природного. Зображально-“живописного”; відтворення зовнішньої динаміки буття, різних “зовнішніх сил”, як позитивних, так і негативних.

особистої долі — медіальний, що поєднує внутрішньопсихологічний та зовнішньоподієвий плани оперного часопростору, зокрема фатальний трагедійний хронотоп.

Для оперних хронотопів особливо важливими (конститутивними) є персонологічні характеристики, зокрема такі, що супроводжують концепцію оперної долі; взаємодія узагальнених типізованих та індивідуальних конкретизованих показників у способах існування персонажа — оперного героя; феномен “внутрішнього голосу”, і як смисловий прихований план дії, і як пряме звучання голосу персонажа,

музичне висловлення⁷; усі види та способи повторності, ремінісцентності, від сценічно-видовищних ситуативних до музично-тематичних, інтонаційно-мовленнєвих, які сприяють ефекту розімкненої вільної циклічності, найбільше на шляху цілісної симфонічної драматургії оперного твору, дозволяють виявляти як специфічно художній, хронотоп повернення.

Життєві хронотопи позиціонуються як:

початок — “начала”, “вікові пролегомени”, юність, ранній період творчості, учнівство — засвоєння попереднього досвіду (опора на пам’ять, на минуле, традицію тощо);

становлення та досягнення нових рівнів, рубежів, змужніння, зрілість та “розквіт” (“вік акме”);

непередбачуваний “пізній вік” — як завершальна доба; як спонтанні або свідомі підсумки; як нові інсайти; як криза та спад тощо. Саме на цьому етапі як передбачення бажаного / небажаного майбутнього виникає *хронотоп особистої життєвої долі* — узагальнююча семантична модель (“сценарій”) життєвого шляху.

Хронотоп особистої життєвої долі містить у собі інтенціонал спогаду-повернення, також передбачає артефактне підтвердження пройденого шляху, часу життя як макрочасу.

Періодизація життєвого шляху, запропонована Н. Савицькою, набуває універсального значення, може сприйматися як хронотопічний інваріант, що має різні способи художнього втілення, але також передбачає й композиційний інваріант, а саме — розподіл художнього часопростору лінійно та вертикально, драматургічно та ціннісно, може стати ключем до “оперного часопростору”.

⁷ Відомо, що К. Юнг визначав особисті внутрішні голоси як “застиглих богів”, “безособові сили й енергії величезного масштабу”, що є носіями культури, духовних цінностей, передаються від покоління до покоління, за всі часи людської історії. “Внутрішній голос”, особливо в музиці, досить тісно пов’язаний з провідними емоціями й завжди “озвучений” — якщо не співом, то голосом оркестру. Таким чином, виникає та особлива психологічна реальність, яка не упередженість та не стає наочною у звичаєвому житті. А зовнішній зв’язок з долею проявляється більше у формі дії персонажа як пролегомена до інтуїтивно-почуттєвого акту; також не виключається можливість у певних випадках паралельного розвитку зовнішніх і внутрішніх засобів вираження ідеї та образу долі в оперному тексті (див.: Чень Сяопай. Фатальна тема в оперному мистецтві: художньо-естетичні та музично-виконавські параметри: дис. ... д-ра філософії. Одеса, 2024. С. 99–101).

5. Синтетична природа оперного хронотопу (з декількох точок зору) сприяє уточненню (унаочненню-промовлянню) музично-семантичних усталень, тому сприяє виокремленню оперних особистісних хронотопів саме як музично-семантичних, музично-ціннісних. Циклічна постійність критеріїв руху до минулого — у теперішньому — до майбутнього має прототи́пи, також слугує прецедентом для фазовості композиційного викладу, функціонального розподілу структурних частин музичної (синтетичної художньої) форми на: експозицію — розвиток — повернення (впізнання), репризність — фінальність, що сприймається як втілення явищ народження-становлення; розвитку-зміни; саморозвитку-самоактуалізації й досягнення; розставання та повернення / переходу.

Траєкторії особистісної долі, у тому числі як долі оперної персонажної особистості, передбачають:

хронотоп теперішнього як переживання та промовляння, розповідь, наратив, пряме мовлення, самовиявлення...;

хронотоп минулого як накопичення й збереження-втілення, втрата і забування (оновлення);

хронотоп майбутнього як очікування та відкритість, також остаточність — фінальність дії, але й припустима невизначеність, що суперечить абсолютності здійсненого життєвого шляху.

Утім після завершення і оперний твір, і людське життя перетворюються на “абсолютний текст, у якому для випадковості більше немає місця”⁸.

Наслідками ціннісної перетворюючої взаємодії оперних та життєвих хронотопів є такі.

- Оперний світ постає як цілісне музично-сценічне втілення внутрішнього світу людини; формується базова етико-естетична функція “оперних вражень” та оперних почуттів.

- Специфічна оперна емоціологія дозволяє іменувати провідні якісні психологічні стани людини.

- Актантна модель опери і типологія оперних персонажів сприяють виокремленню образу оперного героя як взірцевої

довершеної особистості.

- Оперна сюжетологія функціонує як мистецька спектрограма людських міжособистісних відношень — у покращеному, вдосконаленому та надчасовому вигляді /вимірі.

- Створюється унікальна оперна “персонажна особистість” як окремий художньо-естетичний та музичний феномен.

- Особистісні хронотопи, що виявляються в оперній творчості — у драматургічних траєкторіях оперного тексту, — набувають значення множини “входів” до царини смислу, емоційно-ціннісного відзначення життя (адже “усілякий вступ до брами смислів відбувається лише через брами хронотопів”, за М. Бахтіним).

Висновки. Хронотопи — це віхи пам’яті та “простору часу”. “Оперний світ” перетворює відношення людської особистості з часом на такі ціннісні моменти (осередки) людського буття, що здатні набувати якостей **трансфінітної** (нескінченної, безмежної, такої, що знаходиться за межами кінцевого, не піддається остаточному підрахуванню...) **множини**, коли окрема подія — окремі здійснення, часові рухи — дорівнюють життю в цілому, назавжди стають частиною людського перебування в часі, тобто сягають Вічності. Ідея множин, частини яких не менше цілого, передбачає уявлення про час як про множини послідовностей, часові ряди, кожен з яких прагне нескінченності. Власне це й було головною “оперною ідеєю”, від Монтеверді до Мессіана — дотягнути людський час — людське переживання часу, уявлення про час — до Вічності, оскільки ідея Вічності є “найпрекраснішою з усіх ідей, створених людиною”⁹. Час може виступати рухливим образом Вічності, час — це і є “дар Вічності” (від Вічності).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит., 1975. С. 234–407.

2. Борхес Х. Думая вслух. Семь вечеров. Ун-т Бельграно, 1978. 584 с.

⁸ Х. Борхес. Думаючи вголос. Ун-т Бельграно, 1979. С. 15.

⁹ Борхес. Х. Там само. С. 90.

3. Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: дис. д-ра мистецтвознавства; спец. 17.00.03 — музичне мистецтво. Київ, 2010. С. 155–157.

4. Титаренко Т. Життєвий світ особистості: у межах і за межами буденності. Київ, 2002. 376 с.

5. Чекан Ю. Оперний театр в інфраструктурі музичного життя. Львів: Видавництво УКУ, 2024. 236 с.

6. Чень Сяопай. Фатальна тема в оперному мистецтві: художньо-естетичні та музично-виконавські параметри: дис. ... д-ра філософії. Одеса, 2024. 294 с.

THE VECTOR OF THE PATH

Maryna Cherkashyna-Gubarenko (1938–2024). In memoriam

Oleksandra Samoilenko

Odessa A. V. Nezhdanova National Academy of Music

Doctor of Art History, Professor,

Vice-Rector for Research

ORCID iD: 0000-0002-2071-9587

ABOUT THE “OPERATIC WORLD” AND CHRONOTOPES OF THE “LIFE PATH” OF THE PERSONALITY

“Reason by nature wants to be eternal” (Thomas Aquinas)

“Great souls do not disintegrate with the body” (Tacitus)

Keywords: *chronotope, chronotope of meeting, opera world, life path of an individual, time, memory, value consciousness, opera chronotopes, operatic emotionology, “inner voice”, life chronotopes, transfinite set.*

Introduction. According to H. Borges, the core phenomena of human existence — time, memory, and immortality — arise from cognitive experience and closely align with humanity’s need to comprehend the unity of being. These phenomena underpin the

universalization of concepts such as the world and the life journey, grounding them in the realities of existence and the value-based consciousness of individuals. For humans, time is fundamentally characterized by its dual nature: simultaneity and continuity (or extension). “The world began its existence together with time, and since then everything in the world happens sequentially <...>. Time is sequential because, having left the eternal, it seeks to return to it. The idea of the future corresponds to our desire to return to the Beginning...” [2, Pp. 103–104].

According to Borges, the issue of immortality occupies a secondary role, yet it is this very concept that underscores the significance of the conditional (imaginary) spatial markers of time as a “miraculous part of the world whole”. These markers, encapsulated by the category of chronotope, enable us to clarify the relationship between the human personality and reality — both in real life and in artistic realms, particularly music.

One of the most significant chronotopes is the meeting, from which everything begins, both in the real world and in the operatic, conditional world of the individual. Fateful meetings that shape the development of modern Ukrainian musicological thought include the life journeys and humanitarian ideas of Maryna Romanivna Cherkashyna-Hubarenko and Natalia Vladyslavivna Shvets-Savytska, whose works are key to this categorization.

1. “Opera world” and “life path” of the individual are two conceptual metaphors. The first has its roots in musicology, while the second originates in modern psychology. Despite the distinctiveness of these categories, there exists not just an interdependence between them, but a crucial methodological connection. This is particularly evident in the fact that opera, as a form of creative expression, serves as one of the most comprehensive mirrors in which human society can observe itself — not only from the outside, but also from within. It is a mirror with its own important “behind the looking glass”. In particular, the opera world, according to Yu. Chekan, is “The world that really is...”, that is, it has all the signs of a powerful real reality [3]; but, at the same time, it is also a conditional space of artistic

action (event), which exists on the basis of specific genre guidelines of operatic poetics and allows reproducing the “human world” on the desired (predicted) value-semantic principles; the operatic world indicates the ability of musical and theatrical art to create a parallel conditional artistic reality, which acquires the meaning of a true semantic reality, that is, produces a special “value world”.

The life path of a personality is a concept of a completely different origin, which even leaves the weight of something formal and rhetorical; but it contains an important chronotope of the path, focused on the dynamic psychological essence of human existence. The life path is the most capacious concept of those used in modern personality psychology, combining assessments of the life cycle of an individual, the time of life and ontogenesis. “A person is a continuous movement, a total evolution...”; “Life path is a conscious, experienced, structured time of life, which is constantly being rethought; thanks to the main life path that we overcome, we become mature individuals or do not have time to become them <...>; <...> provides for numerous options within the framework of one biography” [6, p. 74, 77].

2. In musicological discourse, the concept of the life path is deepened and takes on new, distinct characteristics, offering a fresh perspective on the nature of personality. According to N. Savitskaya, **the life path** serves as the foundation for forming criteria for periodization; it is the subject of biography in inseparable unity with a clearly structured sequence of stages in the creative evolution of the individual. It represents the artist’s ascent through life, marked by its own inherent parameters: strategy, duration, and the richness of events. More specifically, it encompasses: the diachronic evolution of vital and creative potential; a life model shaped over time within a specific historical context; a socially determined process of actualizing personal potential; the subjective organization of life from prologue to epilogue; and the events of the external world filtered through the lens of individual fate [5, Pp. 155–157]. A *lifetime*, as a life cycle, is the subordination of the existential trajectory to the stable, cyclical progression of irreversible age-related stages. The external aspect of the life cycle reflects the concept of *macrotime*.

The **musicological understanding of the chronotope** — conceived as the spatiotemporal unity of perception and creative comprehension, the artistic process, and the objectivity of artistic form — is influenced by M. Bakhtin’s scientific poetics. According to Bakhtin, “Whatever these meanings may be, in order to enter our experience, they must take on some spatiotemporal expression, that is, take on a symbolic form, audible and visible to us... The chronotope determines the artistic unity of a literary work in relation to its real-world reality. Therefore, the chronotope in a work always carries a value moment, which can only be isolated through abstract analysis. Abstract thinking may consider time and space separately, detaching them from their emotional and value dimensions. However, living art ... does not divide anything or distract from anything. It grasps the chronotope in all its integrity and fullness. Art and literature are permeated with chronotopic values of varying degrees and volumes. Every motif, every moment in a work of art that stands out, embodies such a value” [1, Pp. 234–407].

3. The chronotopes of the meeting and the path (or road) most directly embody the flow of time, shaping how epiphenomena — such as chronotopes of the threshold, crisis, and life’s turning points — are metaphorically and symbolically expressed in art. Chronotopes in life serve as a way to hold and objectify time, while chronotopes in art are designed to transform these moments of time into significant episodes of human existence. These moments can acquire a sense of multiplicity, becoming a way to calculate the course — the movement of life — and creating the effect of transfinite. At the same time, they open up the chronotopic foundations of the transfinite multiplicity of being.

In an operatic work, all chronotopes pass through the personality, and the difference and unity of time (times) is determined by the fate of the leading characters, through whom the action is realized, the plot is carried out. Opera is the most anthropological genre¹⁰, which possesses all the specifics of the representation of a person

¹⁰ Operatic creativity provides all ideas about reality and man with “warm hands” (D. Rubin), with compassion and support.

in action and experience, at the same time as a limit generalization of the historical (metahistorical) type of a person, as a being who “remembers, understands and loves” (M. Bakhtin).

The chronotope in music (in a musical work) appears as a derivation to the level of semantic **quality** of time-space relations, a certain sound organization; the effect of the meeting of the sound matter of music with the time-space awareness, thinking, meanings of the author; the formation of semantic invariants — both in relation to the compositional whole and in relation to individual stages of time-space formation. In the life dimension, the chronotopic approach reveals the ways of forming a certain personal model, a psychological-activity type of a person.

4. The clarity and visualization (a consequence of the synthetic nature of the operatic image) of operatic chronotopes — opposes the cognitive concealment and mental specification of life chronotopes (as chronotopes of the life path). What is common between them is the attempt to realize utopian ideas, the desire to “realize the impossible”. What is hidden in consciousness becomes actually real in the operatic text; operatic chronotopes are assimilated, in a way “doubled” in human life; life chronotopes (chronotopes of the life path) are embodied and doubled in an operatic manner...

Operatic chronotopes can be categorized as:

of mental order — “order” of the soul and “emotional spirit” (according to M. Scheler): declaration — confession (in particular in love); heroic deed-elevation; noble anger-indignation; parting, farewell.

movement — **action**, event, plot, from the past to the next, the future; as a unity — counter, with effects of return, cyclization; as imaginative-modeling, divinatory; as reflected natural. Imaginary-“picturesque”; reproduction of the external dynamics of being, various “external forces”, both positive and negative.

personal fate — medial, combining the internal-psychological and external event plans of the operatic time-space, in particular the fatal tragic chronotope.

For operatic chronotopes, personological characteristics are especially important (constitutive), in particular those that accompany the

concept of operatic fate; the interaction of generalized typified and individual concretized indicators in the ways of existence of the character — operatic hero; the phenomenon of the “inner voice”, both as a semantic hidden plan of action, and as a direct sounding of the character’s voice, musical expression¹¹; all types and methods of repetition, reminiscence, from stage-spectacle situational to musical-thematic, intonation-speech, which contribute to the effect of open free cyclicity, most of all on the path of a holistic symphonic dramaturgy of an opera work, allow us to reveal, as a specifically artistic, the chronotope of return.

Life chronotopes are positioned as:

beginning — “beginnings”, age “**prolegomena**”, youth, early period of creativity, apprenticeship — assimilation of previous experience (reliance on memory, on the past, tradition, etc.).

formation and achievement of new levels, boundaries, maturation, maturity and “flowering” (“age of acme”).

unpredictable “late age” — as the final era; as spontaneous or conscious summaries; as new insights; as crisis and decline, etc. It is at this stage, as a prediction of the desired / undesirable future, that **the chronotope of personal life destiny** arises — a generalizing semantic model (“scenario”) of the life path.

The chronotope of personal life destiny contains the intentionality of memory-return, and also implies an artifactual confirmation of the path traveled, the time of life as macrotime.

The periodization of the life path, proposed by N. Savitskaya, acquires universal significance, can be perceived as a chronotopic invariant, which has various ways of artistic embodiment, but also implies a compositional invariant, namely, the distribution of artistic time-space, linearly and vertically, dramaturgically and in terms of values, can become the key to the „operatic time-space”.

¹¹ It is known that K. Jung defined personal inner voices as “frozen gods”, “impersonal forces and energies of enormous scale”, are carriers of culture, spiritual values, are transmitted from generation to generation, throughout all times of human history. The “inner voice”, especially in music, is quite closely connected with the leading emotions and is always “voiced” — if not by singing, then by the voice of the orchestra. Thus, a special psychological reality arises that is not objectified and does not become visible in ordinary life. And the external connection with fate is manifested more in the form of the character’s action, as a prolegomenon to an intuitive-sensual act; The possibility of parallel development of external and internal means of expressing the idea and image of fate in an opera text is also not excluded in certain cases [more on this 6, Pp. 99–101].

5. The synthetic nature of the opera chronotope (from several points of view) contributes to the clarification (visualization-pronunciation) of musical-semantic settings, therefore it contributes to the isolation of opera personal chronotopes precisely as musical-semantic, musical-value. The cyclical constancy of the criteria of movement to the past — in the present — to the future has prototypes and also serves as a precedent for the phasing of the compositional presentation, the functional division of the structural parts of the musical (synthetic artistic) form into: exposition — development — return (recognition), reprise — finality, which is perceived as the embodiment of the phenomena of birth-formation; development-change; self-development-self-actualization and achievement; separation and return / transition.

Trajectories of personal destiny, including the fate of an operatic character, include:

Chronotope of the present as experience and utterance, story, narrative, direct speech, self-expression...

Chronotope of the past as accumulation and preservation-embodiment, loss and forgetting (renewal)

Chronotope of the future as expectation and openness, also finality — finality of action, but also permissible uncertainty, which contradicts the absoluteness of the completed life path.

However, after completion, both the operatic work and human life turn into an “absolute text in which there is no longer any place for chance” [2, p. 15].

The consequences of the value-transforming interaction of operatic and life chronotopes are the following:

- The operatic world appears as a holistic musical and stage embodiment of the inner world of a person; the basic ethical and aesthetic function of “operatic impressions” and operatic feelings is formed.
- Specific operatic emotionology allows us to name the leading qualitative psychological states of a person.
- The actant model of opera and the typology of opera characters contribute to the isolation of the image of the opera hero as an exemplary perfect personality.

- Operatic plotology functions as an artistic spectrogram of human interpersonal relationships — in an improved, perfected and timeless form/dimension.

- A unique operatic “personality” is created as a separate artistic, aesthetic and musical phenomenon.

- Personal chronotopes that appear in operatic creativity — in the dramaturgical trajectories of the opera text — acquire the meaning of a set of “entrances” to the realm of meaning, emotional and value-based celebration of life (after all, “any entry to the gate of meanings occurs only through the gates of chronotopes”, according to M. Bakhtin).

Conclusions. Chronotopes serve as landmarks of memory and as the “space of time.” In the realm of opera, the human relationship with time is transformed into profound, invaluable moments — centers of existence — that take on the qualities of the infinite. These moments become part of a **transfinite set**, where individual events or temporal movements are as significant as life itself, forever woven into human presence in time and thus touching Eternity. The concept of sets, where individual parts are as vast as the whole, reflects an understanding of time as a series of sequences, each striving toward infinity. This idea lies at the heart of opera, from Monteverdi to Messiaen: to stretch human time — our experience and perception of it — toward Eternity. As noted, “the idea of Eternity is the most beautiful of all ideas created by man” [2, p. 90]. Time, in this context, becomes a moving image of Eternity—a “gift of Eternity”, bestowed upon human experience to bridge the finite and the infinite.

REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1975). Forms of time and chronotope in the novel. Essays on historical poetics. Questions of literature and aesthetics. M. 1975. Pp. 234–407. [in russian].
2. Borges, H. (1978). Thinking aloud. Seven evenings. Belgrano University. 1978. 584 p. [in russian].
3. Chekan, Yu. (2024). Opera house in the infrastructure of musical life. Lviv: UCU Publishing House. 236 p. [in Ukrainian].
4. Chen, Xiaopai. (2024). Fatal Theme in Opera Art: Artistic-

Aesthetic and Musical-Performing Parameters. Dissertation ... Doctor of Philosophy. Odesa. 294 p. [in Ukrainian].

5. Savitskaya, N. (2010). Age-related aspects of composer's creative life. Diss... doctor of art history; speciality: 17.00.03 — musical art. Kyiv. Pp. 155–157. [in Ukrainian].

6. Titarenko, T. (2002). The life world of the individual: within and beyond everyday life. Kyiv. 376 p. [in Ukrainian].

Рябчун Ірина

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

e-mail: ukrcarillo@ukr.net

ORCID iD: 0000-000-8070-7847

ФЕНОМЕН ОСОБИСТОСТІ МАРИНИ РОМАНІВНИ ЧЕРКАШИНОЇ-ГУБАРЕНКО

Ключові слова: українське музикознавство, феноменологія особистості, дослідження історії музики, науковий внесок Марини Черкашиної-Губаренко, родинна спадщина Черкашиних

Заявлена тема у першій її частині передусім, безумовно, належить до феноменологічного дискурсу стосовно особистості видатної музикознавиці, докторки мистецтвознавства, професорки Марини Романівни Черкашиної Губаренко (1938–1924). Утім цей дискурс ніби дискутує з подальшим посиланням на психологічну категорію “особистості”, яка своїми загальними рисами (особистість — самодостатній індивід) сперечається з параметрами феномена: у створеній колізії “феномен — особистість” “особистість” керується параметрами “достатності”, а “феномен” — навпаки, прагне до їх подолання і перевернення.

Однаке основний інформативний тягар бере на себе друга частина теми. Тут ми потрапляємо в інформаційний пор-

тал, де зустрічаємо безліч інших феноменів — особистісних, мистецьких, культурних, які вже давно переступили межу історичності завдяки своєму абсолютному значенню. Це — родина видатних театральних діячів Юлії Гаврилівни Фоміної (1897–1997) і Романа Олексійовича Черкашина (1906–1993) — видатних українських акторів і реформаторів театального мистецтва. Їх творчі портрети є невіддільні від театру “Березіль”, який був створений на перетині декількох мистецьких епох, парадигм і тенденцій. Завдяки спілкуванню з Мариною Романівною маємо безліч деталей, за якими криється “їх диявол” — з ентузіазмом мистецтвознавця, який усвідомлює їх цінність, вона обожнювала (і слухачі також) довгі розповіді про побутові історії харківської родини Черкашиних-Фоміних, надаючи значення кожній найменшій деталі.

Тож ми з вами не тільки потрапляємо в галерею визначних особистостей, де центром нашої уваги перебуває видатна постать Марини Романівни, але водночас — у пункт турбулентності її родинного оточення й історичних обставин, особистісна реалізація у яких сама по собі потребувала феноменальних якостей. Одруження Марини Романівни з Віталієм Сергійовичем Губаренком (1934–2000) — видатним, по суті — найбільшим оперним композитором України, підняло планку складності цього завдання на рекордну висоту. Але Марина Романівна, безсумнівно, гідно виконала свою місію дружини (а пізніше — удови) композитора і матері композиторки й поетеси Ірини Губаренко, надаючи нове дихання їхнім творам у численних мистецьких проєктах і виданнях. При цьому, попри перестороги Віталія Сергійовича на початку їхнього подружнього життя, вона досягла рівня першого музикознавця України, завідувачки кафедри Національної музичної академії, голови Київського Вагнерівського товариства. Ми без перебільшення називаємо Марину Романівну найбільшим оперознавцем України, а також науковим керівником найбільшої кількості українських дисертацій на здобуття рівня кандидата і доктора мистецтвознавства.

Не дивно, що до свого основного призначення — педагога і завідувачки кафедри історії музики — Марина Романівна підходила не тільки як доктор мистецтвознавства і професор (ці титули взагалі, здавалось, не мали для неї жодного значення і замовчувались), але як феноменологиня, яка, відкриваючи феноменальні риси у своїх вихованців, виховувала покоління справжніх дослідників-відкривачів. Звідси її інтерес до необмеженої регіональної тематики, який саме і був поштовхом для створення в Національній музичній академії України кафедри “СВІТОВОЇ” музики замість “західноєвропейської”. Марина Романівна заснувала і дала життя багатьом регіональним парадигмам українського мистецтвознавства — грецької, бразильської, португальської та ін. Під її науковим керівництвом розширилась тематика досліджень західно-європейської музики, зокрема оперного мистецтва.

Особисте дослідження оперного мистецтва Марини Романівни також було феноменальним, крім іншого — завдяки її способу життя і палкій любові до мандрівок. Безпосередня особиста присутність на оперних спектаклях Байройтських фестивалів, фестивалів опер Россіні у Пезаро, прем’єр Паризької опери були серед іншого прикладом для вихованців, а нерідко — можливістю для них подорожувати з наставницею не лише у віртуальному, але і в реальному географічному просторі. Ці подорожі часом набували місіонерського характеру, відкриваючи зарубіжній аудиторії українське музичне мистецтво.

І всюди феноменальні знання та досвід Марини Романівни скеровували її на розкриття здібностей її вихованців, переконання їх у неосяжних можливостях музичних досліджень так само, як і в необхідності досягнення чітких, аргументованих результатів. Дивним чином у пошуках власних особистісних феноменів учні Марини Романівни зовсім не відчували себе конкурентами в професійній сфері — якість, засвоєна від видатної педагогині, яка усвідомлювала себе і дійсно була неперевершеною у своїй царині. Показово, наскільки легко давалося Марині Романівні завідування кафедрою — здавалось,

воно було для неї настільки безпроблемним, що могло б стати прикладом для конфліктології стосовно розв’язання виробничих питань з уникнення конфліктного загострення.

Чудовим продовженням родини Черкашиних є родина онука Марини Романівни — Романа Божка, якого вона за родинних обставин виховувала як сина. Її любов і піклування про онука — Левка, якому Марина Романівна фактично замінила матір, відкриває її феноменальні якості вихователки та є прикладами повної самовіддачі і особистої самопожертви. Тож і в родинних стосунках Марина Романівна Черкашина-Губаренко так само являла собою феномен — феномен боротьби з обставинами і безмірної любові, оскільки феноменальність, як підтверджує її життя і діяльність, були її особистою рисою, способом життя і життєвою позицією.

Iryna Riabchun

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

PhD in Art Studies, Associate Professor

the Department of Music Art and Choreography

e-mail: ukrcarillo@ukr.net

ORCID iD: 0000-000-8070-7847

THE PHENOMENON OF THE PERSONALITY OF MARYNA ROMANIVNA CHERKASHYNA-HUBARENKO

Keywords: *Ukrainian musicology, phenomenology of personality, music history research, Marina Cherkashyna-Hubarenko’s scholarly contribution, Cherkashyn family legacy.*

The subject of this discussion belongs to the realm of phenomenological discourse, centered on the remarkable figure of Maryna Romanivna Cherkashyna-Hubarenko (1938–1924) — an eminent musicologist, Doctor of Art History, and Professor. However, exploring this topic inevitably intersects with the psychological category of

“personality.” While personality, in its broad sense, refers to a self-sufficient individual, this notion seems to contrast with the parameters of the phenomenon we are addressing. In the dynamic interplay of “phenomenon vs. personality,” personality gravitates toward self-sufficiency, while phenomenon seeks to transcend these boundaries.

The story truly unfolds when we delve into her family background. Maryna Romanivna was born into a legacy of extraordinary theatrical figures: Yulia Gavrylivna Fomina (1897–1997) and Roman Oleksiyovych Cherkashyn (1906–1993). These influential individuals were integral to the Berezil Theater, a cultural institution at the crossroads of artistic epochs, paradigms, and trends. Through her own accounts, we gain vivid insights into the turbulence of her family’s environment and the historical forces that shaped their lives.

Maryna Romanivna embraced her dual role with grace and dedication — as the wife (and later widow) of composer Vitaly Serhiyovych Hubarenko (1934–2000) and the mother of poet and playwright Iryna Hubarenko. She ensured their artistic legacies thrived through various creative projects and publications. Despite her husband’s early cautions about pursuing her own career, Maryna Romanivna rose to become Ukraine’s foremost musicologist. She led the department at the National Music Academy, chaired the Kyiv Wagner Society, and mentored an unparalleled number of doctoral and candidate-level dissertations in the field of art history.

Her scholarly contributions went far beyond conventional boundaries. She championed an expansive vision of musicology by establishing the “World Music” department at the National Academy, replacing the narrower focus on “Western European” music. Maryna Romanivna pioneered the exploration of regional art histories, including Greek, Brazilian, and Portuguese traditions, enriching Ukrainian scholarship with fresh paradigms.

Her passion for opera was unparalleled, fueled by a love for travel and direct engagement with performances. She attended the Bayreuth Festivals, Rossini Opera Festivals in Pesaro, and premieres at the Paris Opera, often accompanied by her students. These journeys were more than academic — they became transformative experiences,

opening doors for her protégés to engage with global musical traditions firsthand. Through her guidance, she instilled in them a deep respect for rigorous research and clear, evidence-based conclusions.

Her administrative role as department head was equally remarkable. She managed it with such ease and professionalism that her approach could serve as a model for conflict resolution and harmonious collaboration in academic environments.

The legacy of the Cherkashyn family continues through her grandson, Roman Bozhko, whom she raised as her own son under unique family circumstances. Her devotion to her great-grandson, Levko, for whom she became a maternal figure, exemplifies her unwavering capacity for love, mentorship, and self-sacrifice. In every aspect of her life — scholarly, professional, and familial — Maryna Romanivna Cherkashyna-Hubarenko embodied the essence of a phenomenon. Her life was a testament to resilience, boundless love, and an unrelenting commitment to her craft, her family, and her students. Her phenomenality wasn’t merely a characteristic but a way of life and a guiding principle.

Драч Ірина

*доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри історії української та зарубіжної музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
e-mail: drach.irina2016@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-2089-9570*

ІСТОРІЯ ТА ОПЕРА “В АУРІ НЕВТРАЧЕНИХ ІЛЮЗІЙ”: ДОСЛІДНІ СТРАТЕГІЇ М. ЧЕРКАШИНОЇ-ГУБАРЕНКО

Ключові слова: музичний театр, оперознавчі студії, автопортрет, кейс-студії.

Науковий доробок Марини Черкашиної-Губаренко (1938–2024) сягає трьох сотень публікацій, які доповнюються численними журналістськими дописами¹². З початку 1960-х років її постать стає все більш помітною у полі вітчизняної музичної науки, набуваючи останніми десятиліттями виключної впливовості. Спробуємо охарактеризувати дослідні стратегії, які скеровували наукову діяльність видатного українського музиколога.

Увагою до конкретики наукові розвідки Марини Черкашиної-Губаренко типологічно вписуються в дослідні стратегії *case-study*. Об'єкт вивчення спостерігався і цілісно осмислювався нею на перетині двох ракурсів: історичного і феноменологічного. Навіть тоді, коли йшлося про сучасність, мистецька практика сьогодення розглядалася як подія прийдешньої історії музики / театру / культури / людства і як репрезентація актуального / унікального досвіду переважно сценічного відкриття / прочитання / виконання / осягнення / створення художнього тексту (опери / драми / літератури). Вхід у музично-історичне минуле відкривався через спостереження конкретної практики, що усвідомлювалася в певних історико-культурних горизонтах і набувала особливої “персональної конфігурації”, що утворювалася складною взаємодією дійових осіб (реальних — в історико-біографічному контенті або вигаданих — в артифікованому).

Цей своєрідний “бінокулярний” фрейм музикознавчого дослідження налаштовувався у таких опціях:

- “*опера в історії*”, де опера постає як екстремальний “кейс”, що проявляє приховані сенси, характерні настрої та вподобання епохи, забезпечує доступ до глибинних прошарків людської екзистенції та її усвідомлення на кожному історичному етапі; крізь призму опери рельєфно проступають світоглядні зміни і жанрово-стильові “модуляції” у суміжних видах мистецтва (літературі, поезії, театрі, кінематографі), виокремлюються їхні спільні риси для подальших узагальнень; оперне мистецтво в широкому історичному контексті усвідомлюється як важливий симптом культури, що діагностує її стан;

¹² Див.: Список публікацій М.Р. Черкашиної-Губаренко // Черкашина-Губаренко, М. (2015) *Оперний театр у мінливому часопросторі*. Харків: Акта.

- “*історія в опері*” — для М. Черкашиної-Губаренко пріоритетна парадигма оперної поетики, “історична опера” — метажанр оперного мистецтва, дослідження якого розкрило механізми перетворення сюжетних структур у жанрові¹³;
- *історія опери*, за версією М. Черкашиної-Губаренко, складалася як “західний канон”, від К. Монтеверді до початку XX століття¹⁴. Контури оперного процесу уточнювалися і корегувалися в міру надходження нових емпіричних даних (відкриття опери Бароко, оперні маргіналії Ф. Шуберта, Р. Шумана, оперні антології Дж. Россіні, Дж. Верді, Р. Вагнера, радикальні режисерські експерименти на оперній сцені, творчість В. Губаренка тощо);
- *оперні історії* виникали внаслідок “польових досліджень” музично-сценічної, у тому числі фестивальної практики Європи. Створені під враженнями від оперних мандрів, географія яких розширювалася з кожним роком, ці оповіді детально фіксували записані ніби у щоденник яскраві сторінки *оперної історії*. Не раз майстерно переказані в академічному і неакадемічному середовищах, вони не просто складали сировину для теоретичних узагальнень сучасної оперної поетики, а перетворювалися на самодостатні історичні джерела, збагачували портретну галерею оперних митців, уточнюючи траєкторію оперного процесу. Ці ніби розрізнені тексти, зібрані в одному виданні¹⁵ і доповнені історичними “зонгами” — “відступами”, що нагадували окремі прошарки музичного минулого, традиції, фрагменти біографій, тепер здаються розділами одного роману (безумовно, автобіографічного) про людину та її оперне “збільшення”.

Апробація дослідних стратегій М. Черкашиної-Губаренко відбувалася у кризовий час “втрачених ілюзій”, коли на хвилі “семіотичного повороту” домінувало скептичне ставлення як до положень історичної науки загалом, так і до актуальності

¹³ Черкашина, М. (1986). *Историческая опера эпохи Романтизма*. Київ: Музична Україна.

¹⁴ Черкашина, М. (1998). *Історія опери. Західна Європа. XVII–XIX століття: навчальний посібник (у співавторстві з Г. Куколь, І. Івановою)*. Київ: Заповіт.

¹⁵ Черкашина-Губаренко, М. (2015). *Оперний театр у мінливому часопросторі*. Харків: Акта.

художнього феномена опери. Музично-історичні тексти тієї пори були сповнені серед іншого спроб “виправдання” історичного нарративу та оперної умовності. На відміну від цього, дослідження Марини Черкашиної-Губаренко, що здійснювалися в епіцентрі оновленої гуманітаристики, були позбавлені апологетичних конотацій, оскільки авторка не втрачала впевненості в доречності існування оперного театру, у тому числі українського (до чого докладала власні зусилля як критик та лібретист). Продовжуючи сфокусовані на опері масштабні історичні розвідки, вона плекала “ілюзію” існування наступності в багатовимірно усвідомленому художньому процесі.

У поетичній збірці 2016 року вміщений сповідальний текст Марини Черкашиної-Губаренко під назвою: “Автопортрет в аурі невтрачених ілюзій”¹⁶, одна з яких — “бачити світ у всій його красі”. Така базова життєва настанова дослідниці була реалізована в акті творення загальних уявлень про “оперний всесвіт”, його закони та розвиток.

Iryna Drach

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
Doctor in Art Studies, Professor, Head at the Department
of Ukrainian and Foreign Music History
e-mail: drach.irina2016@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-2089-9570

HISTORY & OPERA “IN THE AURA OF UNLOST ILLUSIONS”: M. CHERKASHYNA-HUBARENKO’S RESEARCH STRATEGIES

Key words: musical theater, opera studios, self-portrait, case-study.

The scholarly legacy of Maryna Cherkashyna-Hubarenko (1938–2024) includes over 300 publications, complemented by a

wealth of journalistic essays. Emerging in the 1960s as a prominent figure in Ukrainian musicology, her influence has only grown, shaping the field in profound ways over recent decades. This analysis aims to highlight the research strategies that defined her academic approach.

Cherkashyna-Hubarenko’s work typifies a case-study approach to musicological research. Her investigations combined two key perspectives — historical and phenomenological — to create a multi-dimensional understanding of her subjects. Even when addressing contemporary artistic practices, she treated them as both current phenomena and precursors to future historical narratives. This “binocular” method shaped her musicological framework in the following ways:

- *Opera in History*: Cherkashyna-Hubarenko viewed opera as a profound cultural “case” that unveiled the hidden meanings, moods, and values of an era. It served as a lens for tracing changes in worldviews and identifying genre-style shifts across art forms, allowing for broader generalizations about cultural evolution.
- *History in Opera*: For her, opera’s poetics prioritized historical narratives, with “historical opera” emerging as a metagenre. She analyzed how historical plot structures were transformed into operatic genres, illuminating their mechanisms and evolution.
- *Opera History*: She conceptualized opera history as aligned with the “Western canon”, from Monteverdi to early 20th-century innovations. This narrative was continually refined as new discoveries emerged — such as Baroque opera, Schubert and Schumann’s marginal works, Rossini’s and Verdi’s contributions, Wagner’s innovations, and radical experiments on the modern opera stage. The inclusion of Ukrainian opera, particularly the works of Vitaliy Hubarenko, added a unique perspective to this canon.
- *Opera Stories*: Drawing on “field studies” of live music and stage practices, including festivals and tours, Cherkashyna-

¹⁶ Черкашина-Губаренко, М. (2006). Тревоги возраста и времени. Харків: Акта. С. 189.

Hubarenko captured vivid snapshots of opera history. These accounts, skillfully conveyed in both academic and non-academic settings, became the foundation for theoretical explorations, historical documentation, and enriched portraits of opera artists.

The validation of Maryna Cherkashyna-Hubarenko's research strategies occurred during a period marked by the "crisis of lost illusions." This era, shaped by the "semiotic turn," was characterized by skepticism toward historical scholarship and opera as an art form. Many musical-historical texts of the time were preoccupied with attempts to "justify" historical narratives and operatic conventions. In contrast, Cherkashyna-Hubarenko's work stood apart, free from such apologetic undertones. She retained unwavering confidence in the relevance and vitality of opera theater — including the Ukrainian tradition, to which she actively contributed as a critic and librettist.

Through her expansive historical research on opera, Cherkashyna-Hubarenko nurtured the "illusion" of continuity within the complex and multifaceted artistic process. Her belief in this continuity reflected a deeply rooted conviction in the enduring value of operatic art.

This perspective found poetic expression in her 2016 work *Self-Portrait in the Aura of Unlost Illusions*. In this text, one of her core guiding principles — "*seeing the world in all its beauty*" — shines through. This fundamental outlook shaped her life's work, inspiring her to construct a holistic vision of the "opera universe", its laws, and its evolution. By embracing beauty and continuity, Cherkashyna-Hubarenko not only chronicled the history of opera but also affirmed its ongoing significance in the cultural and artistic landscape.

Щукіна Юлія

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри театрознавства
Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського
e-mail: kovalenko_752016@ukr.net
ORCID iD: 0000-0001-8329-6828

ПРОБЛЕМНА СТАТТЯ МАРИНИ ЧЕРКАШИНОЇ “НЕРЕАЛІЗОВАНІ МОЖЛИВОСТІ” (1963). ОСОБЛИВОСТІ МЕТОДОЛОГІЇ

Ключові слова: Харківський театр музичної комедії, Марина Черкашина, методологія театрознавства, режисура, фахова підготовка актора музичного театру.

Цього року своє 95-річчя святкує перший державний український театр музичної комедії в Харкові. Одна з перших публікацій Марини Черкашиної-Губаренко (за виданою нею у 2013 році бібліографією — п'ята) [3] була присвячена саме цьому театрові. І була вона не пісететно комплементарною, як можна було очікувати від двадцятип'ятирічної музикознавиці, а раціонально конструктивною.

У пресі початку 1960-х років найпоширенішими жанрами текстів про театр були рецензії, огляд сезону, нарис про провідного митця. Жанр інтерв'ю, дуже популярний від доби перебудови, тоді пріоритетним не був. Нещодавня випускниця консерваторії М. Черкашина обрала жанр проблемної статті, який передбачає глибоке знання досліджуваного предмета. Очевидно, що в театрі музичної комедії музикознавиця була часто і мала власну позицію щодо його діяльності. Пишучи про театр, М. Черкашина виокремлювала різноманітні аспекти аналізу його практики: театральна естетика, театральний менеджмент, аналіз і критика вистав, театральна архітектура.

Міждисциплінарний аспект дослідження, яким прикметна ця рання публікація майбутньої докторки мистецтвознавства,

пов'язаний з її вихованням батьками, березільцями, видатними діячами українського драматичного театру Романом Черкашиним (водночас ще й фундатором кафедри сценічної мови у Харківському театральному інституті) та Юлією Фоміною. Тому в проблемній статті М. Черкашина написала не лише про те, що мусило б у першу чергу цікавити музикознавицю (репертуар, його музична якість і рівень виконання театром), а про проблеми стилю вистав театру, режисуру, зв'язок мистецьких проблем з інерційністю театральної освіти.

Відчуваючи історичність моменту, коли вона писала цю статтю (саме 1963 року харківські театральний інститут та консерваторія були поєднані в Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського), М. Черкашина розпочала аналіз проблемного становища театру музкомедії саме з побажання, що буде, врешті, змінено ситуацію, у якій “багато років йде мова про створення на базі консерваторії та театрального інституту факультету музичної комедії” [2].

Прикметно, що музикознавиця мислила керівником музичного театру не диригента, а режисера (безумовний вплив знаної для неї змалку практики Харківського театру імені Т. Г. Шевченка). “Відсутність в театрі протягом ряду років головного режисера негативно позначається на його роботі. Колективу потрібен керівник, який організовував і направляв би весь творчий процес, — визначала основну проблему театру мистецтвознавиця. — А поки такого керівника нема, театр більше обіцяє, ніж дає; навіть в його досягненнях відчувається певний елемент випадковості” [2].

Початок 1960-х років був для першої української музкомедії періодом спаду. У листопаді 1959 року відвирували в пресі публікації — ювілейні (до 30-річчя) вшанування першопрохідців. А вже влітку 1960 року наслідком гастролей харківського театру в Києві стала коректна за тоном, але фактично розгромна підвальна стаття Ю. Малишева в газеті “Радянська культура” [1]. У ній оглядач зосередився на проблемі “назадницього” репертуару театру, на заувагах щодо низької культури співу

вокалістів, а також нерівності акторської гри, з огріхами смаку. Ю. Малишев протиставив харківську музкомедію республіканській за рідкісним протягом останніх десятиліть зверненням до творів сучасних українських композиторів.

Назву статті М. Черкашиної — “Нереалізовані можливості” — можна зрозуміти як абсолютне відчуття нею 1960-х як часу змін. Так, це десятиліття стало переламним для легітимації в системі вищої освіти республіки лялькарів (у 1962 випустив цільовий набір лялькарів Київський державний інститут театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенко-Карого, а в 1968 набрав курс при театрі в Харкові віцепрезидент Уніма в СРСР Віктор Афанасьєв). Тоді ж відбувся єдиний випуск акторів театру музкомедії в Одеському театральном-художньому училищі, ініційований беззаперечним лідером режисури в жанрі музкомедії Матвієм Ошеровським. Борис Рябікін у Київському театрі оперети вирішив кадрову проблему відкриттям при ньому студії, навчати в якій продовжили і за наступних головрежів. Харківський театр музичної комедії лідера, який би взяв на себе організаційні труднощі нового факультету, не мав. На що прямо вказувала музикознавиця: “Створення нового факультету не пов'язане з якимись особливими організаційними та фінансовими труднощами. Потрібна тільки більша заінтересованість та енергійність тих, від кого це залежить” [2].

М. Черкашина виокремила і порівняла два типи режисури (де юре акторської Олександра Івашутича чи його молодих колег Євгена Холодова та Костянтина Райданова і фахового режисера Ісаака Радомиського), дійшовши висновку, що якісно вони мало чим різняться.

Не оминула увагою М. Черкашина і такий аспект аналізу роботи творчого колективу, як економічний. Сьогодні саме ця стаття є джерелом фактажу (про те, що в 1963 році театр музкомедії працював без дотації і “на його рахунку за минулий сезон — 57 тисяч карбованців надпланового доходу” [2]). Наведені М. Черкашиною факти та власні оцінки унаочнюють прикметну суперечність, яка стосується смаку і попиту

на вистави цього жанру в глядачів: у театрі нема творчого лідера, кваліфікація акторів та солістів є недостатньою, репертуар стандартний, проте Харківська музкомедія, що займала найбільше театральне приміщення у місті (2 500 місць), яким давала собі раду з цим і навіть суттєво заробляла виставами понад норму. Водночас із цим невелика стаття М. Черкашиної залишила для нас важливу інформацію про те, що протягом кількох десятиліть керівництво театру нарікало на непридатність для музкомедії колишнього приміщення цирку з поганою акустикою і клопоталося про виділення театру іншого приміщення, зокрема, сусіднього БК “Харчовик”.

У подальшій вже понад шістдесятирічній історії цього театального колективу збереглися всі зазначені М. Черкашиною проблеми, які спричиняли і продовжують спричиняти перманентні творчі кризи цього театру: акторська режисура, недостатній (бо однобічний) рівень підготовки вокалістів та акторів для роботи в синтетичному виді театру оперети, мюзиклу, рок-опери, репертуарна обмеженість та архаїчність і навіть проблеми із приміщенням.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Малишев, Ю. (1960, 25 серпня). Відверта розмова. *Радянська культура*.
2. Черкашина, М. (1963, 8 серпня). Нереалізовані можливості. *Радянська культура*.
3. Черкашина-Губаренко, М. (2013). *Оперный театр в пространстве меняющегося мира*. Акта.

Yuliia Shchukina

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

PhD in Art Studies, Associate Professor,

Head at the Department of Theater Studies

ORCID iD: 0000-0001-8329-6828

Email: kovalenko_752016@ukr.net

TOPICAL PAPER “UNTAPPED OPPORTUNITIES” BY MARYNA CHERKASHYNA (1963): METHODOLOGICAL FEATURES

Key words: *Kharkiv Theatre of Musical Comedy, Maryna Cherkashyna, methodology in theatre studies, stage direction, musical theatre actor training.*

This year marks the 95th anniversary of Ukraine's first state musical comedy theatre, founded in Kharkiv. One of the earliest academic papers by Maryna Cherkashyna-Hubarenko — her fifth, according to the bibliography she published in 2013 [2] — was dedicated to this theatre. Surprisingly, it was not a reverent tribute, as one might expect from a young 25-year-old musicologist, but a well-reasoned and impactful analysis.

In the early 1960s, theatre writing was largely confined to reviews, seasonal overviews, and essays on leading artists. The interview genre, which gained popularity during the Perestroika era, was not yet widely used. As a recent conservatory graduate, Cherkashyna chose to write a topical paper — a format that demanded a deep understanding of the subject. Her engagement with the Theatre of Musical Comedy was evident, as was her strong, independent perspective on its work. Her approach aligned closely with key objectives of theatre studies, including theatre aesthetics, management, performance analysis, criticism, and theatre architecture.

The interdisciplinary nature of this early publication — remarkable for someone who would later become a Doctor of Arts — can be attributed to Cherkashyna's upbringing. She was raised in a theatrical family: her parents, Roman Cherkashyn and Yuliia Fomina,

were prominent members of the Berezil theatre movement. Her father was also the founder of the Department of Dramatic Speech at the Kharkiv Theatre Institute. As a result, her paper extended beyond what might typically concern a musicologist — such as repertoire, musical quality, and performance level — to address broader issues of theatrical style, stage direction, and the deep-rooted challenges in theatre education.

Sensing the historical significance of the moment when she wrote this paper — 1963, the year Kharkiv Theatre Institute and the Conservatory merged to form the Ivan Kotliarevsky Institute of Arts — M. R. Cherkashyna opened her analysis of the Theatre of Musical Comedy's challenges with a call for long-awaited change. She expressed hope that the long-discussed plan to establish a musical comedy faculty at the Conservatory and Theatre Institute [1] would finally come to fruition.

Notably, Cherkashyna viewed the musical theatre's key artistic figure as the director, rather than the conductor — an influence undoubtedly shaped by her familiarity with the Taras Shevchenko Theatre in Kharkiv, which she had known since childhood. She identified the lack of a chief director as the theatre's main issue: "The absence of a chief director for several years has negatively impacted the theatre's work. The company needs a leader to organize and guide the entire creative process. Without such leadership, the theatre promises more than it delivers; even its successes contain an element of chance" [1].

The early 1960s marked a period of decline for Ukraine's first Theatre of Musical Comedy. By November 1959, the press had fallen silent after publishing jubilee articles celebrating the theatre's 30th anniversary — tributes to its pioneering years. However, in the summer of 1960, following the Kharkiv company's tour in Kyiv, a damning yet measured review by Y. Malyshev appeared in the cultural weekly *Radianska Kultura* (*Soviet Culture*) [3]. Malyshev's critique exposed major weaknesses: the outdated repertoire, poor vocal technique among the singers, and acting inconsistencies, with issues in both taste and style. He also highlighted a stark contrast

between Kharkiv's Musical Comedy Theatre and its Kyiv counterpart, particularly in their engagement with modern Ukrainian composers, whose works had been largely absent from Kharkiv's stage for decades.

The title of M. Cherkashyna's paper, "Untapped Opportunities", reflects her strong sense of the 1960s as a time of transformation. This decade marked a turning point in the recognition of puppeteers within the republic's higher education system. In 1962, the Ivan Karpenko-Kary State Institute of Theatre, Cinema, and Television in Kyiv graduated its first dedicated group of puppeteers, and in 1968, Viktor Afanasiev, vice-president of UNIMA-USSR, enrolled a first-year group at Kharkiv Puppet Theatre. Meanwhile, the only specialized training program for musical comedy actors was held at Odesa Theatre and Art School, spearheaded by Matvii Osherovsky, the leading director in the genre. At Kyiv Operetta Theatre, Borys Riabikin addressed staffing challenges by establishing an actor studio, which continued under subsequent chief directors. However, Kharkiv Theatre of Musical Comedy lacked a leader willing to take on the organizational challenges of founding a new faculty. Cherkashyna pointed this out directly: "The creation of a new faculty is not connected with any special organizational or financial difficulties. All that is needed is greater interest and energy from those on whom it depends" [1].

Cherkashyna also identified and compared two types of directing: the acting-based approach of Oleksandr Ivashutych and his younger colleagues Ievgen Kholodov and Kostiantyn Raidanov, and the professional directorial work of Isaak Radomyssky. She concluded that, in qualitative terms, there was little difference between them.

Another crucial aspect of her analysis was the economic situation of the theatre. Today, her paper serves as a key source of historical data, revealing that in 1963, the Theatre of Musical Comedy operated without subsidies and even generated 57,000 rubles in extra-planned income for the previous season. The figures and observations in Cherkashyna's paper highlight a fundamental contradiction between the artistic quality and the public demand for

this genre. The theatre had no creative leader, its actors and soloists lacked proper training, and its repertoire was largely commercial. Yet, despite these challenges, Kharkiv Theatre of Musical Comedy, which had the city's largest auditorium with 2,500 seats, somehow managed to sustain itself and even exceed financial expectations.

At the same time, Cherkashyna's short but insightful paper preserved an important detail: for decades, the theatre's management had complained about the inadequacy of its former circus building, particularly its poor acoustics, which were ill-suited for musical comedy. They had repeatedly petitioned for relocation, specifically requesting the neighboring Workers' Club "Kharchovyk" (Food-Industry Worker) as a more suitable venue.

In the more than sixty years that have passed since M. Cherkashyna's analysis, all the issues she identified — issues that have triggered and sustained ongoing creative crises at this theatre — have remained unchanged. These include the dominance of an acting-based approach to directing, the insufficient and one-sided training of vocalists and actors for the demands of a synthetic theatre that encompasses operetta, musicals, and rock opera, a limited and outdated repertoire, and ongoing problems with theatre facilities.

REFERENCES

1. Cherkashyna, M. (August 8, 1963). Nerealizovani mozhlyvosti [Untapped opportunities]. *Radianska kultura* (weekly). [in Ukrainian].
2. Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (2015). *Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostori* [The operatic theatre in a space of the world of changes]. Kharkiv: 'Akta' Publ. House, 391 pp. [in russian].
3. Malyshev, Y. (August 25, 1960). Vidverta rozmova [Straight conversation]. *Radianska kultura* (weekly). [in Ukrainian].

Сулим Римма

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Сумський державний педагогічний університет
імені А.С.Макаренка
e-mail: rimma.sulim@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-3409-424X

МУЗИЧНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ МАРИНИ РОМАНІВНИ ЧЕРКАШИНОЇ-ГУБАРЕНКО У ВІДЕОЗАПИСАХ

Ключові слова: М. Р. Черкашина-Губаренко, музикознавство, музично-просвітницька діяльність, лекторська майстерність.

Усім, хто знав Марину Романівну і мав змогу спілкуватися з нею особисто, дуже пощастило в житті. Не тільки тому, що це видатний український музикознавець, талановитий педагог, музичний критик, лібретист і театральний діяч. А насамперед тому, що це була дуже світла та яскрава творча особистість, яка мала широкий кругозір, креативне мислення і високу духовність. Завдяки своїй працелюбності і закоханості в музичне мистецтво Марина Романівна досягла у своєму житті найвищого рівня професіоналізму. Про це свідчить навіть перерахування всіх її здобутків. Доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, академік Національної академії мистецтв України, член Національної спілки композиторів України, член Національної спілки театральних діячів України, заслужений діяч мистецтв України, засновниця і голова Київського Вагнерівського товариства, лауреат премії імені М. В. Лисенка і премії Національної спілки театральних діячів України. Заслуги Марини Романівни у галузі театрознавства і театральної критики відзначені Золотою медаллю Академії мистецтв України та орденом княгині Ольги III ступеня.

Сама Марина Романівна ніколи не любила таких офіційних представлень. Незважаючи на свої високі вчені звання, науко-

ві ступені і нагороди, у спілкуванні з усіма своїми колегами і студентами вона завжди залишалась дуже щирою, простою, відкритою і доброзичливою людиною. Мені також пощастило особисто спілкуватися з Мариною Романівною під час мого перебування в докторантурі Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Я дуже вдячна долі за те, що протягом 2010–2013 років мала змогу консультуватись у Марини Романівни, радитися з нею з приводу своєї наукової роботи. Кожна зустріч із нею була для мене дуже важливою і знаковою подією. Адже її зауважень, пропозицій та ідей вистачало на кілька місяців роботи. Марина Романівна мала надзвичайний талант бачити одразу суть проблеми і вражала своєю науковою інтуїцією. На всіх етапах роботи вона підтримувала мене, спрямовувала мої пошуки, заглиблювала у вивчення матеріалу, піднімала на новий науковий рівень і надихала на подальші дослідження. Саме так вона ставилася до всіх своїх студентів, аспірантів і докторантів.

Звичайно, я навчалась у Марини Романівни не тільки в процесі наукових консультацій, але й під час її виступів на наукових конференціях і творчих проєктах. Адже, крім насиченої наукової та педагогічної роботи, Марина Романівна проводила величезну музично-просвітницьку діяльність, постійно виступаючи на засіданнях Київського Вагнерівського товариства, реалізуючи цікаві проєкти і влаштовуючи творчі зустрічі з педагогами і студентами в різних мистецьких навчальних закладах України. Мені пощастило побувати на двадцяти таких наукових і творчих заходах Марини Романівни, які я записала на відео. Шістнадцять цих відеозаписів були здійснені протягом 2010–2012 років і чотири — у 2008, 2017 і 2018 роках.

Серед моїх відеозаписів є три виступи Марини Романівни на наукових конференціях у Києві (2008, 2011 рр.), два виступи на презентаціях книг (2011, 2017 рр.), п'ять виступів на засіданнях Вагнерівського товариства у Київському будинку вчених (2010, 2011, 2012 рр.), п'ять творчих зустрічей у Києві, Харкові і Сумах (2011, 2012 рр.), три виступи на творчих заходах, присвя-

чених ювілеям Марини Романівни в Києві (2008, 2012, 2018 рр.), виступ на творчому проєкті “Україна-Греція”, який вона організувала і провела у рамках Міжнародного фестивалю “Музичні прем'єри сезону” (2012 р.), а також відеозапис прем'єрної постановки опери Віталія Губаренка “Монологи Джульєтти”, яка відбулася в оперній студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (2011 р.). Як безпосередній слухач цих виступів хочу висловити свої враження від відвідування зазначених творчих заходів.

Насамперед вражає колосальна робота Марини Романівни як засновниці і голови Київського Вагнерівського товариства. Адже щороку Марина Романівна влаштовувала близько десяти бесід-концертів або прослуховування фільмів-опер, а протягом двадцяти восьми років існування цього товариства таких заходів налічується вже близько двохсот вісімдесяти. На цих дуже цікавих бесідах-концертах, які блискуче вела Марина Романівна, слухачі не лише долучались до музики Р. Вагнера, але й мали змогу ознайомитися із сучасними тенденціями світового театрального і музичного життя, послухати в живому виконанні не тільки оперну, але й камерно-інструментальну і вокальну музику зарубіжних та українських композиторів від Бароко до сьогодення.

На засіданнях Вагнерівського товариства Марина Романівна створила справжню творчу атмосферу. Її різноманітні за тематикою бесіди-концерти мали не тільки музично-просвітницьку місію, але й були гарною школою для молодих виконавців і музикознавців, творчим успіхам яких вона завжди щиро раділа. Серед них були студенти Національної музичної академії імені П. І. Чайковського, Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра і Київського державного музичного ліцею імені М. В. Лисенка, лауреати Всеукраїнських і Міжнародних конкурсів. Треба було бачити, з якою невідомою радістю і гордістю Марина Романівна повідомляла слухачам про те, що “завдяки стипендіальному фонду, який започаткував у XIX столітті сам композитор, кожний рік ми маємо можли-

вість відправляти двох молодих талановитих музикантів і театральних діячів у Байройт на Вагнерівський фестиваль” [1]. Слід зазначити, що за період існування товариства таких щасливчиків налічується вже понад сорока!

Крім Вагнерівського товариства, Марина Романівна влаштовувала багато творчих зустрічей з педагогами і студентами різних навчальних закладів. У мене збереглися відеозаписи шести таких заходів: дві зустрічі у Сумському педагогічному університеті імені А. С. Макаренка (2011 р.), дві — у Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського (2011, 2012 рр.), зустріч у Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (2012 р.) та в Київській дитячій академії мистецтв (2012 р.). На цих дуже цікавих і змістовних творчих заходах Марина Романівна розповідала не тільки про музику і театр, але й ділилася зі слухачами своїми роздумами про життя і людські долі композиторів. Адже, на її думку, *“музикознавство як гуманітарна наука — це насамперед людинознавство”* [1]. Відповідно, завдання музикознавця вона бачила в тому, щоб не тільки відповісти на питання, якими засобами створений той чи інший музичний твір, а головне — хто його написав, у яких обставинах, які думки та емоції надихнули композитора.

Слід відзначити справжній лекторський талант Марини Романівни. Вона завжди враховувала особливості аудиторії та вміла тримати слухачів у постійній увазі. Драматургію кожної своєї бесіди вона вибудовувала таким чином, щоб заінтригувати або зацікавити слухачів чимось близьким і знайомим. Марина Романівна розповідала дуже артистично, емоційно, захоплююче і з почуттям гумору. У її розповідях були присутні і ліричні, і драматичні епізоди, і в той же час тоді, коли вона відчувала, що слухачі дещо втомилась, вона могла переключити увагу із серйозних роздумів на більш легкі і навіть жартівливі теми. Марина Романівна спілкувалася зі слухачами щиро, відверто, як з давніми друзями. Її мова, яка лилась, наче пісня, була простою і водночас дуже образною та поетичною. Здавалося,

що Марина Романівна могла говорити годинами, а слухачі готові були годинами її слухати. Звичайно, не кожний науковець володіє таким даром розповісти про музику живою, доступною та образною мовою. Можливо, саме багаторічне спілкування з аудиторією студентів і любителів музики надихало її на такий простий і довірливий тон.

У лекторській майстерності Марини Романівни яскраво виявились її артистичні та режисерські здібності, які, безумовно, були успадковані від її батьків. Адже вона народилась у сім’ї талановитих акторів, які навчалися у Київському музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка і працювали у знаменитому українському театрі “Березіль”. Її батько — Черкашин Роман Олексійович (1906–1993) — був відомим театральним режисером, актором і педагогом, заслуженим артистом України, професором, який викладав у Харківському інституті мистецтв і працював у Харківському українському драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка. Мати — Фоміна Юлія Гаврилівна (1907–1997) — також працювала актрисою у тому ж театрі і була організатором та хранителькою театального музею.

Марина Романівна пишалася своїми батьками, дуже любила їх і часто розповідала про них. На одному зі своїх творчих вечорів вона сказала такі слова: *“Мені у житті неймовірно пощастило. <...> кращих батьків я взагалі собі не уявляю. І насамперед не тому, що вони були пов’язані з мистецтвом <...> А тому, що вони були потрясаючі люди, порядні, чисті, чесні. І ніколи не виставляли себе як якісь знаменитості. Вони були люди дуже скромні”* [1]. Саме такою була і Марина Романівна. Батьки були для неї прикладом позитивного й чесного ставлення до життя і до людей.

Багато мистецьких проєктів і творчих зустрічей Марина Романівна присвячувала також творчості своїх найближчих рідних, які передчасно пішли із життя. Адже, крім смерті своїх батьків, їй довелося майже одночасно пережити ще дві тяжкі втрати. У 2000 році помер її коханий чоловік — видатний український композитор Віталій Сергійович Губаренко, а у

2004 році Марина Романівна втратила ще і свою єдину доньку Ірину Губаренко — теж талановиту композиторку, поетесу, письменницю і театрального діяча. Як любляча жінка і матір, Марина Романівна відчувала велику відповідальність за збереження світлої пам'яті своїх рідних. Тому вона присвячувала їм свої вірші, видавала їхні нотні рукописи, літературні твори, статті і мемуари, сприяла виконанню їхніх музичних опусів. У цьому вона бачила сенс свого життя. На одному з творчих вечорів Марина Романівна прочитала свій вірш під назвою “Автопортрет”, у якому пояснила це так:

*“... каждый оставил особый свой след,
И перед ними держу я ответ,
Мне важно понять, разобрать, сохранить,
Всё то, что успели они сочинить,
Все нотные строчки, странички, листы,
Чтобы избавились от немоты.
Живые и мёртвые — все мы одно,
Для всех нас распахнуто в вечность окно”* [2, с. 95].

На своїх творчих вечорах і зустрічах Марина Романівна часто читала свої власні вірші. За її зізнанням, ці здібності розкрились у неї якось раптово і несподівано для неї самої. Перші вірші Марина Романівна написала напередодні свого 60-річного ювілею у 1998 році, а протягом наступного десятиліття уже були видані три її поетичні збірки. Усі вірші Марини Романівни вражають насамперед своєю людяністю, щирістю, відвертістю, філософською мудрістю і тонким почуттям гумору. Коли я вперше ознайомила з талановитою поезією Марини Романівни, я була дуже вражена. Адже в роботі ми знали її як завжди зібрану, впевнену в собі, працюовиту, вимогливу, оптимістично настроєну людину, у якої все продумано, добре сплановано і вчасно зроблено. Незважаючи на те, що їй довелося пережити дуже багато горя, вона ніколи ні на що не скаржилась і не впадала у відчай. Вона мужньо несла свій хрест, багато працювала і так багато всього встигла зробити за своє життя! Лише у віршах по-справжньому розкривалась її душа, оголювались ті

емоції та переживання, які зазвичай приховані від людей. Саме тому кожний рядок зачіпає найтонші струни людської душі та відгукується глибоко в серці й розумі. Як мудра і сильна духом жінка, Марина Романівна бачила і сприймала життя в усьому його розмаїтті, тонко відчувала його різнобарвність, непередбачуваність і швидкоплинність. Тому у її віршах є все — і лірика, і філософські роздуми, і гумор, і, звичайно, любов.

Висновок. На основі аналізу наявних відеозаписів можна стверджувати, що у своїй музично-просвітницькій діяльності Марина Романівна Черкашина-Губаренко виявила себе не тільки як високопрофесійний та ерудований музикознавець, але й як надзвичайно талановита, високодуховна і творча людина, яка була закохана в музику, любила життя, своїх рідних, колег і друзів, яка мала багатий духовний внутрішній світ, чудове почуття гумору і дуже сильну позитивну енергетику, якою заряджала всіх навколо себе.

Вшановуючи пам'ять Марини Романівни, ми повинні досліджувати всі матеріали, які проливають світло на життя і творчість цієї видатної української музикознавиці. На мою думку, серед багатьох інших джерел відеозаписи її виступів на наукових і творчих заходах являють собою величезну цінність, адже у них збережено живе слово Марини Романівни, її роздуми і творчі ідеї, якими вона ділилася зі слухачами. Саме тому в подальшому важливо розшифрувати тексти її виступів, вміщені у відеозаписах, ретельно їх дослідити, опублікувати і зробити доступними для широкого кола науковців і любителів музики, що сприятиме кращому розумінню творчої особистості цієї чудової Людини і Музиканта.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Творчий вечір доктора мистецтвознавства, професора Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Марини Романівни Черкашиної-Губаренко на засіданні Вагнерівського товариства. Київ, зал Будинку вчених НАН України, 25 червня 2011 року [Відеозапис] URL: <http://www.youtube.com/>

@%D0%A0%D0%B8%D0%BC%D0%BC%D0%B0%D0%A1%D1%83%D0%BB%D0%B8%D0%BC

2. Черкашина-Губаренко М. Р. Автопортрет [вірш] // Марина Черкашина-Губаренко. Вірші про музику й музикантів. Харків: Акта, 2015. 120 с.

Rymma Sulym

Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko

PhD in Art Studies, Assistant Professor

email rimma.sulim@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-3409-424X

**MUSICAL AND EDUCATIONAL ACTIVITIES BY
MARYNA ROMANIVNA CHERKASHYNA-HUBARENKO
IN VIDEO RECORDINGS**

Key words: *M. R. Cherkashyna-Hubarenko, musicology, musical and educational activities, lecturing skills.*

This thesis highlights the musical and educational contributions of the distinguished Ukrainian musicologist, gifted educator, music critic, librettist, and theater figure, Maryna Romanivna Cherkashyna-Hubarenko. Through her dedication and passion for music, she achieved the highest level of professional excellence, as evidenced by her numerous accomplishments. Cherkashyna-Hubarenko held a Doctorate in Art History, served as a professor at the National Academy of Music of Ukraine, named after P. I. Tchaikovsky, and was an academician of the National Academy of Arts of Ukraine. She was also a member of the National Union of Composers of Ukraine and the National Union of Theater Artists of Ukraine, an Honored Artist of Ukraine, the founder and head of the Kyiv Wagner Society, and a laureate of the M. V. Lysenko Award and the National Union of Theater Actors of Ukraine Award. Her contributions to theater studies and criticism were recognized with the Gold Medal of the

Academy of Arts of Ukraine and the Order of Princess Olga, 3rd degree.

In addition to her rigorous scientific and pedagogical work, Cherkashyna-Hubarenko was deeply involved in musical and educational activities. She regularly participated in meetings of the Kyiv Wagner Society, initiated exciting projects, and organized creative encounters with teachers and students at various artistic institutions across Ukraine. The author of this thesis attended twenty of Cherkashyna-Hubarenko's scientific and creative events, documenting them on video. Sixteen of these videos were recorded between 2010 and 2012, with an additional four filmed in 2008, 2017, and 2018.

This thesis includes personal reflections from the author's direct interactions with Maryna Romanivna, as well as insights into the content of her speeches captured in the videos. The author emphasizes Cherkashyna-Hubarenko's exceptional lecturing talent, noting her ability to engage audiences by tailoring her presentations to their unique characteristics. She spoke with sincerity and warmth, as though addressing old friends, and her language was both accessible and richly imaginative. Her lectures were structured to intrigue and captivate, often drawing on familiar ideas to spark interest. Cherkashyna-Hubarenko's delivery was artistic, emotionally charged, and infused with humor, keeping her listeners fully engaged throughout.

Maryna Romanivna's lecturing skills were a clear reflection of her artistic and directorial talents, qualities she inherited from her parents. Born into a family of accomplished actors, she was deeply influenced by their work and legacy. Her father, Roman Oleksiyovych Cherkashyn (1906–1993), was a renowned theater director, actor, and educator, an Honored Artist of Ukraine. He taught at the Kharkiv Institute of Arts and worked with the Taras Shevchenko Ukrainian Drama Theater in Kharkiv. Her mother, Fomina Yulia Havrylivna (1907–1997), was also an actress at the same theater and served as the organizer and curator of the theater museum. Maryna Romanivna was immensely proud of her parents, loved them dearly, and often spoke of them with great affection.

She also dedicated many of her artistic projects and creative meetings to the memory of close family members who passed away too soon, including her beloved husband, the renowned Ukrainian composer Vitalii Hubarenko (1934–2000), and her daughter Iryna Vitaliivna Hubarenko (1959–2004), a composer, poet, writer, and theater performer. As a devoted wife and mother, Maryna Romanivna felt a deep responsibility to preserve their legacy. She honored them by publishing their music manuscripts, literary works, and memoirs, as well as promoting the performance of their musical compositions. At her recitals and public events, she often recited her own poems, which were admired for their humanity, sincerity, philosophical depth, and subtle sense of humor.

In **conclusion**, Maryna Romanivna Cherkashyna-Hubarenko's work in musicology and education not only showcased her expertise as a highly skilled and knowledgeable scholar, but also revealed her as an extraordinarily talented and deeply spiritual individual. She was a person full of love for music, life, her family, colleagues, and friends, with a rich inner world, a keen sense of humor, and an infectious positive energy that uplifted everyone around her.

The author of these theses emphasizes the significance of exploring all available materials that illuminate the life and work of this outstanding Ukrainian musicologist. Among the many valuable sources, video recordings of Maryna Romanivna's speeches at scientific and creative events hold particular importance. These recordings preserve her spoken words, insights, and the creative ideas she shared with her audiences. Therefore, it is crucial to transcribe and analyze the texts of her speeches in these videos, thoroughly research them, and publish them for access by a broader community of scholars and music enthusiasts. Such efforts will help deepen our understanding of the creative personality and artistic vision of this remarkable individual and musician.

Собіянський Віктор

експерт з питань культурної дипломатії

Польського Інституту у Києві

e-mail: viktorsobi@ukr.net

ORCID iD: 0000-0003-2017-5636

**ЗІ СПОГАДІВ ПРО РОБОТУ НАД КНИГОЮ РОМАНА
ЧЕРКАШИНА ТА ЮЛІЇ ФОМІНОЇ “МИ — БЕРЕЗІЛЬЦІ”
(ХАРКІВ: АКТА, 2008)**

Ключові слова: *Марина Черкашина-Губаренко, Роман Черкашин, Юлія Фоміна, мемуари, березільці.*

2007 року Марина Черкашина активно спілкувалася з театрознавицею Ганною Веселовською, виступаючи офіційним опонентом її докторської дисертації. Тоді Марина Романівна і запитала Ганну Іванівну, чи не має вона на прикметі когось із колег, хто міг би взятися за опрацювання “легендарних” у театрознавчих колах спогадів “Ми — березільці”. Черкашина потім жартувала, що Веселовська “подарувала” їй свого студента.

Мені — четвертокурснику “Театрознавства” — пощастило отримати для комп’ютерного набору не лише ті частини спогадів, які свого часу були передруковані на друкарській машинці, але й частково рукописні фрагменти. Далі Марина Романівна запропонувала сполучити публікацію свого батька з текстами матері, а я — доповнити і передруком коротких спогадів подружжя про видатних “березільців”. А потім постало питання адекватного наукового коментаря, приміток, покажчика, додатків — роботи, яка тривала понад рік. Окрема подяка — науковим рецензентам збірки, які багато в чому провадили мене на шляху упорядкування книги, — професорам Ганні Веселовській та Ростиславу Пилипчуку (нині покійному), а також авторці вишуканої передмови кандидату мистецтвознавства Наталії Єрмаковій.

На початку хочеться згадати дещо з історії появи спогадів Романа Черкашина — зі слів Марини Романівни орієнтовно у

кінці 1980-х років: “Батько свої мемуари написав дуже швидко, “на підйомі” – буквально за кілька місяців. Щоправда, це сталося тоді, коли він пройшов значний шлях в осмисленні феномена Леся Курбаса: уже написав багато окремих статей про режисера, чимало праць, присвячених “Березолу”, прорецензував, на той час уже вийшла московська збірка Лабінського-Танюка-Корнієнко-Кузякіної про Курбаса. Власне, Наталія Кузякіна й була ініціатором появи спогадів Романа Черкашина... Книгу мало видавати видавництво “Мистецтво”, тож батько надіслав туди рукопис і 100 світлин, підібраних у Музеєві Театру Шевченка, що вже на той час існував. Але рукопис у видавництві був загублений, а фото невідомо куди зникли. Звичайно, для батька це стало ударом, адже він був уже немолодий і заново відновити ці мемуари було непросто. Частину спогадів, безпосередньо пов’язану з Курбасом, зі значним скороченням та коментарями Миколи Лабінського надрукував журнал “Сучасність”. Тож ця журнальна версія трохи емоційно підтримала батька. Частину рукопису я встигла передрукувати на машинці за його життя, він це вичитав і був дуже задоволений. А остання частина, пов’язана з роками війни і повоєнною діяльністю Театру, існує лише в рукописі. Роман Олексійович хотів доробити цей розділ, адже йому здавалося, що він написаний дещо фрагментарно, але вже не встиг” [1, с. 48–49].

Додам лише, що, крім рукопису, який зберігається у приватному архіві Черкашиних-Губаренків, копія мемуарів також зберігається в Музеї історії Харківського державного академічного драматичного театру імені Т. Г. Шевченка. Фрагменти спогадів друкувалися в газетах, часописах та наукових виданнях [2–5], деякою мірою тексту рукопису відповідають і статті Р. Черкашина у збірниках спогадів про Леся Курбаса, однак у повному обсязі “Ми — березильці” було вперше опубліковано у 2008 році [6].

Ураховуючи обмежений обсяг тексту і водночас широку відомість мемуарів Р. Черкашина, дозволю собі торкнутися лише їх менш досліджених аспектів. Зокрема, окреме місце в тексті

легендарий березілець присвячує маловідомим явищам та постаням, як, скажімо, Й. Кунін, В. Домарадський, Н. Ващенко чи Ю. Нікітін.

Про Й. Куніна та керований ним у 1925–1927 рр. “Театр читця” (організований при драматичному факультеті Музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка) відомо надто мало. Крім Р. Черкашина та Ю. Фоміної, Й. Куніна згадує у своїх мемуарах актриса З. Пігулович: “У той час [маються на увазі 1925–1926 рр. — В. С.] при інституті ім. Лисенка був організований театр читця. Керував ним Кунін (ім’я, по батькові не пам’ятаю), за професією лікар. Олександр Степанович [Курбас — В. С.] запросив Куніна до нас у колектив і попросив розповісти про свою систему постановки голосу. Колектив із великим інтересом слухав Куніна. Усю психофізичну структуру людини він ділив на сім сфер. [...] У своїй роботі за цією системою він змушував своїх учнів зосереджуватися на цих сферах, і тексти, які він вимовляв, нібито самі собою забарвлювалися в ті емоції, що були притаманні цим сферам. [...] Членам режлабораторії Курбас дав завдання впорядкувати весь цей матеріал, причому не в обов’язковому порядку, а [тим], хто матиме бажання, повозиться з цією роботою. І дійсно, потрібно було повозитися. Я і ще кілька людей, не пам’ятаю вже хто, з великим завзяттям взялися за перетворення цього дуже цікавого для нас матеріалу. [...] Образно це виглядало так — актор, освоївши й усвідомивши шляхом цілої низки вправ свій психофізичний апарат, натискаючи, як на клавіші рояля, на будь-яку “сферу”, отримував гаму забарвлених емоціями резонаторів, піднімав або опускав на будь-який регістр свій голосовий апарат” [7, с. 13].

Однокурсник Р. Черкашина, режисер М. Станіславський, колишній учасник “Театру читця”, також наводить цікаві факти біографії Й. Куніна у своїх спогадах: “... колись він був учасником “Габімі” – відомої в свій час єврейської театральної студії в Москві. Займався Кунін постановкою голосу з О. Полевицькою та іншими ушлавленими драматичними акторами” [8, с. 4].

У вересні 1969 року, перебуваючи в Одесі, режисер М. Станіславський відновив ораторію “Ленін” “у тому звучанні й вигляді, як ця річ виконувалась у середині двадцятих років студентською майстернею “Театр читця” при Київському музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка”. Дозволю собі процитувати уривок тексту ораторії, який може становити цінність для дослідників театру:

“Лондон! Париж! Берлін!

- *Ну, як вам подобається Ленін?*
- *Бачте, як вам сказати? Людина як людина.*
- *Зодягнутий?*
- *Як і всі.*
- *Розмовляє?*
- *Теж як і всі.*
- *Ніякої сенсації немає у Леніна.*
- *Так, дійсно, ніякої сенсації немає і не було у Леніна.*
- *Минулого разу ми знайшли у Швейцарії будинок, де жив Ленін...*
- *Будинок?*
- *Оглянули кімнату, розмовляли з господарем-чоботарем!*
- *Чоботарем?!*
- *І нічого незвичайного не знайшли.*
- *Ніякісенької сенсації?*
- *Ну, рішуче ніякісенької сенсації!*
- *Кімната, де жив Ленін: стіл, стілець, ліжко. Ленін з дружиною. Сидів на стільці, читав, писав; дружина варила обід на примусі...*
- *Дружина – на примусі!..*
- *Інколи до них дехто приходив. Тоді вони сиділи і тихо розмовляли. А інколи вони теж кудись йшли, а потім знов приходили.*
- *І все?*
- *Все!..”* [8, с. 1].

У тексті “Ми — березільці” Р. Черкашин згадує ще одну цікаву постать — Н. Ващенко, а саме — її нетиповий опис Леся Курбаса. Оскільки мені вдалося відшукати спогади актриси, дозволю собі подати повну цитату: *“Існує багато портретів, фото Курбаса, які знають усі люди театру, але я бачу його по-*

своєму. Висока, струнка (але не напружена, не з тих, що аришин проковтнув) постать, сивий чуб і під густими чорними широкими бровами, вигнутими, мов крила – величезні зеленуваті очі — сірі очі в чорних густих віях. Очі широко відкриті, майже круглі, немов у сокола чи іншого хижого птаха – але жодної хитрої іскорки в них не було. Очі ніби задивлені кудись в далечінь. Обличчя з крупними рисами, виразне, спокійне, скоріше лагідне, ніж суворе (саме лагідне, а не ласкаве). Щось у всій його постаті було невловиме, несхоже ні на кого. Не буденне. Коли я до нього додому прийшла і побачила його вперше, він був у домашньому дуже скромному вбранні, в кімнатних пантофлях – але нічого буденного, домашнього в ньому не було. Він глибоко вразив мене ще тоді. Я одразу відчула – це людина, не схожа на інших, людина великого масштабу. Що це було? Величавість – найменше! Витонченість? Але тут ніби є присмак чогось манірного, уявляєш людину, з блідим, тонким обличчям, тонкими рисами, щось трохи ніби жіночоподібне. Курбас був широкоплечий, риси мав мужні. Аристократизм? Ближче, але не зовсім вірно. Безперечно, він належав до так званих аристократів духу. Але й це не все. Безперечна шляхетність, артистизм у кожному вчинку, в кожному русі. Всі його жести й рухи були пластичні, красиві, закінчені – і, головне, — абсолютно органічні. Ні тіні позерства. От вже про кого можна було сказати словами Горького “красавец человек”. З січня 1930 року я жила з Курбасом в одному домі і не раз спостерігала, як він іде до міста. Якою швидкою й на диво легкою була його хода! Чомусь тоді в моїй уяві виникав образ корабля, який пливе на вітрилах. Плащ його, майже розстебнутий, маяв на вітру, капелюх трохи зсунутий назад...” [9].

Актриса та подруга Н. Ващенко Л. Данильчук стверджує: хоча Р. Черкашин активно листувався з Н. Ващенко, рукопису спогадів Наталі Юрїївни він міг і не бачити. Адже, коли при особистій зустрічі з Романом Олексійовичем Л. Данильчук запитала, чи чув він про мемуари своєї колеги, Р. Черкашин лише непевно відповів, що Н. Ващенко справді писала спогади, однак, де зараз знаходяться ці тексти, він не здогадується. Почувши ж

від Л. Данильчук, що рукопис мемуарів Н. Ващенко зберігається в неї, Роман Олексійович мовив: “Тепер я можу спокійно померти” [10]. Тож за якими матеріалами Р. Черкашин цитує слова Н. Ващенко, з’ясувати не вдалося. Можливо, такий портретний опис Леся Курбаса на прохання Романа Олексійовича актриса навела в якомусь зі своїх листів, які не збереглися ні в особистому архіві М. Черкашиної-Губаренко, ні в Музеї театального, музичного та кіномистецтва України. Проте у фондах останнього є цікавий документ — лист зі Львова, датований 1989 роком, до Р. Черкашина від режисера А. Буржанського, де детально описані перипетії з рукописом Н. Ващенко [11, с. 1–2].

Думаю, історія з “Рукописними зошитами” Н. Ващенко і те, що копія спогадів М. Станіславського “Альма матер” зберігається в родинному архіві Черкашиних-Губаренків, свідчить не лише про їх товариські зв’язки, але й про цінність в очах Романа Олексійовича спогадів своїх колег. Зауважу, що в архіві Черкашиних-Губаренків міститься ще багато інших цінних рукописних матеріалів, деякі з яких родина вирішила передати до Музею театального, музичного та кіномистецтва України. І, звісно, цьому ще варто буде присвятити не одне наукове дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Черкашина-Губаренко М. “Ми — березильці” — частина моєї долі. *Просценіум*. 2008. № 3. С. 47–52.
2. Черкашин Р. А. Мы – березильцы: (Фрагмент из будущей книги). *Театральная жизнь*. 1993. № 10. С. 12–13.
3. Черкашин Р. О. Ми – березильці. *Культура і життя*. 1996. 13 берез.
4. Черкашин Р. О. Ми – березильці: Фрагмент із книги театральних спогадів та роздумів // Публікація М. Черкашиної та М. Лабінського. *Сучасність*. 1996. № 6–7/8.
5. Черкашин Р. О. Режисерський театр Леся Курбаса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2000. Вип. 5. С. 151–164.

6. Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми — березильці. Театральні спогади-роздуми / упоряд. В. Собіянський; передм. Н. Єрмакова. Харків: АКТА, 2008. 226 с.

7. Пигулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. Становление театра “Березиль”. Музей театального, музичного та кіномистецтва України. Ф. “Р”. Архів Леся Курбаса. № 10032.

8. Станіславський М. “Альма матер”. Спогади. Приватний архів родини Черкашиних-Губаренків.

9. Рукописні зошити Наталі Ващенко. Приватний архів Лідії Данильчук. Див. також: *Театральна бесіда*. 2006. № 1.

10. Розмова Віктора Собіянського з Лідією Данильчук. Приватний архів Віктора Собіянського.

11. Музей театального, музичного та кіномистецтва України. Ф. “Р”. Архів А. Буржанського (39094). № 16948. Арк. 1–2.

Viktor Sobiianskyi

project manager of the Polish Institute in Kyiv

email viktorsobi@ukr.net

Email: viktorsobi@ukr.net

ORCID iD: 0000-0003-2017-5636

**ON THE HISTORY OF WORKING ON THE BOOK:
ROMAN CHERKASHYN AND YULIA FOMINA'S *WE ARE
BEREZILIANS* (KHARKIV: AKTA, 2008)**

Keywords: *Creative and scholarly legacy of Maryna Cherkashyna, contemporary research in historical theater studies.*

Preparation of the Publication. The origins of R. Cherkashyn's memoir *We Are Berezilians*, including earlier excerpts published in periodicals and partially referenced in his other works. The book highlights both legendary *Berezil* figures and lesser-known personalities and movements, such as Y. Kunin and his *Reader's Theater*.

Other manuscripts from the Cherkashyn family archive, including Mykola Stanislavsky's *Alma Mater*, add further historical context. Cherkashyn valued his colleagues' memoirs, particularly Natalia Vashchenko's *Handwritten Notebooks*.

The editorial process involved refining R. Cherkashyn's text and structuring the book, with careful selection of appendices to enhance its relevance. Additionally, Y. Fomina's manuscript *Spring Noise* played a key role — its origins, previous fragmentary publications, and integration with other memoirs were carefully considered to ensure coherence.

Contributors and Reception. The book's foreword and reviews, along with M. Cherkashyna-Hubarenko's role as a driving force behind its publication at Akta Publishing House. Maryna Cherkashyna's reflections on the book, as shared in an interview

Базан Олена

доктор філософії,

доцент кафедри камерного ансамблю

ОНМА імені А. В. Нежданової

e-mail: bazanelena17@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-2447-4732

ТРАДИЦІЇ ХАРКІВСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ У РОДИННОМУ КОЛІ СІМ'Ї ЧЕРКАШИНИХ-ГУБАРЕНКО

Ключові слова: Харківська композиторська школа, М. Черкашина, В. Губаренко, С. Богатирьов, традиції.

Осягнення творчої діяльності представників родинного кола сім'ї Черкашиних-Губаренків, у якій спостерігається професійне зростання на основі їх приналежності до харківської композиторської школи, надає імпульс для цього дослідження.

Як відомо, за створенням творчих шкіл, напрямів мистецтва, художніх творів стоять конкретні персоналії, що змогли зберегти, розвинути і примножити досягнення своїх попередників. Тому через аналіз біографічних деталей, пов'язаних з перетинами між учнем та педагогом (у фокусі членів сім'ї Черкашиних-Губаренків), важливим стає виявлення творчо-інтелектуального досвіду, який відкриває глибинний світ художньо-естетичного змісту діяльності (або семантичного змісту їх творів) Віталія Губаренко, Марини Черкашиної та Ірини Губаренко, котрі продовжили традиції харківської композиторської школи.

Визначаючи поєднання людей різних поколінь у “композиторську школу”, ми маємо на увазі впорядковані між собою творчі зв'язки особистостей, які формують певну цілісність і зберігають основні творчі напрями у своїй подальшій діяльності й одночасно актуалізують свої індивідуальні особливості.

Харківська композиторська школа за 100 років свого існування пройшла тривалий період розвитку і налічує безліч яскравих особистостей, творчістю яких вона представлена. Їх пов'язує спадкоємності поколінь, зв'язок минулого і сьогодення, традиції та новаторство. Аналізуючи видатні постаті родини Черкашиних-Губаренків, знаходимо тісний зв'язок з видатним композитором С. Богатирьовим та з культурною аурою міста Харкова.

На початку ХХ ст. Харків, маючи статус столиці, був одним з провідних регіонів країни в галузі музичного мистецтва. Це був осередок зрощення талановитих композиторів, виконавців, співаків, музичних спілок і гуртів, музичного новаторства. Це — період становлення теоретико-композиторської школи, зростання рівня музичного професіоналізму, утвердження самобутності національного українського мистецтва. Сузір'я харківських митців виявили свій могутній талант і громадянську позицію в роки Українського Відродження, надали могутнього імпульсу для подальшого розвитку культури, художніх пошуків та експериментів. Ці тенденції в різні періоди минулого століття пов'язані з композиторською та викладацькою діяль-

ністю відомих композиторів, педагогів та науковців: І. Слатіна, С. Богатирьова, Д. Клебанова, В. Золотухіна, В. Губаренка, Г. Тюменєвої, М. Черкашиної, І. Губаренко та ін. Діяльність цих представників створила умови для розвитку музичного життя Харкова в рамках теоретико-композиторської школи, заснованої С. Богатирьовим. Творчість харківських композиторів протягом XX століття становить цілу епоху в розвитку національної культури України.

За період свого існування харківська композиторська школа пройшла досить складний та нерівномірний шлях, що було тісно пов'язано з політично-економічним та соціокультурним становищем в країні. Незважаючи на це, представники композиторської школи Харкова характеризуються високим професіоналізмом, тісним зв'язком з традиціями, а їхні твори відрізняються жанровим різноманіттям, глибоким змістом тем та образів.

У 1917 році в Харкові створено музично-драматичний інститут (який пізніше став консерваторією, а зараз це Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського). Саме в цей час були закладені основи харківської теоретико-композиторської школи, лідером якої став Семен Семенович Богатирьов. Як композитор, теоретик та викладач, він виховав цілу плеяду послідовників — видатних українських композиторів та педагогів. Серед його відомих учнів були А. Штогаренко, Ю. Мейтус, Д. Клебанов (педагог В. Губаренка в Харківському інституті мистецтв), В. Борисов, Б. Яровинський, М. Коляда, О. Жук (педагог В. Губаренка в Харківському музичному училищі), М. Тіц, І. Дунаєвський, Л. Вербовський, І. Способін, В. Нахабін, Г. Тюменєва (педагог М. Черкашиної в Харківському інституті мистецтв) та багато інших.

Заснована С. Богатирьовим композиторська школа вирізнялася високим професіоналізмом, актуальністю тем та сюжетів, гострим відчуттям сучасності, дотриманням кращих традицій світової класичної музичної культури та прагненням доповнити й осучаснити новими композиторськими напрямками, такими як додекафонія та серійна техніка [1].

Схематичне зображення наочно виявляє взаємозв'язки представників родини Губаренко-Черкашиних з погляду спадкоємності поколінь педагогів харківської музикознавчо-композиторської школи в особі її засновника — С. Богатирьова.

Схема 1. Стосунки в родині Губаренків-Черкашиних



С. Богатирьов відзначився глибоким інтересом до музикознавчих досліджень, у чому можемо знайти зв'язок з вихованням в його класі такої серйозної музикознавиці, як Галина Тюменєва (а згодом і її послідовниці — М. Черкашиної).

Після від'їзду Семена Богатирьова керівництво факультетом від свого наставника перейняли двоє його учнів: Г. Тюменєва очолила кафедру історії музики, а М. Тіц — кафедру теорії музики. Галина Олександрівна розгорнула плідну викладацьку та наукову роботу. Її дослідницькі інтереси сягали від нарисів про композиторів (М. Коляда, С. Богатирьов, П. Чайковський) до питань перетинів між музикою, літературою та поезією (на прикладі творчості М. Гоголя та П. Тичини) або між музикою та живописом (на прикладі творчості І. Рєпіна).

Різні аспекти вивчення класичної музичної спадщини, особливо оперного жанру, взаємодії музики з іншими різновидами мистецтва — усе це тематика наукових праць Г. Тюменєвої.

Ученицею Галини Тюменєвої та продовжувачем традицій музикознавчої лінії школи С. Богатирьова була Марина Романівна Черкашина, яка прийняла естафету з рук свого вчителя та згодом також завідувала цією ж кафедрою.

М. Черкашина, згадуючи навчання у Г. Тюменєвої, зауважує: «Приділяючи чимало уваги у власних лекціях теоретич-

ним проблемам музичної мови та стилю, Галина Олександрівна разом з тим трактувала історію музики як дисципліну загальногуманітарного циклу. І у власних роботах, і у роботах її учнів розроблялися питання взаємодії музики з іншими мистецькими галузями — літературою, поезією, живописом.<...> Мені вона запропонувала ще на четвертому курсі консерваторії написати роботу на тему “Шевченко і музика”, яка стала моєю першою серйозною публікацією на сторінках журналу “Музыкальная жизнь”» [2, с. 10].

Грунтовні праці Марини Романівни охоплюють різні аспекти, але оперно-театральне мистецтво захопило увагу та стало справою життя, знайшло музикознавче відображення в науково-дослідницькій справі.

Сьогодні Марину Романівну Черкашину знають як музикознавця, музичного критика, педагога, лібретиста, доктора мистецтвознавства, професора, академіка Національної академії мистецтв України, засновника і голову Київського Вагнерівського товариства. Як професор кафедри історії музики НМАУ ім. П. І. Чайковського, Марина Романівна виховала низку музикознавців, які гідно продовжують справу свого вчителя. Під її керівництвом написано та захищено велику кількість докторських і кандидатських дисертацій.

Характерною рисою представників школи Богатирьова стала широка багатогранність творчої діяльності в царині музичного мистецтва.

Традиції професійних засад харківської композиторської школи, заснованої С. Богатирьовим, знайшли своє продовження в діяльності композиторів О. Жука та Д. Клебанова (вчителів Віталія Губаренко), музикознавиці Г. Тюменєвої (педагога Марини Романівни Черкашиної-Губаренко) та композитора В. Золотухіна (вчителя Ірини Губаренко).

Представники харківської композиторської школи С. Богатирьова поєднували різні види творчості на рівні композиторської та педагогічної діяльності, а також проводили науково-музикознавчу роботу.

На формування композиторського стилю впливають різні фактори, але одним з найважливіших є знання та досвід спілкування зі своїми педагогами. Ідеться не тільки про виконання учнем поточних завдань, а насамперед про музичні погляди (сюди відносимо художній смак, методи та прийоми письма, ставлення до певних жанрових напрямів і тематики творів), які прищеплюються в результаті творчого спілкування учня та педагога.

У середині 30-х років розпочав свою багаторічну педагогічну діяльність у ХМУ Олександр Абрамович Жук — композитор, диригент і викладач. Випускник історико-теоретичного факультету Харківської консерваторії по класу композиції М. Тіца (послідовник школи С. Богатирьова), після закінчення навчання викладав одночасно в консерваторії та в музичному училищі. Під керівництвом О. А. Жука в різні роки навчалися В. Я. Подгорний, В. С. Губаренко та В. С. Бібік.

Саме в клас О. А. Жука потрапив молодий В. Губаренко. Олександр Абрамович Жук, як учитель-наставник, зумів виявити й розвинути талант юнака до композиції, закласти міцну теоретичну базу, систематизувати розрізнені практичні навички, прищепити любов до творчості у галузі малих форм, виявити риси творчої індивідуальності. Також він закрив у молодого композитора любов та повагу до національної культури, зумів привчити до систематичної праці, уважного ставлення до роботи, особистої організованості [4, с. 126].

Яскравим прикладом продовження традицій композиторської школи Богатирьова є творчість Дмитра Клебанова. Дмитро Львович “став талановитим вихователем нового покоління композиторів, націлених на оновлення стильової палітри музичної мови української музики” [3, с. 161]. Постать Д. Клебанова зіграла важливу роль у формуванні творчого шляху Віталія Губаренка та Ірини Губаренко (учень Д. Клебанова — В. Золотухін, у якого Ірина навчалась в інституті мистецтв).

Для української культури Д. Клебанов став значною постаттю, яка сприяла розвитку харківської композиторської школи

не тільки завдяки своїм творчим досягненням, а й завдяки своїй викладацькій діяльності. Учнями Дмитра Клебанова були В. Губаренко, В. Птушкін, Б. Яровинський, В. Золотухін (педагог Ірини Губаренко), В. Бібік, М. Кармінський, Б. Буєвський — більшість з яких належала до покоління “шістдесятників”. Їх поєднував постійний творчий пошук, бажання вільно висловлювати свою думку, спираючись на досвід та традиції Заходу, — по-новому усвідомлювати національне, аутентичне.

Віталій Губаренко, з успіхом закінчивши музичне училище, вступив до Харківської консерваторії в клас професора Дмитра Клебанова (випускника класу С. Богатирьова). У його класі композиції велика увага приділялася сучасній українській музиці, а також відкривалися скарбниці української народної творчості. Саме з проникнення в народну творчість і почалася нова творча робота, першим завданням молодого студента було зробити обробки народних пісень для голосу та фортепіано. Ця робота дозволила молодому композитору більше проникнути в інтонаційну та гармонійну структуру національного мелосу. Віталій дуже наполегливо працював з тим матеріалом і досить швидко зібрав свої обробки в декілька зошитів.

У період навчання в класі Д. Клебанова Віталій Губаренко продовжує працювати в різних жанрах. Розвиваючи напрями своєї творчості, закладені в музичному училищі під керівництвом О. Жука, поповнює вокальний жанр рядом романсів на вірші О. Блока, М. Лермонтова, І. Ісаковського; хоровий — циклом хорів а capella на вірші С. Єсеніна; інструментальний — Концертом для скрипки з оркестром. А також з’являються нові напрями музичної творчості: вокально-симфонічний (кантата “Русь” для хору, солістів та симфонічного оркестру на вірш І. Нікітіна) та симфонічний (рапсодія “Закарпатські наспіви” для симфонічного оркестру та “Симфоніста” для струнного оркестру). Саме з останнього твору і починається відлік опусів композитора. Після закінчення Харківського інституту мистецтв у класі Д. Л. Клебанова В. С. Губаренко протягом кількох років веде клас композиції в училищі.

Особистість С. Богатирьова як композитора-лідера вплинула на його учнів-послідовників, які перейняли від нього композиторські прийоми та техніку письма, соціокультурну мотивацію стосовно до ролі композитора та музикознавця в суспільному житті, прагнення до пізнання, відкритість до нового.

Для представників харківської композиторсько-теоретичної школи характерні: дисциплінованість і організованість у роботі; опора на український фольклор, що є відображенням та усвідомленням національної культури; жанрове різноманіття творчості; звернення до широкого кола тем наукових розвідок; пошуки індивідуальності — використання нових засобів виразності, трансформація та синтез форм, реалізація нових прийомів та формування особистісної музичної мови; потяг до різноманіття тем та образів; опора на традиції та пошук нового; наслідування традицій; потяг до всебічного розвитку, який приводив до паралельної викладацької, музикознавчої та композиторської діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Драч І. Харківська композиторська школа: доля і позиція в культурі. URL: <http://jgreenlamp.narod.ru/charc.htm> (дата звернення 10.11.2024)
2. Черкашина-Губаренко М. Харківська музикознавча школа — історичні шляхи, визначні постаті. *Аспекти історичного музикознавства — II: Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2008. Вип. 22. С. 5–12.
3. Черкашина-Губаренко М. Украинская музыка сегодня: фрагменты и комментарии. *Аспекти історичного музикознавства — II: Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. Вип. 22. С. 159–168.
4. Шмелева Н. Ранние романсы В. Губаренко: лирические откровения. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. Вип. 25. С. 125–131.

Olena Bazan

The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

PhD in Art Studies,

Associate Professor of the Chamber Ensemble Department

ORCID iD: 0000-0002-2447-4732

Email: bazanelenal7@gmail.com

TRADITIONS OF THE KHARKIV COMPOSITION SCHOOL IN THE CHERKASHYN-GUBARENKO FAMILY CIRCLE

Keywords: *Kharkiv School of Composers, M. Cherkashyna, V. Hubarenko, S. Bogatyryov, traditions.*

This study explores the creative contributions of the Cherkashyn-Hubarenko family, whose professional growth is deeply rooted in the traditions of the Kharkiv School of Composition. Artistic schools, movements, and significant works are shaped by individuals who preserve, develop, and expand upon the achievements of their predecessors. By examining the biographical intersections of students and teachers within this family, we can uncover the creative and intellectual legacy that defines the artistic and aesthetic essence of Vitaliy Hubarenko, Maryna Cherkashyna, and Iryna Hubarenko — composers who carried forward the traditions of the Kharkiv school.

A “composer’s school” is formed through structured creative connections among individuals who sustain and evolve key artistic directions while maintaining their unique characteristics. Over its 100-year history, the Kharkiv School of Composition has nurtured numerous prominent figures, bound by generational continuity and the interplay of tradition and innovation. A close connection exists between the Cherkashyn-Hubarenko family and the distinguished composer S. Bogatyryov, as well as with the broader cultural landscape of Kharkiv.

In the early 20th century, Kharkiv, then the capital, was a leading center of musical art in Ukraine. It fostered a dynamic commu-

nity of composers, performers, vocalists, musical ensembles, and innovative thinkers. This period saw the formation of a theoretical and compositional school, the advancement of musical professionalism, and the affirmation of Ukraine’s national artistic identity. The artistic renaissance of Kharkiv’s musicians not only showcased their talent and civic engagement but also laid the groundwork for future cultural development, artistic exploration, and experimentation.

Throughout different periods of the 20th century, the city’s compositional and pedagogical landscape was shaped by significant figures such as I. Slatin, S. Bogatyryov, D. Klebanov, V. Zolotukhin, V. Hubarenko, G. Tyumeneva, M. Cherkashyna, and I. Hubarenko. Their collective efforts fostered the growth of Kharkiv’s musical life within the framework of the theoretical and compositional school founded by S. Bogatyryov. The work of Kharkiv’s composers throughout the 20th century represents an important era in the development of Ukraine’s national culture.

During its existence, the Kharkiv School of Composition has experienced a complex and uneven development, influenced by political, economic, and socio-cultural changes in Ukraine. Despite these challenges, its representatives have consistently demonstrated high professionalism, strong ties to tradition, and a commitment to genre diversity, profound thematic content, and rich imagery in their works.

In 1917, the Music and Drama Institute was founded in Kharkiv. This institution, which later became a conservatory and is now the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, laid the foundation for the Kharkiv Theoretical and Compositional School. The school’s leader, Semen Semenovich Bogatyryov, was a composer, theorist, and teacher who mentored a generation of outstanding Ukrainian composers and educators. Among his most notable students were A. Shtogarenko, Y. Meitus, D. Klebanov (who later taught V. Hubarenko at the Kharkiv Institute of Arts), V. Borisov, B. Yarovinsky, M. Kolyada, O. Zhuk (teacher of V. Hubarenko at the Kharkiv Music School), M. Tits, I. Dunaevsky, L. Verbovsky, I. Sposobin, V. Nakhabin, and G. Tyumeneva (teacher of M. Cherkashyna at the Kharkiv Institute of Arts), among many others.

The school founded by S. Bogatyryov was distinguished by its high level of professionalism, relevance of themes and plots, sensitivity to contemporary issues, and adherence to the finest traditions of world classical music. At the same time, it embraced innovative compositional techniques, including dodecaphony and serialism [3].

A schematic representation illustrates the relationships between members of the Hubarenko-Cherkashyn family within the framework of the Kharkiv musicological and compositional school, highlighting the continuity of generations and the lineage of teachers descending from S. Bogatyryov.

Scheme 1. Relationships in Hubarenko-Cherkashyn family



S. Bogatyryov was deeply engaged in musicological research, as evidenced by his mentorship of prominent musicologist Galina Tyumeneva, who later influenced M. Cherkashyna. After Bogatyryov's departure, two of his students assumed leadership roles at the faculty: G. Tyumeneva became the head of the Department of Music History, while M. Tits led the Department of Music Theory. Galina Oleksandrivna fostered a rich academic and pedagogical environment, with research spanning composer studies (M. Kolyada, S. Bogatyryov, P. Tchaikovsky) and interdisciplinary analyses of music's connections to literature, poetry, and painting, exemplified in her work on M. Gogol, P. Tychnya, and I. Repin.

A student and successor of G. Tyumeneva, Maryna Cherkashyna continued the musicological traditions of Bogatyryov's school

and later became the head of the same department. Reflecting on her studies, she noted: "While dedicating much attention in her lectures to the theoretical aspects of musical language and style, Galina Tyumeneva also treated music history as an integral part of the humanities. Both in her own works and in the works of her students, the study of music's interaction with other arts — literature, poetry, painting—was central. It was she who, in my fourth year at the conservatory, encouraged me to write on 'Shevchenko and Music,' a work that became my first serious publication in *Musical Life*."

Cherkashyna's scholarship covers various aspects of musicology, but opera and theater became her lifelong passion, forming the core of her research. Today, she is recognized as a musicologist, critic, teacher, librettist, Doctor of Art History, professor, and academician of the National Academy of Arts of Ukraine. As the founder and chair of the Kyiv Wagner Society and a professor at the P. I. Tchaikovsky National Music Academy, she has mentored numerous musicologists who continue her work. Under her supervision, many doctoral and candidate dissertations have been successfully completed, further advancing the legacy of the Kharkiv School of Composition.

A schematic representation illustrates the relationships between members of the Hubarenko-Cherkashyn family within the framework of the Kharkiv musicological and compositional school, highlighting the continuity of generations and the lineage of teachers descending from S. Bogatyryov.

A defining characteristic of the Bogatyrev school was the broad versatility of its representatives in the field of musical arts.

The professional traditions established by S. Bogatyryov in the Kharkiv composer school were carried forward by composers O. Zhuk and D. Klebanov (mentors of Vitaliy Hubarenko), musicologist G. Tyumeneva (teacher of Marina Cherkashina-Hubarenko), and composer V. Zolotukhin (teacher of Iryna Hubarenko).

Members of the Kharkiv S. Bogatyryov compositional school integrated various forms of creative activity, balancing composition, pedagogy, and musicological research.

While many factors shape a composer's style, one of the most significant is the knowledge and experience gained through interaction with their teachers. This influence extends beyond fulfilling academic assignments—it encompasses artistic taste, compositional techniques, attitudes toward different genres, and thematic preferences. These elements are instilled through the creative exchange between mentor and student.

In the mid-1930s, composer, conductor, and educator Oleksandr Zhuk embarked on a long teaching career at the Kharkiv State Musical University. A graduate of the Historical and Theoretical Faculty of the Kharkiv Conservatory, where he studied composition under M. Tits (a disciple of S. Bogatyryov), Zhuk taught simultaneously at the conservatory and the music school. Over the years, he mentored notable students such as V. Podgorny, V. Hubarenko, and V. Bibik.

It was in O. Zhuk's class that the young V. Gubarenko found himself. As a mentor, Oleksandr Abramovich Zhuk recognized and nurtured his student's compositional talent, provided a solid theoretical foundation, refined his practical skills, and fostered a deep appreciation for creativity, particularly in small musical forms. He also instilled in him a love and respect for national culture, a disciplined approach to work, and strong personal organization [4, p. 126].

A striking example of the Bogatyryov school's legacy is the work of Dmytro Klebanov. Dmytro Lvovich "became a gifted mentor to a new generation of composers, guiding them toward expanding the stylistic palette of Ukrainian music" [2, p. 161]. His influence was instrumental in shaping the artistic journeys of Vitaliy Hubarenko and Iryna Hubarenko. Notably, D. Klebanov's student V. Zolotukhin later became Iryna's mentor at the Institute of Arts.

Dmytro Klebanov was a key figure in Ukrainian culture, contributing to the development of the Kharkiv school of composition not only through his creative achievements but also through his work as an educator. His students included V. Hubarenko, V. Ptushkin, B. Yarovynsky, V. Zolotukhin (mentor to Iryna Hubarenko), V. Bibik, M. Karminsky, and B. Buevsky — many of whom belonged to the "Sixties" generation. They were united by a constant

pursuit of artistic exploration, a desire for creative freedom, and a reinterpretation of national identity through the lens of Western traditions.

After successfully completing music school, Vitaliy Gubarenko enrolled at the Kharkiv Conservatory in the composition class of Professor Dmytro Klebanov, a former student of S. Bogatyrev. Klebanov's curriculum emphasized contemporary Ukrainian music while also introducing students to the rich heritage of Ukrainian folk art. His teaching approach encouraged students to immerse themselves in folk traditions, and one of Hubarenko's first assignments was to create vocal and piano arrangements of folk songs. This task deepened his understanding of Ukrainian melodic and harmonic structures, and he worked diligently, compiling several notebooks of arrangements.

While studying under Klebanov, Gubarenko continued to explore various musical genres. Building upon the foundation laid during his time at music school with O. Zhuk, he expanded his vocal repertoire with a series of romances based on the poetry of O. Blok, M. Lermontov, and I. Isakovsky. In the choral genre, he composed a cycle of a cappella pieces set to the poetry of S. Yesenin. His instrumental works included a Violin Concerto, while new creative directions emerged in vocal-symphonic and symphonic music. These included the cantata *Rus* (for choir, soloists, and symphony orchestra, based on a poem by I. Nikitin), the orchestral rhapsody *Transcarpathian Hymns*, and *Symphonietta* for string orchestra — the latter marking the official beginning of his catalog of compositions.

After graduating from the Kharkiv Institute of Arts under Klebanov's mentorship, Hubarenko spent several years teaching composition at the music school.

As a leading composer, S. Bogatyrev had a profound influence on his students and followers. They adopted his compositional techniques, approaches to writing, and socio-cultural perspective on the role of a composer and musicologist in society. His mentorship also instilled in them a passion for knowledge and an openness to new ideas.

The Kharkiv compositional and theoretical school is distinguished by several key traits: discipline and organization in creative work; a deep connection to Ukrainian folklore as a reflection and expression of national culture; diversity in genres; engagement with a broad range of scholarly topics; a pursuit of individuality through new expressive techniques, transformation and synthesis of forms, and the development of a personal musical language; an attraction to thematic and artistic variety; a balance between tradition and innovation; a respectful imitation of past traditions; and a commitment to comprehensive artistic growth, which often led to parallel careers in teaching, musicology, and composition.

REFERENCES

1. Cherkashyna-Hubarenko M. Kharkiv School of Musicology — Historical Paths, Prominent Figures. *Aspects of Historical Musicology — I: Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education*. Kharkiv, 2008. Issue. 22. Pp. 5–12. [in Ukrainian].
2. Cherkashyna M. Ukrainian Music Today: Fragments and Comments. *Aspects of Historical Musicology — II: Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education*. Kharkiv: I. P. Kotlyarevsky State University of Musicology, 2008. Issue. 22. Pp. 159–168. [in russian].
3. Drach I. Kharkiv School of Music: Fate and Position in Culture. URL: <http://jgreenlamp.narod.ru/charc.htm> (Accessed 10.11.2024) [in Ukrainian].
4. Shmeleva, N. The Early Romances of V. Hubarenko: Lyrical Revelations. *Problems of the Interaction of Art, Pedagogy, and the Theory and Practice of Education*. Kharkiv: I. P. Kotlyarevsky Kharkiv State University of Arts, 2009. Issue 25, Pp. 125–131. [in russian].

Тулубенко Ксенія

студентка II курсу кафедри історії української та зарубіжної музики

Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

e-mail: kseniatulubenko@gmail.com

ORCID iD: 0009-0005-2793-297X

КОНЦЕРТИНО ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА: АНАЛІТИЧНИЙ ЕТЮД

Ключові слова: жанр концертино, українська музика, доба шістдесятиництва, неокласицизм, творчість Віталія Губаренка.

Концертино для струнного оркестру, духових інструментів і фортепіано опус 5 було написане 29-річним композитором у 1963 році. Випускник Харківської консерваторії вже тоді був членом Спілки композиторів УРСР і досить успішно дебютував на філармонійних сценах Харкова, Києва, Москви, Ленінграда. Його оркестрові твори звучали під орудою Натана Рахліна, Євгена Дуценка, Павла Шеметова, Ігоря Блажкова. Але говорити про його широке визнання ще було зарано. Адже композитор лише починав професійну кар'єру і перебував у пошуку своєї мови, оригінальних сюжетів на шляху до мистецької ідентифікації.

Концертино разом з Концертом-поемою для віолончелі з оркестром (ор. 6) відкриває нову сферу творчості Віталія Губаренка, що в подальшому була представлена низкою творів, які по-різному реалізують ідею концертності. Яку модель концертності випробовує молодий композитор уперше?

Концертино (з італ. *concertino* — “маленький концерт”) — це твір для соліста в супроводі оркестру, що відрізняється від концерту меншими масштабами, коротшими частинами циклу або застосуванням невеликого за складом оркестру, наприклад, струнного. Інколи в концертино може бути відсутня партія одного соліста. Саме цю, другу, здебільшого одночастинну, жанрову версію обирає В. Губаренко, створюючи оркестрову

партитуру Концертино. У її складі флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, труба, 2 тромбони, литаври, дзвіночки, фортепіано, перші та другі скрипки, альти, віолончелі та контрабаси. За цією ознакою твір частково наближається до жанру симфонієти, де кожен інструмент з духової групи виступає *solo*. Але темброва семантика в цьому творі відрізняється від звичних канонів оркестровки. Група струнних виступає як “моноліт”, що виключає будь-який індивідуалізований голос. Духові інструменти й фортепіано, навпаки, грають “кожен за себе”, намагаючись поставити під сумнів “колективний імператив”.

Музичний “сюжет” Концертино розгортається динамічно, починається зі ствердних акордів *tutti* у До мажорі. Виклад теми головної партії (а) рішучого характеру струнно-смичковою групою викликає реакцію опонентів (мідних, дерев’яно-духових інструментів та фортепіано). Кожен з них представлений як окремий “персонаж”, що налаштований на руйнування непохитної (насамперед тональної) позиції струнних. Тема *b* (ПП) заявляє Ля-бемоль мажор і має гротесковий, скерцозний характер. Вона доручена фортепіано, яке неначе “дражнить” головних учасників гострого диспуту. Його підтримує акцентована тема валторни (тема *c*), що завершує повторену двічі експозицію сонатного *Allegro*.

У розробці *Archi* відходять на другий план, у той час як кожен з їхніх “опонентів” намагається висловитися. З’являється і глузлива репліка гобоя (d), і прямолінійний вислів кларнета (e), і схвилювані вигуки флейти й кларнета (f), і прохальна інтонація гобоя (g), і скромна тема труби (h), й іскристий спіч фагота (i), і заклична команда фортепіано (j). Усі “спілкуються” на підвищених тонах. Ситуація стає все більш напруженою. Інтонації протесту доводять звучання до першої кульмінації. Суперечку зупиняє “вихід” литавр (j1), які прямо декларують низхідний тритон. Настає “німа сцена” (*pausa longa*).

Подальша реприза репрезентує ситуацію компромісу. Тепер “персонажі” не змагаються за першість між собою, а намагаються утворити спільний звуковий союз. Починаючи з репризного

викладу головної партії, а також у подальшому тематичному розвитку спостерігається об’єднання струнних з дерев’яними духовими. Побічна тема *b* доручена в репризі струнним, що змінює її характер на більш “лояльний” (за рахунок транспозиції тематичного матеріалу в основну тональність). Та загроза розбрату не минула. Багатозначна пауза сповіщає про генеральну кульмінацію, з якої починається кода. Темп *Allegro*, який до цього був непорушним, пришвидшується, оркестрове *tutti* наближає нас до фінальних урочистих акордів.

Прем’єра Концертино відбулася 14 січня 1964 року в Харкові (диригент І. Гусман), а через рік 22 січня твір молодого харків’янина прозвучав у Всесоюзному будинку композиторів під орудою В. Дударової. Успіх засвідчує публікація партитури в 1968 році. Проте в архіві композитора також зберігається авторський переклад для двох фортепіано. На нашу думку, такий варіант має службове значення як матеріал для репетиційного процесу, адже монотемброва палітра не передає всього того різнобарв’я тембрів, яке можна було б почути в оригінальному варіанті. Оркестровка Концертино стає важливим коментарем до музичного “сюжету”. Демонстративним виглядає і вибір “білої” тональності. До мажор — сонячна піднесена тональність головної партії — добре зіставляється з побічною, яка написана в більш матовому, насиченому і теплому Ля-бемоль мажорі. Утім тональна певність музичного викладу швидко втрачається, адже розвиток проходить і через ряд інших тональностей — Фа мажор, Мі-бемоль мажор, Мі мажор, Соль мажор, ре мінор, мі-бемоль мінор, мі мінор, Сі-бемоль мажор, сі-бемоль мінор. У Концертино Віталій Губаренко випробував себе як музикант-драматург, який прагне до театралізації оркестрового звучання. Саме Концертино вперше розкрило його творчий потенціал як майстра “музичних мізансцен” і влучних характеристик, що вповні проявляться в його операх та балетах.

На завершення хочемо додати, що Концертино Віталія Губаренка є несправедливо забутим твором. Адже в ньому композитор зміг вдало передати дух своєї епохи й донести

усвідомлення того, що сенс життя не може просто збігатися з будь-якою ідеологічною догмою, його набуття потребує аналітичних зусиль, напруження та активної дії.

Kseniia Tulubenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

2nd year bachelor's student

The Department of Ukrainian and Foreign Music History

e-mail: kseniatulubenko@gmail.com

ORCID iD : 0009-0005-2793-297X

CONCERTINO BY VITALIY HUBARENKO: ANALYTICAL ESSAY

Keywords: *concertino genre, Ukrainian music, the 1960s, neo-classicism, the oeuvre of Vitaly Hubarenko.*

Concertino for string orchestra, wind instruments and piano opus 5 was written by the 29-year-old composer in 1963. The graduate of the Kharkiv Conservatory was already a member of the Union of Composers of the Ukrainian SSR and quite successfully debuted on the philharmonic stages of Kharkiv, Kyiv, Moscow, and Leningrad. His orchestral works were played by Natan Rakhlin, Yevhen Dushchenko, Pavel Shemetov, and Igor Blazhkov. But it was still too early to talk about his wide recognition. Vitaliy Hubarenko was just starting his professional career and was in search of his language, original plots on the way to artistic identification.

Concertino and Concerto-poem for cello and orchestra (op. 6) opens a new sphere of creativity of Vitaly Hubarenko, which was later represented by a number of works that implement the idea of concertality in different ways. What model of concertality does a young composer try for the first time?

Concertino (from the Italian concertino — “small concerto”) is a piece for a soloist accompanied by an orchestra, which differs

from a concerto in smaller scale, shorter movements of the cycle or the use of a small orchestra, for example, a string orchestra. Sometimes a concertino may be missing the part of one soloist. This genre version is chosen by V. Hubarenko. The orchestral score of Concertino consists of flute, oboe, clarinet, bassoon, horn, trumpet, 2 trombones, timpani, bells, piano, first and second violins, violas, cellos and double basses. The timbral semantics in this piece differs from the usual canons of orchestration. The group of strings acts as a “monolith” that excludes any individualized voice. Wind instruments and piano play “each for himself”, trying to destroy the “collective imperative”.

Concertino premiered on January 14, 1964 in Kharkiv (conductor I. Guzman), and a year later, on January 22, the work of the young Kharkiv native was performed at the All-Union House of Composers under the baton of V. Dudarova. Success is evidenced by the publication of the score in 1968. However, the composer's archive also contains the author's translation for two pianos. In my opinion, this version is useful as material for the rehearsal process, because the monotone palette does not convey all the variety of timbres that could be heard in the original version. The orchestration of the Concertino becomes an important commentary on the musical “plot”. The choice of “white” tonality also looks demonstrative. C major — the sunny upbeat key of the main part — contrasts well with the secondary, which is written in a more matte, rich and warm A flat major. At the Concertino, Vitaliy Gubarenko tested himself as a musician-dramatist who strives for the theatricalization of orchestral sound. It was Concertino that first revealed his creative potential as a master of “musical mise-en-scène”, which will be fully manifested in his operas and ballets.

In conclusion, I would like to add that Vitaly Hubarenko's Concertino is an unjustly forgotten work. After all, here the composer was able to successfully convey the spirit of his era and convey the awareness that the meaning of life cannot simply coincide with any ideological dogma, its acquisition requires analytical efforts, tension and active action.

ОПЕРНИЙ РЕСУРС

Чекан Юрій

доктор мистецтвознавства, професор

кафедри культурології

Українського католицького університету, Львів

ORCID iD: 0000-0002-1501-1592

email chekan@ucu.edu.ua

ВІЗУАЛЬНЕ ТА АУДІАЛЬНЕ В ІСТОРІЇ ОПЕРИ: КОНФІГУРАЦІЇ І СУБ'ЄКТИ

Ключові слова: опера, жанр, медіа, комунікація, візуальне та аудіальне.

Опера як синтетичний жанр використовує різні медійні канали для донесення мистецької інформації. У пропонованій доповіді увагу сфокусовано на двох: візуальному та аудіальному.

На різних етапах розвитку жанру їхнє співвідношення передбачало різні конфігурації, зумовлені домінуванням одного чи другого. Це можна пояснити кількома факторами:

по-перше, фазою/стадією еволюції того виду мистецтва, на який спирається це медіа, адже кожне з них “має свої цикли розвитку, що в один і той же історичний період представлені різностадіальними процесами” [1, с. 23]. Наприклад, початковий етап музики антропоцентричного типу та стадія зрілості постренесансних візуальних мистецтв у XVII ст. або ж поява національних оперних шкіл та індивідуальних сценографічних рішень у XIX ст.;

по-друге, запитами замовників та реципієнтів (від репрезентативної церемоніальності перших *dramma per musica* до гедоністичної розважальності опери-*seria*; від зображальної ілюстративності опери Бароко до національної визначеності опери Романтизму);

по-третє, фізичними параметрами і технічними особливостями приміщень, де відбувались вистави. Зокрема, ключовим

фактором тут виступає збільшення розмірів: від камерних палацових залів (*Sala delle Commedie* палацу Пітті у Флоренції) — через перші загальнодоступні театри (*Teatro San Cassiano* братів Трон у Венеції) — до монументальних театрів романтичної доби, як-то Опера Гарньє в Парижі, Віденська опера чи Вагнерівський театр у Байройті) [3, с. 171–172].

Водночас об'єктивне, зумовлене зазначеними причинами домінування одного медіа врівноважувалося інноваціями другого, щоб забезпечити саму можливість міжсуб'єктної комунікації [4, с. 116–125].

Ці інновації пов'язані з дією конкретних суб'єктів (персон та акторів) і можуть мати позатекстову (переважно візуальні) або ж внутрішньотекстову (переважно аудіальні) природу.

У доповіді розглянуто конкретні кейси інновацій обох типів у період XVII–XIX ст.: (система кареток та жердин Тореллі, зміна масштабів декорацій Біб'єна, театральний бінокль Фохлендера; становлення стилю *bel canto* та роль співаків-кастратів, зміни оркестрової фактури та ролі оркестру у творчості італійських композиторів кінця XVIII — початку XIX ст., в операх Верді та Пуччіні) [2, с. 149–155, 163–169, 176–179].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зінкевич О. С. Українська симфонія 1970-1980-х років. Генетико-типологічний аспект. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського; Ніжин: Лисенко М. М., 2023. 224 с.
2. Чекан Ю. І. Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя. Львів: Видавництво Українського католицького університету, 2024. 236 с.
3. Baumann D. Music and space: a systematic and historical investigation into impact of architectural acoustic on performance practice followed by a study of Handel's Messiah. Bern : Peter Lang, 2011. 420 p.
4. Hall E. T. The Hidden Dimension. Garden City, N. Y. : Doubleday, 1966. 220 p.

Yurii Chekan

Ukrainian Catholic University, Lviv

Doctor in Art Studies, Professor

ORCID iD: 0000-0002-1501-1592

email chekan@ucu.edu.ua

VISUAL AND AURAL COMPONENTS IN THE HISTORY OF OPERA: THEIR CONFIGURATIONS AND AGENTS

Key words: *opera, genre, media, communication, visual, audio.*

Opera combines various media and components to convey artistic expression. This report focuses specifically on two: the visual and aural elements.

Throughout opera's history, the relationship between these two components has evolved, taking on different configurations depending on whether the visual or aural aspect was dominant. These shifts can be attributed to several factors:

- The stage of artistic development in the underlying media (e.g., the early anthropocentric focus of music and the advanced visual arts of the post-Renaissance era in the 17th century, or the rise of national opera schools and distinct scenography in the 19th century).

- Audience and cultural demands (e.g., the ceremonial focus of early *dramma per musica* versus the entertainment-driven nature of *opera seria*, or the elaborate visual storytelling of Baroque opera compared to the nationalistic authenticity of Romantic opera).

- Technical constraints and innovations in performance venues, particularly the increasing size of spaces (from palace halls and mid-sized public theaters to the grand opera houses of the 19th century).

Despite the dominance of one medium or art form during specific periods, innovations in the other medium often balanced the relationship. These innovations, driven by key figures in opera, included both textual (primarily auditory) and non-textual (primarily visual) contributions.

The report examines specific examples of such innovations from the 17th to the 19th centuries, including:

- Visual advancements like Torelli's carriage-and-pole stage system, Bibiena's expansive scenic designs, and Voigtländer's theatrical binoculars.

- Aural innovations like the development of the *bel canto* singing style, the prominence of castrato singers, changes in orchestral textures by late 18th- and early 19th-century Italian composers, and the evolving role of the orchestra in the works of Verdi and Puccini.

Гончар Олексій

магістр культурології, доктор філософії (PhD),

старший викладач кафедри історії музики КМАМ ім. Р. Глієра

e-mail: alexeygonchar412@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-5353-0644

ПЕРША ПОСТАНОВКА “ПЕРСНЯ НІБЕЛУНГА”: ПІЛОТНИЙ ПРОЄКТ ТРАДИЦІЇ

Ключові слова: *Байройтський фестиваль, Ріхард Вагнер, сценічний образ, сценографія, театральний костюм, сценічна машинерія.*

13 серпня 1876 року перший Байройтський фестиваль відкрився “Золотом Рейну”. Р. Вагнер при здійсненні постановки намагався втілити ідеї, які проголошував у публіцистиці попередніх років. Композитор волів отримати унікальне візуальне вирішення, яке не мало бути тотожним певній історичній реальності, а повинно було передавати атмосферу позачасового міфу. Ідея полягала в деісторизації німецького героїчного епосу і перетворенні його на позачасову драму.

Композитору не вдалося залучити художників-декораторів Ганса Макарта (Hans Makart, 1840–1884) та Арнольда Бьокліна (Arnold Böcklin, 1827–1901), яких об'єднували з Р. Вагнером спільні мистецькі переконання і товариські стосунки. Згодом

він доручив цю роботу академічному пейзажисту Йозефу Гофману (Josef Hoffmann, 1831–1904) з Відня. Матеріалів, присвячених гофманівському вирішенню сценографії тетралогії, досить мало. Важливим у цьому плані є праця німецького дослідника Освальда Георга Бауера (Oswald Georg Bauer), яка дозволяє показати стосунки сценографа та композитора в ході роботи [1].

Автор указує на активність втручання Р. Вагнера у процес народження живописного образу вистави, наголошує на важливості для композитора відповідності візуального елементу його задуму, акцентує на існуванні розбіжностей між початковими вагнерівськими намірами й остаточним результатом, адже живописний стиль Й. Гофмана, що тяжів до традицій тогочасного пейзажного живопису, не відповідав специфіці міфологічного сюжету, сценічний образ якого композитор бачив як позачасове та універсальне середовище без прив'язки до конкретного історичного періоду.

У жовтні 1874 року Р. Вагнер приймає рішення перервати подальшу співпрацю з Й. Гофманом, однак не відмовляється від виконаних ним ескізів. За цими ескізами сценічне оформлення виготовляють відомі того часу сценографи — брати Макс (Heinrich Maximilian Brückner, 1836–1919) та Готхольд Брюкнери (Gotthold Brückner, 1844–1892) із міста Кобург. Ця співпраця переросла у тривалі артистичні стосунки, з 1882 до 1911 року всі байройтські декорації вироблялись у Брюкнерів. Жодного фото байройтської сценографії 1876 року не збереглося, проте існують матеріали щодо постановки “Персня нібелунга” 1896 року, яка в загальних рисах повторювала перший сценічний варіант [5; 7]. Робота Брюкнерів ґрунтувалася на розробці декораційного проєкту Й. Гофмана, так само під пильним наглядом композитора. Ательє Брюкнерів стало носієм “принципів вагнерівського оформлення” не тільки у Байройті, але й серед інших театрів Німеччини та закордону, де відбувалися постановки творів композитора.

Для розробки костюмів Р. Вагнер 17 грудня 1874 року звернувся до берлінського художника Карла Еміля Деплера

(Carl Emil Doepler, 1824–1905), який здобув мистецьку освіту у Дрездені та Мюнхені, у 1860–1870 роках працював у театрі Ваймару та викладав живопис. К. Деплер розробив серію з п'ятисот костюмів, яка зазнала з боку Р. Вагнера критичних зауважень, адже, як і декорації Й. Гофмана, вони орієнтувалися на конкретний історичний час. К. Деплер зосередився на відповідності до археологічних матеріалів, чим композитор не був задоволений, однак стиль використаних костюмів заклав традицію “Байройтського натуралізму” [11, с. 459–496].

Утім усі вони були використані на фестивалі 1876 року [8]. Композитор хотів, щоб художник винайшов певну “культурну епоху”, відмінну від іконографії міфу про Нібелунгів, яка панувала в живописі того часу й була впроваджена німецьким живописцем Петером Корнеліусом (Peter Cornelius, 1783–1867). Він видав цикл зображень “Пісні про Нібелунгів” у 1817 році, й його ілюстрації вплинули на наступні покоління художників.

Атмосферу та поетичний образ германського міфу, які необхідно було втілити на сцені, у тому числі через використання машинерії, не вдавалося повністю реалізувати в оформленні вистав. Дослідник театру Вагнера П. Карнегі, один із засновників Байройтського міжнародного центру мистецтв (Bayreuth International Arts Centre), відрізняє вагнерівське тяжіння до “сценічного реалізму”, що мало відображати події у їх максимальній життєподібності, від притаманного паризьким театрам прагнення до “сценічної археології” [6, с. 40], тобто відтворення суто театральних умовностей часу, до якого належав вибраний твір.

Щоб відтворити на сцені деякі фантастичні ситуації і властиві міфу виходи за межі життєподібності, вимагалось залучення необхідних технічних елементів. Серед цих пристосувань, які були встановлені у Фестшпільхаузі, була значна частка унікальних для свого часу нововведень. Однак у дослідженнях вагнерівського театру досить мало уваги приділяється роботі машинерії та її розробнику К. Брандту (Carl Brandt, 1828–1881).

Так, праця німецького дослідника К.-Ф. Баумана (Carl-Friedrich Baumann), що ґрунтується на архівних дослідженнях та присвячена машинерії Фестшпільхаузу, чи не єдине дослідження, де представлена постать К. Брандта та йдеться про значення сценічної машинерії на перших фестивалях [2]. Як зазначає автор, більш ранні публікації, у яких аналізувалася ця сторона процесу створення сценічного оформлення, не перевидавалися та наразі майже не доступні.

Створювані сценічні ефекти і їх виражальне значення останнім часом стали предметом розвідок, які спираються на поняття медійності цих засобів. Серед таких досліджень слід згадати роботи німецької дослідниці Гундули Кройцер (Gundula Kreuzer), яка використовує теорію оптичних медіа Фрідріха Кітлера (Friedrich Kittler). Поштовхом для її досліджень стала стаття Ф. Кітлера “Подих світу: про медіатехнологію Вагнера”. У ній стверджувалося, що “музична драма Вагнера є першим засобом масової інформації в сучасному розумінні”, тобто зразком вироблення механізмів умовної “трансляції” твору для глядачів [9, с. 215].

Увага Г. Кройцер приділена “технології” з погляду на її практичну значимість у сценічній реалізації для створення віртуальної реальності, яка захопить публіку. Адже метою будь-яких сценічних технологій для Р. Вагнера було посилення театральної ілюзії, надання фантастичним і містичним подіям міфу максимального відчуття реальності, включно з атмосферою дії, змінами ефектів аналогічно до тих, які відбуваються в природному середовищі [10, с. 95–96].

Ці прагнення Р. Вагнера “репрезентації ідеального альтернативного світу, в якому всі елементи сценічної реальності (образ, рух, музика) поєднуються так бездоганно, що виникає враження другої природи...” виводяться із загальних тенденцій розвитку європейського театру в середині XVIII століття, але стають саме його досягненнями, ураховуючи комплексне застосування цих принципів [4, с. 73]. Парадоксально, але вигоди, які мав композитор щодо технологій освітлення сцени і

створення спецефектів, стали можливими одразу після його смерті на основі використання електричних приладів.

Німецький дослідник та вагнерознавець Удо Бермбах (Udo Bermbach) так охарактеризував ситуацію, у якій опинилися глядацька та музично-критична спільнота: “Перша зустріч із театальною подією, яка була настільки неординарною, що викликала у критиків певну розгубленість. В звітах, які були написані та опубліковані після закінчення фестивалю, можна знайти все: як беззастережне, захоплене схвалення, так і радикально негативне відкидання, і, звісно, невпевненість у власному судженні, для якого вже не були придатними звичні критерії оцінки” [3, с. 370].

Таким чином, постановка тетралогії та її візуальна складова, попри певні невідповідності з попередніми намірами автора, стала стилістично визначальною для подальших втілень “Персня” на фестивалі у період керівництва фестивалем дружини композитора та його сина Зігфріда, а також зумовила загальну модель втілення поза Байройтом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bauer O. G. Josef Hoffmann. Der Bühnenbildner der ersten Bayreuther Festspiele. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2008. 216 s.
2. Baumann C.F. Buhnentechnik im Festspielhaus Bayreuth. Munich: Prestel, 1980. 328 s.
3. Bermbach U. Stationen der Ring-Deutungen seit 1876 / Richard Wagner in Deutschland. Stuttgart: J.B. Metzler, 2011. Pp. 369–417.
4. Brinckmann C. Drama und Öffentlichkeit in der englischen Romantik: eine Untersuchung zum Verhältnis von Theater und Lesedrama. Frankfurt: Lang, 1977. 248 s.
5. Brückner M. Serie Der Ring des Nibelungen (13 Bilder) : erste und einzig autorisierte farbige Reproduktion der von Herrn Hofrath Prof. Max Brückner in Coburg für das Bayreuther Festspielhaus gemalten Originale. Greiz: Henning, 1902.
6. Carnegie P. Wagner and the Art of the Theatre. New Haven; London: Yale University Press, 2006. 480 p.

7. Der Ring des Nibelungen. Dekorationsentwürfe von Prof. Max Brückner in Coburg. Zur Aufführung in Bayreuth 1896. Bayreuth, 1896.
8. Doepler C.E. A Memoir of Bayreuth 1876 / ed. Peter Cook. London: Peter Cook, 1979. 75 p.
9. Kittler F. World-Breath: On Wagner's Media Technology // Opera through Other Eyes. Stanford: Stanford University Press, 1994. Pp. 215–235.
10. Kreuzer G. Curtain, Gong, Steam: Wagnerian Technologies of Nineteenth-Century Opera. Oakland: University of California Press, 2018. 368 p.
11. Mertens V. Das Nibelungenlied, Richard Wagner und kein Ende // Die Nibelungen. Wiesbaden: Reichard, 2003. S. 459–496.

Oleksii Honchar

*R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music
MA in Cultural Studies, PhD
Senior lecturer at the Department of Music History,
e-mail: alexeygonchar412@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-5353-0644*

THE FIRST PRODUCTION OF “THE RING OF THE NIBELUNG”: A PILOT PROJECT OF TRADITION

Keywords: *Bayreuth Festival, Richard Wagner, stage image, scenography, theatrical costume, stage machinery*

On August 13, 1876, the first Bayreuth Festival opened with “The Rhine Gold”. R. Wagner tried to embody own ideas he had proclaimed in his publicity of previous years. The composer wanted to get a unique visual solution, which was not to be identical to a certain historical reality, but to convey the atmosphere of a timeless myth. The idea was to dehistoricize the German heroic epic and transform it into a timeless drama.

He tried to attract as decorators the artists — Hans Makart (Hans Makart, 1840–1884) and Arnold Böcklin (1827–1901), who shared common artistic beliefs and friendships with R. Wagner. Later, he entrusted this work to the academic landscape painter Josef Hoffmann (1831–1904) from Vienna. There are not many materials devoted to Hoffmann's solution of the scenography of Tetralogy. In this regard, the work of the German researcher Oswald Georg Bauer, it presents us to the relationship between the scenographer and the composer during the work [1].

The author marks the active intervention of R. Wagner in the process of creating the image of the performances, emphasizes the importance for the composer of the correspondence of the visual element to his idea, and shows the existence of discrepancies between Wagner's initial intentions and the final result. The pictorial style of J. Hoffmann, which gravitated to the traditions of landscape painting in the 19th century, did not correspond to the specificity of the mythological plot, that stage image had been seen by the composer as a timeless and universal environment without reference to a specific historical period.

In October 1874, R. Wagner decided to break off the collaboration with J. Hoffmann, but did not abandon the sketches he had made. Based on these sketches, the design was created by the famous of that time brothers Max (Heinrich Maximilian Brückner, 1836 – 1919) and Gotthold Brückner (1844–1892) from Coburg. This collaboration developed into a long artistic cooperation. From 1882 to 1911 all the Bayreuth scenery was created by the Brückners.

There are not any photos of the Bayreuth scenography of 1876 that have survived, but presents materials on the 1896 production of “The Ring of the Nibelung”, that repeated the first stage version in general [5; 7]. The Brückners' scenery was based on a set designed by J. Hoffmann, also under the close supervision of the composer. From this time the Brückners' studio became the bearer of the “principles of Wagnerian design” not only in Bayreuth, but also among other theaters in Germany and abroad where the composer's works were staged.

For the development of costume design R. Wagner turned to the artist Carl Emil Doepler (1824–1905) from Berlin on December 17, 1874. Doepler had art education in Dresden and Munich, worked at the Weimar Theater in 1860–1870. Doepler designed a series of five hundred costumes, all of them were criticized by R. Wagner because like J. Hoffmann's scenery were focused on a certain historical time. Doepler worked on the correspondence to archaeological materials and the composer was not satisfied with this. Despite the style of the costumes that laid the founding tradition of "Bayreuth naturalism" [11, c. 459–496].

All of them were used at the 1876 year festival. [8] The composer wanted the artist to invent in work a "cultural era", different from the iconography of the Nibelung myth that dominated at the time painting and was founded by the German painter Peter Cornelius (1783–1867) who published the cycle of images "Nibelungen" in 1817. His illustrations influenced subsequent generations of artists.

The atmosphere and poetic image of the Germanic myth, which had to be embodied on stage, including the use of machinery, could not be fully realized in the held performances. Wagnerian researcher P. Carnegie and one of the founders of the "Bayreuth International Arts Centre" distinguishes Wagner's tendency towards "stage realism", supposed to reflect life events in correspond, from the desire for "stage archaeology" in Parisian theaters [6, p. 40], – the reproduction of purely theatrical conventions of the time selected work belonged.

In order to recreate fantastic situations on stage and the departures out of the lifelikeness inherent in myth, it was needed using technical elements. Among these devices being installed in the Festspielhaus, much was unique for this time. However, in studies of Wagnerian theater only a little attention was paid to the work of the machinery developer Carl Brandt (1828–1881). The book of the German researcher Carl-Friedrich Baumann based on archival research and dedicated to the machinery of the Festspielhaus, is perhaps the only study that presents the figure of C. Brandt and discusses the importance of stage machinery at the first festivals [2]. As the au-

thor notes, earlier publications that analyzed this aspect of the creating stage design process have not been reprinted and are almost inaccessible now.

The stage effects and their meaning for the performances only recently have become the subject of research that is based on the concept of mediality of these means. Among such studies is worth mentioning the work of the German researcher Gundula Kreuzer. She uses the theory of optical media by Friedrich Kittler and impetus for her research was F. Kittler's article "The Breath of the World: On Wagner's Media Technology". It stated that "Wagner's musical drama is the first mass media in the modern sense", that is a model for developing mechanisms for the conditional "broadcasting" of a work to the audience [9, p. 215].

G. Kreutzer's focuses on "technology" from the point of view of their practical significance in stage implementation for creating a virtual reality that will captivate the audience. The goal of any stage technologies for R. Wagner was to enhance the theatrical illusion, to give the fantastic and mystical events of the maximum sense of reality, making the atmosphere of action similar to occur in the natural environment [10, pp. 95–96].

These hankering of R. Wagner for "representation of an ideal alternative world where all elements of stage reality (image, movement, music) are combined so flawlessly that the impression of second nature arises..." are derived from the general trends of European theater since the middle of the 18th century. R. Wagner's achievements lay into the comprehensive application of these principles [4, p. 73]. Paradoxically, the requirements that the composer had for stage lighting technologies and the creation of special effects became possible immediately after his death and based on the use of electrical devices.

The German researcher Udo Bermbach succinctly described the situation in which the audience and music-critical community found themselves: "The first encounter with a theatrical event that was so extraordinary that it caused a certain confusion among critics. In the reports that were written and published after the festival,

one can find everything: both unconditional, enthusiastic approval and radically negative rejection. And, of course, uncertainty in one's own judgment for which the usual criteria of evaluation were no longer suitable" [3, p. 370].

Thus, the staging of the Tetralogy and its visual component despite certain discrepancies with the author's previous intentions became stylistically defining for subsequent incarnations of 'The Ring' at the festival for the period when the composer's wife and his son Siegfried were in charge. It also determined the general model of incarnation outside Bayreuth for close years.

Сердюк Олександр

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
історії української та зарубіжної музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І.П. Котляревського
e-mail: oserdiuk@ua.fm
ORCID iD: 0000-0003-2684-8467

“ФІДЕЛІО” Л. ВАН БЕТХОВЕНА В ІНСЦЕНУВАННІ А. ЖОЛДАКА: ОСОБЛИВОСТІ ТЕАТРАЛЬНОЇ СИМВОЛІКИ

Ключові слова: Опера “Фіделіо” Л. ван Бетховена, режисерський театр, театр художника, сюрреалізм, массюрреалізм, театр абсурду.

Андрій Жолдак добре відомий як театральний режисер, творча кар'єра якого розпочалася в 1989 році виставою “Момент”, створеною за новелами В. Винниченка. Великий суспільний резонанс викликали його режисерські шукання під час художнього керівництва Харківським академічним українським драматичним театром ім. Т. Г. Шевченка протягом

2002–2005 років (“Гамлет. Сні”, “Один день Івана Денисовича”, “Місяць кохання”, “Гольдони. Венеція”. “Ромео і Джульєтта. Фрагмент”). Уже в ті роки сформувалися його основні режисерські принципи та погляди на театральну естетику. І саме вони, як видається, виявили свою актуальність під час спроби розпочати кар'єру оперного режисера в 2012 році інсценуванням опери П. І. Чайковського “Євгеній Онегін” у Михайлівському театрі Санкт-Петербурга. Крім цього спектаклю, Андрій Жолдак до сьогодні поставив ще шість оперних вистав: “Євгеній Онегін” П. І. Чайковського (Савонлінна, 2013), “Цар Кандавл” А. Цемлінського (Антверпен та Гент, 2016), “Іоланта” П. І. Чайковського (Санкт-Петербург, 2018), “Любовний напій” Г. Доницетті, (Познань, 2018), “Чарівниця” П. І. Чайковського (Ліон, 2019), “Фіделіо” Л. ван Бетховена (Амстердам, 2024).

Зосередимо увагу на інсценуванні опери віденського класика, реалізованому в червні 2024 року у Голландській національній опері за участю сценографа Даніеля Жолдака й диригента Андреса Ороско-Естради. Головні ролі виконали Жаклін Вагнер (Леонора), Ерік Катлер (Флорестан) та Ніколас Браунлі (Дон Пізарро).

Передпрем'єрний анонс цієї вистави музичний критик Річард Бретбі назвав так — *Боротьба за гармонію: Фіделіо Бетховена в Голландській національній опері* [Bratby, 2024]. На думку критика, «“Фіделіо” — це не що інше, як опера, яка виходить за межі своєї епохи. Жолдак, як і Френсіс Форд Коппола, вважає, що суть будь-якої великої драми можна звести до одного слова. У цьому випадку це слово — Гармонія, як у прямому, так і в переносному значенні» [Там само]. Р. Бретбі далі посилається на думку драматурга цієї вистави Люка Йостена: «Для Жолдака “Фіделіо” — це історія відновлення гармонії в той чи інший спосіб: спроба втекти від злих сил, які ведуть нас до розбрату... Йдеться про можливість об'єднатися — і про неможливість об'єднатися» [Там само]. Сам режисер свої наміри прокоментував дуже лаконічно: “Я вирішив не розповідати історію. Завжди цікаво робити крок у тому, що, по суті, є на-

ративною формою — замість того, щоб просто використовувати експресіоністський підхід, зчитаний з партитури Бетховена” [Там само]. Слід відзначити, що після прем’єри з’явилася рецензія критикині Елеонори Найт — “Хаос у підземному світі: Андрій Жолдак керує *Фіделіо* в Голландській національній опері” [Knight, 2024], у якій авторка в розпачі та роздратуванні висловлює своє нерозуміння того, що відбувалося на сцені, і не знаходить логічного пояснення тим візуальним образам-символам, які репрезентує режисер.

Як виявляється, не лише Е. Найт, а й багато інших критиків припускаються в оцінках таких вистав методологічної помилки з огляду на їх художньо-естетичну спрямованість — шукають раціональну логіку там, де її фактично немає. Адже режисерсько-сценографічна практика сучасного театру, яка часто ґрунтується на засадах постмодерністської і масжурреалістичної естетики, передбачає занурення публіки в площину підсвідомого сприйняття художнього тексту. Як висловився один з пересічних коментаторів саме цієї вистави, “нічого не зрозуміло, але дуже цікаво” [OperaVision, 2024].

Отже, вдаючись до інсценування опери з відвертим політичним підтекстом, А. Жолдак спробував засобами режисури, сценографії і навіть вербальної мови максимально універсалізувати її зміст, суттєво відходячи від первісного задуму Бетховена, але намагаючись бути суголосним драматичній напрузі, закладеній у партитурі, хоча й з певною корекцією: диригент в останню бетховенську версію повернув Увертюру № 3, зробив деякі купюри і додав у першому акті тему з 2-ї частини “Траурний марш” з симфонії № 3 “Героїчна” Бетховена.

Але якщо для переважної більшості режисерських прочитань цієї опери характерна реалізація притаманної для Бетховена ідеї руху від темряви до світла з фінальним радісним народним єднанням, то вистава Жолдака пропонує явно “діалектичне” рішення. На противагу музиці, “мажору візуального” ми не спостерігаємо. Коли Рокко і Дон Пізарро піднімають масивну залізну завісу і Флорестан з Леонорою опиняються на

свободі, то виявляється, що “вільний” світ не виглядає занадто привабливим. А у фінальному епізоді виконавці, які вишикувалися на авансцені, співають на тлі темної завіси.

Отже, Жолдак відкидає ідею єдиного правильного художнього рішення, декларуючи максимальну свободу прочитання тексту. Крім того, він додає ще й свій, вербальний, — як результат, маємо вмонтовані сцени, часто як відеокліпи з прозовими діалогами англійською мовою, автором яких є сам режисер. Наведемо як приклади декілька фрагментів. Вистава починається зі вставного епізоду. Леонора виступає на Космічній конференції з доповіддю, проголошуючи такі слова:

— У наших лабораторіях ми виявили, що в цей момент у космосі відбувається щось небезпечне. Ми виміряли, що енергія чорної діри йде в напрямку нашої галактики. Наша галактика знаходиться перед серйозною загрозою. Гармонія в космосі під загрозою. Ми стоїмо перед загальним крахом.

— А як Ви думаєте, що саме буде?

— Ми ще не знаємо. Але ми повідомимо вас якомога швидше.

А ось репліки з діалогу Дона Пізарро і Флорестана: “Те, що відбувається тут, також відбувається в космосі. Наше життя — дзеркало Космосу. 666... Тут людської мови більше не існує. Ви повинні забути людську мову. Тут ми говоримо лише.. цифрами” [OperaVision, 2024].

Є всі підстави сприймати ці тексти як результат опосередкованого впливу режисерської естетики Кенна Расселла, зокрема, його інсценування опери “Мефістофель” А. Бойто у 1986 році в оперному театрі Генуї з алюзіями на фільм-антиутопію Фріца Ланга “Метрополіс”.

Загалом візуальні алюзії цієї вистави мають доволі широкий діапазон: від космічних та земних пейзажів, “садів Едему” до сучасних японських аніме ба навіть відеоінсталяцій японського метро... Тобто ми бачимо фотографії з космосу, зображення лісу з колодязем, зображення Едему з класичних живописних полотен, “літаючі” електропоїзди в токійській підземці... Тут і муляжі чорних та білих крил, великих і малих

змій, маска Вовка тощо. Характерними є й візуальні метаморфози. Раптом у деяких персонажів (як наприклад, у Марселіні) з'являються копитця та гострі вушка, що перетворює їх на міфологізовані образи.

Режисер вибудовує розгорнуту систему дійових осіб, частина яких не передбачена текстом Бетховена. Нерідко запроваджуються двійники. Двійниця з'являється в Леонори, а в певний момент Рокко стає максимально схожим на Пізарро, який, у свою чергу, зовні нагадує модельєра Карла Лагерфельда... Не виглядає випадковим і те, що Флорестан загримований так, що нагадує самого режисера в молоді роки...

Як видається, уведений Жолдаком додатковий персонаж покликані візуалізувати справжні прагнення персонажів. Наприклад, у сцені Марселіні й Жокіно в першому акті їх уособлюють Уявний Флорестан і Пристрасна жінка. У цьому епізоді Марселіна співає: “Дівчині ледве дозволено зізнатися у тому, чого вона хоче” [OperaVision, 2024]. І тут з'являється чоловік-манекен з механічно уповільненими рухами, якого Марселіна використовує як своєрідний тренувальний станок... Проте нерідко цих доданих персонажів використовують як своєрідні візуально-сміслові контрапункти до основних героїв.

Доволі активно використовуються дзеркала та персні. Дзеркала різні — від маленького в руці Леонори до великого, вмонтованого в стіну кімнати. Майже всі вони є рухливими, через які можна пройти у задзеркалля й повернутися назад. У виставі переходить в інші світи, в інші виміри відбуваються не лише через дзеркала, а й через подолання залізних завіс, невидимих скляних перепон тощо... Мимоволі згадується друга частина кінотрилогії Ж. Кокто — сюрреалістична кінофантазія “Орфей”, у якій у кімнату Орфея із дзеркала приходить таємничий принцеса. Це сама Смерть, а дзеркало є тим порталом, яким вона входить у світ людей і йде з нього. У виставі Жолдака через дзеркало у першому акті приходить Дон Пізарро у кімнату Флорестана...

Важливим сценографічним елементом є Три великих персні. Про їх сенс ідеться у вставному діалозі між Пізарро і

Флорестаном: “Ось тут три каблучки. Перший перстень — це початок нашого життя. Другий перстень — це середина мандрівки твого життя. Третій перстень — це кінець твого життя... Твоє кохання, твоя Леонора, твоє життя: ти повинен про все забути. Як тільки пройдеш через ці персні, ти ніколи не зможеш повернутися до свого колишнього життя” [OperaVision, 2024].

Але центральним візуальним образом є вогонь у різних своїх проявах: чи то згенерований запальничкою Пізарро або кубком і свічкою в руках Леонори, чи той, що миготить у гігантській електричній лампі, чи як мерехтіння далеких зірок. Зрештою, як правило, руйнівну свою сутність він виявляє за ініціативи Дона Пізарро, який з легкістю підпалює будь-що навколо...

Тут згадується метафорика вогню і в сюрреалістичному живописі, і постмодерністському кінематографі, наприклад, пророча “Жирафа у вогні” Сальвадора Далі, апокаліптична “Остання людина” Маркоса Гінози або несамовита “Тотика” Кенна Расселла.

Треба відзначити, що майже все у просторі вистави Жолдака піддається трансформації, але візуально майже не змінюється лише Леонора. Вона навіть не перевдягається у чоловічий костюм, що передбачено текстом партитури...

Важливим композиційно-драматургічним прийомом цієї вистави є й те, що доволі часто персонажі перебувають на сцені і навіть взаємодіють не за бетховенським сценарієм, а за задумом постановників. Тобто будь-яка лінійність тут свідомо руйнується.

Отже, з обережністю можна говорити про те, що режисерські пошуки Андрія Жолдака в оперному театрі мають певні ознаки “режисерського театру” і “театру художника”. У творчому арсеналі митця також спостерігаються елементи поетики авангардистського театру (окрема, “театру картин” Роже Вітрака), “театру абсурду” (театру Альфреда Жаррі), “театру жорстокості” (Антонен Арто). А використання у візуальній образності сюрреалістичної лексики, прийомів відеоарту й техніки інсталяції дозволяє сприймати його оперні вистави в контексті естетики массюрреалізму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bratby, R. (2024). A struggle for harmony: Beethoven's *Fidelio* at Dutch National Opera. [переглянуто 07 June 2024]. Доступно з: <https://bachtrack.com/preview-fidelio-dutch-national-opera-beethoven-andriy-zholdak-may-2024>
2. Knight, E. (2024). Chaos in the Underworld: Andriy Zholdak directs *Fidelio* at Dutch National Opera. [переглянуто 07 June 2024]. Доступно з: <https://bachtrack.com/review-fidelio-zholdak-dutch-national-opera-amsterdam-june-2024>
3. OperaVision, (2024). FIDELIO Beethoven — Dutch National Opera [online]. YouTube. [переглянуто 07 June 2024]. Доступно з: <https://www.youtube.com/watch?v=WlumjXpcg>

Oleksandr Serdiuk*Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts**PhD in Art Studies, Associate Professor**The Department of Ukrainian and Foreign Music History**e-mail: oserdiuk@ua.fm**ORCID iD:0000-0003-2684-8467*

**“FIDELIO” BY L. VAN BEETHOVEN
IN A. ZHOLDAK’S STAGING:
FEATURES OF THEATRICAL SYMBOLISM**

Keywords: *Opera “Fidelio” by L. van Beethoven, director’s theater, artist’s theater, surrealism, mass-surrealism, theater of the absurd.*

Andriy Zholdak is well known as a theater director, whose creative career began in 1989 with the play “Moment”, created based on the short stories of V. Vynnychenko. His directorial quests during his artistic direction of the Kharkiv Academic Ukrainian Drama Theater named after T. G. Shevchenko during 2002–2005 (“Hamlet. Dreams”, “One Day of Ivan Denisovich”, “Month of Love”, “Goldo-

ni. Venice”. “Romeo and Juliet. Fragment”). Already in those years, his basic directorial principles and views on theatrical aesthetics were formed. And it was they, it seems, that showed their relevance during his attempt to start his career as an opera director in 2012 with the staging of P. I. Tchaikovsky’s opera “Eugene Onegin” at the Mikhailovsky Theater in St. Petersburg. In addition to this performance, Andriy Zholdak has staged six more opera performances to date: “Eugene Onegin” by P. I. Tchaikovsky (Savonlinna, 2013), “Der König Kandaules” by A. Zemlinsky (Antwerpen and Ghent, 2016), “Iolanta” by P. I. Tchaikovsky (St. Petersburg, 2018), “L’Elixir of Love” by G. Donizetti (Poznan, 2018), “The Enchantress” by P. I. Tchaikovsky (Lyon, 2019), “Fidelio” by L. van Beethoven (Amsterdam, 2024).

Let’s focus on the staging of the Viennese classic’s opera, realized in June 2024 at the Dutch National Opera with the participation of scenographer Daniel Zholdak and conductor Andrés Orozco-Estrada. The main roles were performed by Jacqueline Wagner (Leonora), Eric Cutler (Florestan) and Nicholas Brownlee (Don Pizarro). The pre-premiere announcement of this performance was called by music critic Richard Bratby as: Struggle for Harmony: Beethoven’s *Fidelio* at the Dutch National Opera [Bratby, 2024]. According to the critic, “Fidelio” is nothing more than an opera that goes beyond the boundaries of its era. Zholdak, like Francis Ford Coppola, believes that the essence of any great drama can be reduced to one word. In this case, this word is “Harmony”, both literally and figuratively” [Bratby, 2024]. R. Bratby further cites the play’s playwright, Luc Josten: “For Zholdak, *Fidelio* is a story of restoring harmony in one way or another: an attempt to escape from the evil forces that lead us to discord... It’s about the possibility of unity — and the impossibility of unity” [Bratby, 2024]. The director himself commented on his intentions very succinctly: “I decided not to tell a story. It’s always interesting to take a step in what is essentially a narrative form — instead of just using an expressionist approach read from a Beethoven score” [Bratby, 2024]. It should be noted that after the premiere, a review by critic Eleanor Knight appeared — “Chaos

in the Underworld: Andriy Zholdak conducts Fidelio at the Dutch National Opera” [Knight, 2024], in which the author, in despair and irritation, expresses her lack of understanding of what was happening on stage and finds no logical explanation for the visual images-symbols that the director represents.

It seems that not only E. Knight, but also many other critics make a methodological error in their assessments of such performances, given their artistic and aesthetic orientation — they look for rational logic where there is practically none. After all, the directing and scenographic practice of modern theater, which is often based on the principles of postmodern and mass-surrealist aesthetics, involves immersing the audience in the plane of subconscious perception of the artistic text. As one of the ordinary commentators of this particular performance put it, “nothing is clear, but very interesting” [OperaVision, 2024]. So, resorting to staging an opera with an overt political overtones, A. Zholdak tried to universalize its content as much as possible through direction, scenography, and even verbal language, significantly departing from Beethoven’s original idea, but trying to be in harmony with the dramatic tension inherent in the score, albeit with some corrections: the conductor returned Overture No. 3 to Beethoven’s latest version, made some cuts, and added the theme from the 2nd movement of the “Funeral March” from Beethoven’s “Eroic” Third Symphony in the first act.

But if the vast majority of directorial readings of this opera are characterized by the implementation of Beethoven’s idea of movement from darkness to light with a final joyful national unity, then Zholdak’s performance offers a clearly “dialectical” solution. In contrast to the music, we do not observe the “major visual”. When Rocco and Don Pizarro raise the massive Iron Curtain and Florestan and Leonora find themselves at liberty, it turns out that the “free” world does not look too attractive. And in the final episode, the performers lined up on the proscenium sing against the background of a dark curtain.

So it turns out that Zholdak rejects the idea of a single correct artistic solution, declaring maximum freedom of reading the text.

Moreover, he also adds his own, verbal one — as a result, we have mounted scenes, often as video clips with prose dialogues in English, the author of which is the director himself. I will give a few fragments as examples. The play begins with an interlude. Leonora gives a speech at the Space Conference, saying the following:

— In our laboratories we have discovered that something dangerous is happening in space at this moment. We have measured that the energy of the black hole is heading towards our galaxy. Our galaxy is facing a serious threat. Harmony in space is under threat. We are facing a total collapse.

— And what do you think will happen?

— We don’t know yet. But we will let you know as soon as possible [OperaVision, 2024].

And here are the lines from the dialogue between Don Pizarro and Florestan: “What is happening here is also happening in space. Our life is a mirror of the Cosmos. 666... Human language no longer exists here. You must forget human language. Here we speak only... in numbers” [OperaVision, 2024].

There is every reason to perceive these texts as the result of the indirect influence of Kenna Russell’s directorial aesthetics, in particular, his staging of the opera “Mephistopheles” by A. Boito in 1986 at the Genoa Opera House with allusions to Fritz Lang’s dystopian film “Metropolis”. In general, the visual allusions of this performance have a fairly wide range: from cosmic and earthly landscapes, “Gardens of Eden” to modern Japanese anime and even video installations of the Japanese subway... That is, we see photographs from space, images of a forest with a well, images of Eden from classical paintings, “flying” electric trains in the Tokyo subway... Here and there are also dummies of black and white wings, large and small snakes, a Wolf mask, etc. Visual metamorphoses are also characteristic. Suddenly, some characters (such as Marceline) have hooves and pointed ears, which turns them into mythologized images.

The director builds an extensive system of characters, some of whom are not provided for in Beethoven’s text. Doubles are often

introduced. Leonora has a double, and at a certain point Rocco becomes as similar as possible to Pizarro, who, in turn, resembles fashion designer Karl Lagerfeld... It does not seem accidental that Florestan is made up in such a way that he resembles the director himself in his youth...

It seems that the additional characters introduced by Zholdak are designed to visualize the characters' true aspirations. For example, in the scene between Marceline and Joquin in the first act, they are personified by the Imaginary Florestan and the Passionate Woman. In this episode, Marceline sings: "A girl is barely allowed to confess what she wants" [OperaVision, 2024]. And here appears a male mannequin with mechanically slowed movements, which Marceline uses as a kind of training machine... However, often these added characters are used as a kind of visual-semantic counterpoint to the main characters.

Mirrors and rings are used quite actively. Mirrors are different - from the small one in Leonora's hand to the large one mounted in the wall of the room. Almost all of them are movable, through which you can go through the looking glass and return back. In the play, transitions to other worlds, to other dimensions occur not only through mirrors, but also through overcoming iron curtains, invisible glass barriers, etc... One involuntarily recalls the second part of J. Cocteau's film trilogy — the surrealist film fantasy "Orpheus", in which a mysterious princess comes to Orpheus' room from a mirror. This is Death itself, and the mirror is the portal through which she enters and leaves the world of people. In Zholdak's play, Don Pizarro comes to Florestan's room through a mirror in the first act...

An important scenographic element is the Three Large Rings. Their meaning is discussed in the interstitial dialogue between Pizarro and Florestan: "Here are three rings. The first ring is the beginning of our life. The second ring is the middle of your life's journey. The third ring is the end of your life... Your love, your Leonora, your life: you must forget everything. Once you have passed through these rings, you will never be able to return to your old life" [OperaVision, 2024].

But the central visual image is fire in its various manifestations: whether generated by Pizarro's lighter or by the cup and candle in Leonora's hands, or flickering in a giant electric lamp, or like the twinkling of distant stars. After all, as a rule, he reveals his destructive essence at the initiative of Don Pizarro, who easily sets fire to anything around him...

Here we recall the metaphor of fire in both surrealist painting and postmodernist cinema, for example, the prophetic "Giraffe on Fire" by Salvador Dali, the apocalyptic "The Last Man" by Marcos Ginoza, or the frantic "Gothic" by Ken Russell.

It should be noted that almost everything in the space of Zholdak's performance is transformed, but only Leonora remains visually almost unchanged. She does not even change into a man's suit, which is provided for by the text of the score... An important compositional and dramaturgical technique of this performance is that quite often the characters are on stage and even interact not according to Beethoven's script, but according to the directors' plan. That is, any linearity is deliberately destroyed here.

So, with a certain degree of caution, we can say that Andriy Zholdak's directorial searches in the opera house have certain features of a "director's theater" and an "artist's theater". In the artist's creative arsenal, elements of the poetics of avant-garde theater (in particular, Roger Vitrac's "theater of pictures"), "theater of the absurd" (Alfred Jarry's theater), "theater of cruelty" (Antonin Artaud) are also observed. And the use of surrealist vocabulary, video art techniques, and installation techniques in visual imagery allows us to perceive his opera performances in the context of the aesthetics of mass-surrealism.

REFERENCES

1. Bratby, R. (2024) A struggle for harmony: Beethoven's *Fidelio* at Dutch National Opera. [Viewed 07 June 2024]. Available from: <https://bachtrack.com/preview-fidelio-dutch-national-opera-beethoven-andriy-zholdak-may-2024> [in English].

2. Knight, E. (2024) Chaos in the Underworld: Andriy Zholdak directs *Fidelio* at Dutch National Opera. [Viewed 07 June 2024]. Available from: <https://bachtrack.com/review-fidelio-zholdak-dutch-national-opera-amsterdam-june-2024> [in English].

OperaVision, (2024). *FIDELIO* Beethoven — Dutch National Opera [online]. YouTube. [Viewed 07 June 2024]. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=WlumjXpcg9s> [in English].

Афоніна Олена

доктор мистецтвознавства, професор,

професор кафедри хореографії

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

e-mail: aolena7@gmail.com

ORCID iD 0000-0003-1627-6362

**ПРЕМ'ЄРА ОПЕРИ “АРМІДА” АНТОНІНА ДВОРЖАКА:
МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ РЕФЛЕКСІЇ**

Ключові слова: Антонін Дворжак, *Арміда*, прем'єра опери, символізм в опері, вплив Вагнера, постановка опери, система лейтмотивів, оперна критика, сучасна інтерпретація, чеська опера.

Кожна музично-театральна прем'єра є дорогоцінним святом для постановників, для слухачів і глядачів — неодмінним очікуванням зустрічі з відомим і невідомим, у подальшому — виникненням рефлексій щодо відповідності очікувань і новизни, відповідностей і сюрпризів. Мабуть, тому і виникла тема доповіді з питаннями: “Що сприяє “поверненню назад”, а саме це і є рефлексією (від лат. *reflexio*), що включає метод самоаналізу і допомагає встановити значення і віднайти межі в критиці, усвідомленні досвіду”? І виявляється, що відповідь і проста, і складна одночасно. Рефлексивність перш за все

пов'язана з історією твору, місцем його написання, подіями в лібрето, їхнім зв'язком з автором і виконавцями. Таким відкриттям стали прем'єрні покази (2024, Прага) камерних опер Віктора Ульмана і лібретиста Пітера Кіна “Розбитий глечик” (рік написання 1942) та “Імператор Атлантиди, або Відмова від смерті” (рік написання 1944) у лютому 2023 року на сцені Національного театру Моравсько-Силезької опери. Камерні опери В. Ульмана були написані в концентраційному таборі. Але обидві опери сповнені гумору і сатири, тобто життя і віри авторів. Звичайно, емоції, які викликають ці опери, перш за все є рефлексією на абсурдність місця і змісту, неможливістю осягнути трагедію авторів. Виявляється, що в таких умовах люди здатні творити, а події опер з розкриттям психології людини є позачасовими. Або інша прем'єра в Штутгарті (травень 2024) опери Курта Вайля і Бертольта Брехта “Зліт і падіння міста Махагоні”, яка була вперше поставлена у 1930 році. Алогічні події з віддзеркаленням суспільних проблем крізь образи, більше схожі на міфологічні, також є постійним предметом рефлексій з питаннями про передбачуваність авторами вічної теми, її позачасової злободенності. Це стосується і засобів музичної виразності, які залишаються актуальними для сучасних слухачів.

У зв'язку із цим згадується прем'єра опери Антоніна Дворжак “Арміда” (травень 2023, Прага, перша прем'єрна вистава 1903). Композитор мріяв про вихід його оперної творчості на міжнародний рівень. Швидше тому його й зацікавила захоплююча драма іноземної дамаської принцеси Арміди, часи Першого хрестового походу із зіткненням лицарів-християн з мусульманами, значною мірою міфізована версія епічної поеми італійського поета Торквато Тассо “Визволення Єрусалиму” (1581).

У цей час А. Дворжак експериментував зі стилем оперної композиції Р. Вагнера і опера “Арміда” стала кульмінацією композиторських спроб. Хоча не можемо забувати про те, що музика опери була натхнена і перебуванням композитора в

Америці. Для наших рефлексій важливою стала лейтмотивна система в опері, зокрема лейтмотиви символів. Оскільки сучасні постановники, незважаючи на те, що композитор використав атмосферні мелодико-гармонічні поєднання та інструментовку, зацентрували увагу саме на символіці. Тому очікування від прем'єри були відповідні: класико-романтичні образи, неймовірні сценічні картини ніби спонукали постановників до вишуканості й особливої підкресленості протилежних таборів. Але ж постановники розкрили всі дії кризь сценічний мінімалізм, осучаснений вигляд виконавців зі щедро доповненою простуватою символікою. Тобто композитор наділив символи лейтмотивами, які надихнули сучасників на сценічне оформлення і загальну драматургічну побудову. З одного боку, це викликало здивування у публіки, з другого, як це не дивно, іноді заворожувало, іноді заглиблювало в музичне дійство, не відволікаючи від аудіального сприйняття, а інколи заважало драматургічній дії. Хоча й залишився знак питання: казка для дорослих з елементами комп'ютерної гри для всіх чи все ж таки оперна вистава за законами музично-театральної дії?

Наприклад, мусульманська принцеса Арміда і лицар-хрестоносець Рінальдо, історія двох культур і протиріччя, що надихнули композитора до екзотики і східного антуражу більше, ніж сто років тому, у сучасних постановників віддзеркалилися у символіці, магічних сценах з драконом, спогадами про газель — нагадуванні про бажання Арміди бути тією газеллю, яку поранив Рінальдо. Скелет дракона, символ зла, втілював образ чарівника Ісмена, що іноді з'являється в сценарії як привид або тінь. Його поява викликала різні емоції, включаючи здивування, веселощі, що заважало передати драматичну напругу. У сучасній постановці деяка символіка не завжди зрозуміла, хоча є провісницею майбутніх подій. Власне, як казковий або міфологічний сюжет, коли на початку стикаєшся з одним шаром, а потім розумієш усю багатшаровість — сюжетну, змістову, постановочну [3].

Цікаво, що виконавець ролі лицаря Рінальдо, чеський оперний співак Алеш Брісцейн вважає оперу “Арміда” найкращим оперним твором Дворжака: “Мені важко повірити, наскільки вона була знехтувана. Я бачу в ньому паралель до “Парсіфаля” Вагнера: християнські лицарі проти язичницького чарівника, відьма, зачарований сад... Роль Рінальдо вагнерівська за своїм розмахом. Вона закінчується у фінальній дії, де я маю 17-сторінковий монолог (!) з арією, який, на відміну від інших вистав, не викреслений у постановці Національного театру” [1].

Виконавець звернув увагу на позачасовість вистави Їржі Гержмана у Національному театрі в Празі, цивільними костюмами змінили і змістові акценти. Його Рінальдо в цій постановці є наївним лідером, без запрограмованих наслідків за свої дії. Його стосунки з батьком Богуміром складні і непередбачувані. Відсутність романтичної сцени Арміди і Рінальдо також відрізняє цю постановку від традиційних. А символіка набуває домінуючих ознак для дії [1].

Багато в чому перегукуються ці бачення і з думками диригента Роберта Джіндра, який впевнений у винятковості опери А. Дворжака “Арміда”. Крім того, він підтверджує експерименти композитора з естетикою Вагнера, підкреслюючи, що партитура опери “несе певні елементи музично-драматичного мислення Вагнера. За винятком арії Арміди “За стрункою газеллю”, це фактично один плавний музичний потік, який рухає сюжет уперед, як це робить Вагнер. Наприклад, розлогий спів Рінальдо близький його Трістану саме тому, що це вже не просто арія, а внутрішній монолог героя [2].

Тож наші рефлексії щодо сучасної прем'єри опери “Арміда” підкреслюють її позачасову актуальність, особливо тематика опери. Щодо її музично-сценічного втілення, то тут наші рефлексії досить складні. Дворжак-симфоніст намагався знайти лібрето. Лібрето поета Ярослава Врхліцького, натхнене епосом Торквато Тассо “Визволений Єрусалим”, не було ідеальним і містило багато проблем. Тільки через кілька років після пропо-

зиції лібретиста Дворжак таки побачив у цьому сценарії суміш фантазії й реальності, епосу та казки. Більш легкому сприйняттю музичних складнощів сприяли знахідки сценографіста, освітлювача, костюмера, тощо. Постійне коливання між таємницею і символізмом, як на сцені, так і в музиці, активізувало увагу. Тому хочемо закінчити словами відомого музичного критика Педро Дж. Лапенія Рей про прем'єру опери “Арміда” як непростий твір, з глибокою музикою, “правда, що вона не “захоплює”, але достатня важлива, вона заслуговує на те, щоб її побачив будь-який любитель ліричного жанру. Ця постановка — ідеальний випадок” [4].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Havlíková Helena. Kultura. Rinald je wagnerovská role. Armidu považují za Dvořákovu nejlepší operní dílo, říká sólista Aleš Briscein. URL: Zdroj: https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/armida-antonin-dvorak-opera-narodni-divadlo-mozart-ales-briscein.A230516_100926_in_kultura_ape
2. Hrdinová Radmila. Dirigent Robert Jindra: Armida by mohla uspět ve světě URL: <https://www.novinky.cz/clanek/kultura-dirigent-robert-jindra-armida-by-mohla-uspět-ve-svete-40431657>
3. Narodni-divadlo — офіційний сайт. URL: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/armida-119296423>
4. Pedro J. Lapeña Rey: Crítica: “armida”, Антонін Дворжак, en la Ópera Nacional de Praga. URL: https://www.codalario.com/critica/criticas/critica-armida--de-antonin-dvo345ak--en-la-opera-nacional-de-praga_12387_5_39443_0_1_in.html

Olena Afonina

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Doctor in Art Studies, Professor,

Professor of the Department of Choreography,

ORCID iD: 0000-0003-1627-6362

Email: aolena7@gmail.com

THE PREMIERE OF ANTONÍN DVOŘÁK'S ARMIDA: A CRITICAL REFLECTION

Key words: Antonín Dvořák, Armida, opera premiere, symbolism in opera, Wagnerian influence, opera staging, leitmotif system, opera criticism, contemporary interpretation, Czech opera.

Every musical and theatrical premiere is a cherished occasion for directors, while for audiences, it is an eagerly anticipated encounter with both the familiar and the unknown. Later, it becomes a moment of reflection — comparing expectations with reality, recognizing patterns, and embracing surprises. Perhaps this is why the theme of this report emerged, raising questions such as: *What defines the notion of “returning”? Is this not the essence of reflection (from the Latin reflexio) — a process of self-examination that helps establish meaning, set critical boundaries, and deepen awareness of experience?*

The answer, it turns out, is both simple and complex. Reflexivity is, first and foremost, tied to a work's history — its origins, the circumstances of its creation, the events within its libretto, and its connection to the author and performers. A striking example of this was the recent premiere performances (Prague, 2024) of Viktor Ullmann's chamber operas, *The Broken Jug* (1942) and *The Emperor of Atlantis, or The Refusal of Death* (1944), staged at the Moravian-Silesian Opera in February 2023.

Viktor Ullmann composed these operas while imprisoned in a concentration camp. Despite the grim reality of his surroundings, both works are infused with humor and satire, reflecting his resilience and unwavering spirit. Naturally, the emotions they evoke stem from the stark contrast between the absurdity of their setting

and the incomprehensible tragedy of their creators. And yet, these operas reveal something timeless — the enduring ability of the human spirit to create, as well as an exploration of human psychology that remains profoundly relevant.

Another notable premiere took place in Stuttgart (May 2024) with a new production of Kurt Weill and Bertolt Brecht's *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*, first staged in 1930.

These performances prompt reflection on the predictability of artists addressing timeless themes — and the continued resonance of their messages. The same applies to musical expression, which remains compelling for contemporary audiences. In this context, the Prague premiere (May 2023) of Antonín Dvořák's opera *Armida* (first performed in 1903) is particularly noteworthy. Dvořák aspired to bring his operatic work to an international stage. He was likely drawn to the opera's dramatic narrative — the tale of the foreign princess Armida, set during the First Crusade, where Christian knights clash with Muslims. Inspired by Torquato Tasso's 1581 epic poem *Jerusalem Delivered*, the opera blends myth, history, and romance into a grand musical vision.

At the time, Antonín Dvořák was experimenting with Richard Wagner's operatic style, and *Armida* became the culmination of his efforts. However, it is important to note that the opera's music was also influenced by the composer's time in America. The leitmotif system, particularly the symbolic leitmotifs, played a significant role in our reflections. Despite Dvořák's use of atmospheric melodic-harmonic combinations and rich orchestration, modern directors chose to emphasize symbolism in their staging.

Expectations for the premiere were high: classical Romantic imagery and stunning stage designs seemed to call for refined interpretations, with a strong contrast between opposing factions. However, the directors took a different approach, presenting the narrative through stage minimalism, modernized performer aesthetics, and an abundance of simple yet powerful symbolism. In other words, Dvořák infused his work with leitmotifs that not only enriched the opera's musical structure but also inspired contemporary interpre-

tations in stage design and dramatic construction. This approach elicited mixed reactions — at times surprising the audience, at times drawing them into the musical experience without visual distractions, and at other times disrupting the dramatic flow. A lingering question remained: Was this an adult fairy tale with elements of a video game, or an opera performance adhering to the principles of musical and theatrical storytelling?

For example, the story of the Muslim princess Armida and the crusader knight Rinaldo — a tale of two cultures and their inherent conflicts, which inspired Dvořák's fascination with exoticism over a century ago — was reimaged by modern directors through layers of symbolism. Magical scenes featured a dragon and recurring imagery of a gazelle — Armida's symbolic desire to become the very gazelle that Rinaldo once wounded. The skeletal remains of the dragon, representing evil and embodying the sorcerer Ismene, occasionally appeared as a ghostly vision or shadow. Its presence sparked mixed emotions — surprise, amusement — sometimes undermining the dramatic tension. In this modern production, some symbolic elements remained ambiguous, though they foreshadowed key moments. Much like in fairy tales or mythology, the narrative unfolded in layers: at first appearing simple, only to reveal deeper complexities in plot, meaning, and staging as the performance progressed.

Interestingly, Czech opera singer Aleš Bricein, who portrays the knight Rinaldo, considers *Armida* to be Dvořák's greatest opera: "*I find it hard to believe how much it was rejected. I see a parallel to Wagner's Parsifal: Christian knights facing a pagan sorcerer, a witch, an enchanted garden... The role of Rinaldo has a Wagnerian scope. In the final act, I have a 17-page monologue (!) with an aria, which, unlike in other productions, has not been cut in the National Theatre's staging*" [2].

Bricein also highlighted the timeless nature of Jiří Heřman's production at the National Theatre in Prague, which shifts the opera's thematic focus through the use of contemporary civilian costumes. His portrayal of Rinaldo presents him as a naïve leader, unaware of the consequences of his actions. The complex and unpredictable relationship between Rinaldo and his father, Bohumír,

further distinguishes this production. Notably, the absence of a romantic scene between Armida and Rinaldo sets it apart from traditional interpretations, while symbolism becomes the dominant force in the storytelling [2].

These perspectives align with the views of conductor Robert Jindra, who is convinced of *Armida*'s exceptional nature. He also affirms Dvořák's experimentation with Wagnerian aesthetics, emphasizing that the opera's score "*carries certain elements of Wagner's musical and dramatic thinking. With the exception of Armida's aria 'Behind the Slender Gazelle', the music flows continuously, driving the plot forward in a Wagnerian manner. For example, Rinaldo's extended vocal passages resemble those of Tristan, as they go beyond mere arias and become deeply introspective monologues*" [3].

Reflecting on the modern premiere of *Armida*, we recognize its enduring relevance, particularly in its themes. However, its musical and theatrical realization remains a subject of debate. As a symphonist, Dvořák struggled to find a suitable libretto. Poet Jaroslav Vrchlický's adaptation of Torquato Tasso's *Jerusalem Delivered* was far from ideal, presenting numerous structural challenges. Only years after initially rejecting the libretto did Dvořák perceive in it a compelling blend of fantasy and reality, epic grandeur and fairy-tale elements. The opera's musical complexities became more accessible through the contributions of the set designer, lighting designer, and costume designer, whose creative solutions enhanced the interplay of mystery and symbolism, captivating the audience.

I would like to conclude with the words of renowned music critic Pedro J. Lapeña Rey, who described *Armida* as a profound and complex work: "*True, it does not 'sweep you away,' but it is important enough to deserve attention. Any lover of opera should see this production — it is an ideal case*" [4].

REFERENCES

1. Armida. Premiéry 19. a 21. května 2023 v Národním divadle. *Narodni-divadlo*. <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/armida-119296423> [in Czech].

2. Havlíková Helena. Kultura. Rinald je wagnerovská role. Armidu považují za Dvořákovu nejlepší operní dílo, říká sólista Aleš Briscein (16. května 2023). https://www.lidovsky.cz/orientace/kultura/armida-antonin-dvorak-opera-narodni-divadlo-mozart-ales-briscein.A230516_100926_in_kultura_ape [in Czech].

3. Hrdinová Radmila. Dirigent Robert Jindra: Armida by mohla uspět ve světě. <https://www.novinky.cz/clanek/kultura-dirigent-robert-jindra-armida-by-mohla-uspjet-ve-svete-40431657> [in Czech].

4. Pedro J. Lapeña Rey. Crítica: "Armida", de Antonín Dvořák, en la Ópera Nacional de Praga (2 de junio de 2023). https://www.codalario.com/critica/criticas/critica-armida--de-antonin-dvo345ak--en-la-opera-nacional-de-praga_12387_5_39443_0_1_in.html [in Czech].

Жданько Андрій

Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри історії української та зарубіжної музики
e-mail: alconostart@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-5551-6942

Демусь Валерія

Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, студентка 4-го курсу
кафедри історії української та зарубіжної музики
e-mail: valeria.demus.2000@gmail.com

МУЗИЧНІ ПРОЄКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУРНИХ КОДІВ В ОПЕРІ В. КИРЕЙКА "ЛІСОВА ПІСНЯ"

Ключові слова: Віталій Кирейко, "Лісова пісня", лейтмотив, інтерпретація, народнописенна творчість, фольклорна традиція.

Однією з характерних рис розвитку української композиторської творчості в музичній культурі ХХ століття стало звернення

до національних фольклорних традицій. Опера Віталія Кирейка “Лісова пісня” (1957) є яскравим прикладом цього, оскільки її зміст глибоко пов’язаний з народними джерелами. Зацікавленість молодого композитора драмою-феєрією Лесі Українки не була випадковою. У 15 років, працюючи в Кобеляцькому драматичному театрі, майбутній композитор майже напам’ять вивчив музику до вистав “Сватання на Гончарівці” й “Про що тирса шелестіла” К. Стеценка, “Наталка Полтавка” та “Різдвяна ніч” М. Лисенка. Також він аранжував українські народні пісні для драми М. Кропивницького “Дай серцю волю — заведе в неволю”.

Таким чином, інтерес до драматичних творів класиків української літератури проявився ще в юності та суттєво вплинув на формування образних і жанрових орієнтирів у мистецьких спрямуваннях майбутнього композитора. Однак найчастіше композитор звертався до творчості української поетеси Лесі Українки: від ранніх романсів і опери “Лісова пісня” до балету “Оргія” (1977) та останнього масштабного твору — опери-драми “Бояриня” (2008). Варто зазначити, що незабутня та велична поезія і драматургія поетеси стала магнітом для талановитих митців останнього століття. Серед видатних прикладів — балет “Лісова пісня” (1936) М. Скорульського, балет “Камінний господар” (1968) В. Губаренка, балет “Досвітні вогні” (1967) Л. Дичко, а також балети “Лісова пісня” (1961) Г. Жуковського та “Мавка” (1964) С. Туркевич-Лукіянович.

Опера “Лісова пісня” В. Кирейка, за словами дослідниці В. Антонюк, стала “етапним твором” для композиторського творчого становлення [1, с. 80]. О. Давидова вважає: “<...> Опера Віталія Кирейка — перше в цьому жанрі успішне втілення “Лісової пісні” Лесі Українки. Ця робота дала чимало пізнавального у самому рішенні специфічних сценічних властивостей драми-феєрії. Особливо слід підкреслити філософську сутність і поетичну символіку першоджерела, розкрити його емоційний, внутрішній настрій, окреслити музичну образність на основі досягнень жанру і багатих фольклорних асоціацій, як поетичних, так і пісенно-музичних <...>” [2, с. 40–41]. Дійсно, слова

дослідниці знаходять своє підтвердження і в думці А. Котляревського: “<...> висока ідейність авторської концепції, справжня народність музики, насиченої мелодіями та інтонаціями українських пісень <...>” [3] і є головною перевагою опери.

Використання композитором народних наспівів відкриває широкі можливості для дослідження взаємодії фольклорної традиції з композиторським мисленням, інтерпретації національних культурних кодів.

В. Антонюк зазначає: “<...> Опера “Лісова пісня” виявляє специфіку композиторської стилістики (неофольклоризм). Яскраво-національна колористика опери закорінена у ритмо-інтонаційне розмаїття жанрової української пісенності. Давні мелодії, що їх узяла Леся Українка у автентичній недоторканості до своєї драми, — питомо українські <...>” [1, с. 109] Три із шістнадцяти мелодій, запропонованих Лесею Українкою, були запозичені В. Кирейком і склали, за В. Антонюк, “інтонаційну скарбницю головних персонажів, надали вокальній лінії твору мелодійності, гнучкості, індивідуальної стилістичної характерності”. У процесі розгортання драматургії композитор перетворює ці три фольклорні першоджерела (наспіви: “*І це село, і то село*”, “*Ой поїду я, та й до Любаря*”, “*Розлилися води на чотири броди*”) на основні лейтмотиви “*кохання*” та “*сонілки*”. В операх, основаних на міфологічних та фольклорних сюжетах, лейтмотиви стають важливим інструментом для передачі не тільки індивідуальних характеристик героїв, але й втілення глибинних національних архетипів і символів. У досліджуваній опері це виявляється у зверненні митця до фольклорних витоків. Прикметно, що всі три пісні є календарно-обрядовими (веснянки). Однак, незважаючи на цю спільну ознаку, тематика кожної з пісень відрізняється, що створює “мікросюжет” на рівні трьох вибраних зразків. Так, сюжет пісні “*І це село, і то село*” (в додатку Лесі Українки — мелодія № 1) оповідає про закохану дівчину, якій “*веселенько там, де її серденько*”. Уперше ця мелодія з’являється в опері під час пробудження Мавки від зимового сну, а згодом перетворюється на лейтмотив “*кохання*”. “*Ой поїду*

я, та й до Любаря” (мелодія № 7) належить до весняних ігор та танців, і композитор використовує її у сценах, що символізують щасливих закоханих. Пізніше ця тема зливається з мелодією № 1. “Розлилися води на чотири броди” (мелодія № 8) розповідає про трагічну історію кохання дівчини. У драматургії опери мелодія перетворюється на лейтмотив “сонілки” Лукаша.

Зазначимо, що ці зразки містяться в додатках до драми-феєрії, упорядкованих самою поетесою.¹⁷ Варто наголосити, що наспіви, запропоновані Лесею Українкою, надані без слів. Нами було віднайдено повний варіант пісні (із вербальним текстом) у збірці “Народні мелодії з голосу Лесі Українки”¹⁸ К. Квітки. Саме в цьому виданні вдалося виявити означений жанр пісень (веснянки). Тож певним відкриттям для нас стала невідповідність відбору Лесею Українкою саме цих мелодій (хоч і без поетичного тексту), у яких зберігається їхня жанрова природа як календарно-обрядових пісень.

Крім нотного матеріалу, Леся Українка зауважила: “<...> усі ці мелодії належить грати solo, без оркестрового супроводу і без штучного аранжування... як то звичайне буває при грі сільських музик <...>”. Інтерпретація В. Кирейка частково слідує цим рекомендаціям, адже композитор при введенні лейтмотиву *сонілки* використовує мінімальний оркестровий супровід, однак лейтмотив кохання вплітається в оркестрову фактуру твору, підсилюючи емоційну складову. Цей лейтмотив є інтонаційною опорою для вокальних партій Мавки та Лукаша (речитатив та аріозо Мавки з I дії та речитатив і арія Лукаша з III дії), а також драматургічно важливих сцен ліричної лінії опери.

Підсумуємо. 1. В опері “Лісова пісня” В. Кирейко демонструє глибоке розуміння народнопісенної традиції та майстерно адаптує її в музичну драматургію опери. Три веснянки, наведені в додатках до драми-феєрії, стали не лише джерелом натхнення, а й основою для формування головних музичних лейтмотивів.

¹⁷ Додаток (народні волинські мелодії, які Леся Українка вибрала до “Лісової пісні”. URL: <https://www.l-ukrainka.name/uk/Dramas/LisovaPisnja/Addendum.html> (дата звернення 2.06.2014)

¹⁸ “Народні пісні, записані з голосу Лесі Українки” Климентом Квіткою. URL: <https://www.l-ukrainka.name/uk/Folklore/Kvitka.html> (дата звернення 28.10.2019)

2. Композитор зберіг автентичні інтонаційні та ладові особливості веснянок, вибраних Лесею Українкою, підкреслюючи їхній національний характер, і водночас інтегрував їх в академічний музичний контекст.

3. У структурі драматургії опери центральну роль відіграє національний світоглядний архетип, закладений у багатошаровому символізмі. Він знаходить відображення в образі Мавки, що символізує українську душу і гармонію з природою, а також у символіці лісу як сакрального простору.

Попри свою значну естетичну цінність, тривалий час опера В. Кирейка “Лісова пісня” була не затребуваною. Цей факт і викликав дослідницький інтерес до твору в наш час, особливо коли в XXI столітті “Лісова пісня” поступово повертається на сцену. Підтвердженням цього слугує найновіша постановка 2023 року в Будапешті (Угорщина, режисерка — О. Корманьош), та постановка 2024 року в Києві, (оперна студія при НМАУ, режисерка Н. Пархоменко).

Отже, опера “Лісова пісня” В. Кирейка є прикладом майстерної композиторської інтерпретації української народнопісенної традиції, що розкриває не лише індивідуальний вимір музичної творчості, а й колективний, спираючись на архетипи етнічної культури та збагачуючи генетичну пам’ять.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк, В. Г. (2001). Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія. Київ.
2. Давидова, О. М. (1987). *Драматургія Лесі Українки в музично-сценічній творчості українських радянських композиторів*. (Дисертація). С. 40–41. Київ.
3. Котляревський, А. (1958). Лісова пісня на оперній сцені. *Культура і життя*. Київ.
4. Шестеренко, І. (2008). *Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики*. (Навчально-методичний посібник). Київ.

Andrii Zhdanko

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts
 PhD in Art Studies, Associate Professor,
 The Department of Ukrainian and Foreign Music History
 e-mail: alconostart@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0001-5551-6942

Valeriia Demus

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts
 4th-year undergraduate student,
 The Department of Ukrainian and Foreign Music History
 e-mail: valeria.demus.2000@gmail.com

MUSICAL PROJECTIONS OF NATIONAL CULTURAL CODES IN VITALII KYREIKO'S OPERA "THE FOREST SONG"

Key words: Vitalii Kyreiko, *The Forest Song*, leitmotif, interpretation, folk song tradition, folklore heritage.

One of the distinctive features of Ukrainian compositional art in the 20th-century musical culture was its reliance on national folklore traditions. Vitalii Kyreiko's opera *The Forest Song* (1957) serves as a vivid example of this approach, deeply rooted in folk origins. The young composer's interest in Lesia Ukrainka's drama-fairy tale was no coincidence. At the age of 15, while working at the Kobeliaky Drama Theater, Kyreiko memorized nearly every note of the music for performances such as *"A Matchmaking at Honcharivka"* and *"What the Wind Rustled About"* by K. Stetsenko, as well as *"Natalka Poltavka"* and *"The Christmas Night"* by M. Lysenko. He also arranged Ukrainian folk songs for Mykhailo Kropyvnytsky's drama *"Give the Heart Freedom, It Will Lead You Into Captivity"*.

Thus, his youthful interest in the dramatic works of Ukrainian literary classics profoundly influenced the composer's artistic vision and genre preferences. Notably, Kyreiko frequently turned to Lesia Ukrainka's works, from early romances and *"The Forest Song"* opera to the ballet *"The Orgy"* (1977) and his final major work, the

opera-drama *"Boiarynia"* (2008). Ukrainka's magnificent poetry and dramaturgy have long inspired talented artists, as evidenced by landmark works such as M. Skorulsky's ballet *"The Forest Song"* (1936), V. Hubarenko's ballet *"The Stone Host"* (1968), L. Dychko's ballet *"The First Lights of Dawn"* (1967), and others, including H. Zhukovsky's *"The Forest Song"* (1961) and S. Turkevych-Lukianovych's *"Mavka"* (1964).

Kyreiko's *The Forest Song* was considered a "milestone work" in the composer's creative evolution, as noted by researcher V. Antoniuk [1, p. 80]. According to O. Davydova, *"Vitalii Kyreiko's opera became the first successful operatic adaptation of Lesia Ukrainka's The Forest Song in this genre. This work revealed much about addressing the specific scenic qualities of the fairy drama, particularly its philosophical depth and poetic symbolism, which Kyreiko translated into emotional resonance and musical imagery built upon both genre achievements and rich folk associations"* [2, pp. 40–41].

Indeed, this sentiment aligns with A. Kotlyarevsky's observation: *"...the high ideological concept of the author's vision, genuine folk spirit of the music imbued with Ukrainian melodies and intonations..."* [3], which is the opera's principal merit.

Kyreiko's use of folk melodies opens up a broad scope for exploring the interplay of folklore traditions with compositional thinking, reflecting the national cultural codes. According to V Antoniuk, *The Forest Song* exemplifies Kyreiko's neo-folkloristic style, with its vivid national coloration rooted in the rhythmic and intonational diversity of Ukrainian folk songs. The melodies chosen by Lesia Ukrainka — presented in her appendix to drama — became leitmotifs in Kyreiko's opera. These three songs (*"And this village, and that village"*, *"Oh, I will go to Liubar"* and *"Waters spilled over four fords"*) underpin the opera's primary leitmotifs: "love" and "flute". Leitmotifs in operas based on mythological or folklore plots are instrumental in expressing not only the characters' individual traits but also deep national archetypes and symbols.

Kyreiko transformed these songs, originally spring songs (vesnianky) from the appendix of Ukrainka's work, into symbolic musical

elements. Each song, with its unique theme, creates a “micro-plot”. For instance, the melody “And this village, and that village” (Melody No. 1 in Ukrainka’s appendix) portrays a girl in love, becoming the leitmotif of “love” as Mavka awakens from her winter slumber. “Oh, I will go to Liubar” (Melody No. 7) reflects joy and dance, used in scenes symbolizing happy lovers, while “Waters spilled over four fords” (Melody No. 8) narrates tragic love, evolving into the leitmotif of Lukash’s “flute”.

These melodies were meticulously selected by Lesia Ukrainka and remain unaltered in Kyreiko’s opera. Additional context is provided by K. Kvitka’s collection Folk Melodies from Lesia Ukrainka’s Voice, which classifies these melodies as spring songs. Ukrainka emphasized their solo performance without orchestral accompaniment, a principle partially upheld by Kyreiko. While the flute leitmotif remains minimally accompanied, the “love” leitmotif is intertwined with the orchestral texture, enhancing the work’s emotional impact.

In summary:

- In The Forest Song, Vitalii Kyreiko skillfully adapts folk song traditions into the opera’s musical dramaturgy, using three spring songs as the foundation for the main leitmotifs.
- The composer retains the authentic intonational and modal features of the chosen folk melodies, emphasizing their national identity while integrating them into an academic musical framework.
- The dramaturgy is enriched by a national worldview archetype, embodied in the layered symbolism of Mavka (representing the Ukrainian soul and harmony with nature) and the forest (a sacred space).

Despite its aesthetic value, Kyreiko’s The Forest Song remained underappreciated for a long time. However, its resurgence on stage in the 21st century, such as productions in Budapest (2023, directed by O. Kormanyos) and Kyiv (2024, directed by N. Parkhomenko), highlights its enduring relevance.

Thus, The Forest Song exemplifies a masterful compositional interpretation of Ukrainian folk song traditions, revealing both in-

dividual creativity and collective cultural memory rooted in ethnic archetypes.

REFERENCES

1. Antoniuk, V. H. Ukrainian Vocal School: Ethnocultural Aspect. Monograph. Kyiv, 2001. 114 p. [in Ukrainian].
2. Davydova, O. M. The Dramaturgy of Lesia Ukrainka in Musical and Scenic Creativity of Ukrainian Soviet Composers. Dissertation. Kyiv, 1987. Pp. 40–41. [in Ukrainian].
3. Kotliarevsky, A. “The Forest Song on the Opera Stage.” *Culture and Life*. Kyiv, 1958. [in Ukrainian].
4. Shesterenko, I. Vitalii Kyreiko’s Creativity in the History of Ukrainian Music: Educational Manual. Kyiv, 2008, 428 p. [in Ukrainian].

Мізітова Аділя

кандидат мистецтвознавства, професор
кафедри історії української та зарубіжної музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І.П. Котляревського
e-mail: adilya.misitowa@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-7859-0870

ЗАЛЬЦБУРЗЬКИЙ ФЕСТИВАЛЬ 2024

Ключові слова: Зальцбурзький фестиваль, “Милосердя Тита” В. А. Моцарта, “Ідіот” М. Вайнберга, струнний квартет “Ібене”, минуле у дзеркалі сучасності.

Коли згадуєш про Зальцбург, завжди відчуваєш нічим не затьмарену радість. Вона виникає від його чудових краєвидів із палацом та парком Мірабель, величчю фортеці Хоензальцбург, будинком, де народився В. Моцарт, мостом закоханих з різнобарвними навісними замками — від величезних до міні-

атюрних, прогулянковими теплоходами, які наприкінці виконують “тур вальсу” під музику Й. Штрауса, нарешті, вузькими проходами на кшталт аркад або пасажу, де в затишку розміщуються кафе, крамнички з ювелірними прикрасами або ялинковими іграшками ручної роботи неймовірної краси, серед яких особливо вражають різноманітні дзвіночки. Дивно, але цей казковий світ ніхто не ховає до Різдва та Нового року, навпаки, і влітку він зачаровує тебе своїм сяйвом, а тонкий дзвін від легкого руху повітря незмінно підіймає настрій. Мабуть, тому Зальцбург вважають одним із популярних туристичних міст Європи. Але для прихильників мистецтва — це “фестивальна мекка”, де кожного року відбуваються незабутні події в музичному й театральному житті із широкою панорамою творів, авторських та виконавських імен, інтерпретаторських концепцій.

Зальцбурзький фестиваль переступив межу свого 100-літнього ювілею у 2020-му, хоча музичні свята у місті Моцарта раз від разу проводилися з 1877 року. Нового дихання та регулярності йому надали перш за все ідеї Г. фон Гофманстала, Р. Штрауса, М. Рейнхардта, підтримані Рудольфом Реті, А. Роллером, Ф. Шальком. Якщо ж подивитися на професії цих ключових постатей — письменник, поет і драматург, композитор, режисер, музикознавець та піаніст, декоратор, директор Віденської опери, — то стає зрозумілим обраний ними шлях популяризації досягнень світової культури. Нагадування відомих історичних фактів спрямоване на підкреслення потужності інтелектуально-художніх сил, що сприяли формуванню загальної концепції цього музично-театрального форуму та його затвердженню у західноєвропейській культурі.

Програма цього року за традицією охоплювала твори, різні за тематикою та видами мистецтва, жанрами та епохами. Об’ємний та змістовний буклет, який, до речі, безкоштовно заздалегідь надсилають тим, хто хоча б одного разу відвідав фестиваль, або пропонують у власність безпосередньо перед виставою чи концертом, містить 4 рубрики: “Опера”, “Драма”, “Концерт” і “Юні та кожний” з різножанровими заходами для

юнацтва. Отже, оперний репертуар складали як відомі, так і маловідомі музично-театральні композиції, що давало змогу реалізувати авторські ідеї у сценічному або концертному варіантах. Серед вистав привертала увагу дві опери В. А. Моцарта — “Дон Жуан” (1787) та “Милосердя Тита” (1791), “Гравець” (1915–1917 / 1927–28) С. Прокоф’єва, “Казки Гофмана” (1877–1880) Ж. Оффенбаха та “Ідіот” (1986/87) М. Вайнберга. Ці нові інсценівки доповнювалися концертним виконанням опер “Гамлет” (бл. 1860–1863 / 1867) А. Тома, “В’язень” (1944–1948) Л. Даллапінколи, “Кома” (ост. ред. 2015–2018) Г. Ф. Хааса, “розмовної п’єси з музикою” “Капричіо” (1940–1941) Р. Штрауса та “музичного театру” “Бажання” (1999–2001) Б. Фуррера. І якщо зовні таке розмаїття сприймалося прагненням дирекції фестивалю продемонструвати неосяжні можливості музичної культури сьогодення, то ідейне підґрунтя вибору саме цих творів було розкрито в Передмові до буклету. “Плин між раєм і пеклом, — читаємо, — окреслюють витвори фестивального літа 2024 року; вони розповідають про стихійну красу надмірності, так само як і про приховані в ній “демонічні” безодні, про безмежну самотність — і запаморочливу безбожну свободу” [2, с. 2]. Таке звернення до публіки налаштовувало на рух уперед та назад, по колу та спіралі, повторюваність трагедій, катаклізмів та людської неприборканості пристрастей, що знайшли відбиття у творчих передчуттях, незважаючи на розосередженість авторських ідей в історико-географічному просторі.

Дві опери, які пощастило побачити на Зальцбурзькому фестивалі 2024 року, розділені майже двома століттями, але обидві стали останніми творами композиторів у цьому жанрі; обидві загострюють проблеми, які хвилюють людство протягом історії його існування: кохання та зрада, жорстокість і жалість, протистояння та пошук гармонії, співчуття і страждання. Проте якщо одна з них була відразу представлена на оперній сцені, то друга опинилася нікому не потрібною у країні, у яку митець потрапив у часи лихоліть, і побачила світло рампи за її межами через 17 років після його смерті.

“Милосердя Тита” В. А. Моцарта народилося нібито з волі примхливої Фортуни після відмови А. Сальєрі від пропозиції імпресарію Празького станового театру Д. Гвардасоні написати оперу з нагоди коронації Леопольда II королем Богемії. Недостатність часу зумовила вибір лібрето П. Метастазіо, яке вважалося одним з найпопулярніших у XVIII столітті. За свідченнями Девіда Треффінгера, з 1734 року воно було використано в “серйозній” опері 50 разів [5, с. 16]. Проте наприкінці століття опера-серія втратила свої позиції, сприймалася схематизованою і тому вийшла з ужитку. Що ж сприяло зверненню до цього тексту В. А. Моцарта? Не тільки гострі колізії сюжету, складні взаємовідносини між героями, споконвічна проблема вибору між дружбою та коханням, відданістю і зрадою, двоїстість людської натури, які знайшли багатогранне втілення в музиці композитора. Вирішальним став мотив “милосердя”, що відповідав суті майбутньої події. Тому реконструкція оригінального тексту К. Маццолою — скорочення до двох дій, уведення ансамблевих та розширення хорових сцен — здобула високу оцінку австрійського майстра, закарбовану у виразі “*vera opera*” (“справжня опера”) [5, с. 16].

Канадський оперний і театральний режисер Роберт Карсен, який здійснив постановку “Милосердя Тита” В. А. Моцарта на Зальцбурзькому фестивалі цього року, стирає кордони між минулим і сьогоденням. Сучасні костюми, кабінет прем’єр-міністра та зала парламенту з прапорами Італії та Євросоюзу, заворушення на вулицях, штурм державної установи — усе сприяло відчуттю подій “тут і зараз”. Не уникає режисер і можливості зняття табу з мотиву пристрасного, безрозсудного одностатевого кохання, а не тільки між чоловіком і жінкою. У когось поява Чечілії Бартолі у ролі зрадника Сесто, який опиняється перед складною дилемою — відданістю обов’язку та любов’ю, що затьмарює розум, — могла викликати нерозуміння, однак режисер не відвертається від існуючих реалій. Тому паралелі, які виникають, не відзначені вибірковістю, навпаки, віддзеркалюють дійсність у повноті її проявів.

У своїх роздумах про останній оперний шедевр В. А. Моцарта драматург Д. Треффінгер зауважує, що його глибинний смисл полягає в питанні справедливості влади в ситуації “інтриг, насильства і терору”, незважаючи на перемогу в ній “*clementia*”. Таке розуміння позачасових проблем породжує в автора низку питань, кожне з яких безпосередньо адресовано свідомості сучасників. “Чи може людство панувати над нелюдністю? — звертається до читача автор. — Чи кожному провини можна пробачити? Чи можна примирити розум держави і людства?” [5, с. 16]. І впевнено відповідає, розшифровуючи власне бачення високого пафосу цієї музики: “Дух моцартівського Тита сконцентрований у розумінні того, що “лояльність підданих” до їхніх політичних лідерів не повинна бути “плодом страху”, а має базуватися на любові” [Там само].

Якщо опера В. А. Моцарта викликає безпосередні відгуки в соціально-політичних та морально-психологічних проблемах нашого часу, то “Ідіот” М. Вайнберга, написаний за романом Ф. Достоевського, спонукав драматурга та критика Крістіана Лоншана на пошук пояснення ґрунтовних засад звернення єврея-композитора до твору письменника-антисеміта, “натхненника образу вічної Росії” [3, с. 29]. Узагальнюючи розмови з режисером-постановником Кшиштофом Варліковським, він вибудовує своє есе в дусі історичних хронік або філософських максим. Відчуття “перерваного зв’язку часів” через перемикання з одного плану роздумів до іншого, різні об’єкти уваги неочікувано змінюється своєрідною панорамою, де герої роману, їхні характери, доля, взаємовідносини постають у дзеркалі темного, насильницького, дволикого та хворого світу країни, де знехтувані людські права та людяність. Дослідник акцентує: “Дивовижні аналогії з тим, що відбувається з 24 лютого 2022 року, а точніше, з моменту окупації частини Донбасу та Криму у 2014 році”. І продовжує: “Якби геній Достоевського не поставив себе на службу націоналізму, росіяни, можливо, не стали б винуватцями всього того, що вони чинили протягом XX століття і що ми бачимо сьогодні в Україні” [3, с. 29]. Так чи потрібно

сьогодні звертатися до спадщини письменника, чиї погляди йдуть всупереч моральним та духовним цінностям прогресивного людства, чи не помилився композитор у своєму виборі? Кожен має знайти власну відповідь на ці питання і самостійно визначитися. Проте К. Лоншан не ховається за риторикою та складністю рішення, бо вважає за необхідне читати романи Ф. Достоевського, які розповідають “про глибини людської свідомості. Але <...> з усвідомленням того, ким він є, з усвідомленням його ставлення до російської влади. <...> Достоевський показує нам, на яку ненависть здатні люди. Квантовий стрибок нашої фантазії, можливостей людської сили уяви. Єдина форма боротьби з ненавистю — мистецтво, цивілізація” [3, с. 30].

Польський режисер, визнаний митець та інтелектуал К. Варліковський керувався при втіленні оперної концепції глибоким трагізмом музики М. Вайнберга, багатством засобів зображення характерів, психологічною точністю в розкритті тонких нюансів взаємовідносин героїв. Опера, як і роман, майже позбавлена зовнішнього розгортання подій, тієї “пружини”, завдяки якій драматургія набуває своєї динамічності. Композитор, майстерно використовуючи можливості оркестру та “розмовного” стилю у вокальних партіях, досягає величезної напруги поза залученням прийомів гротеску, не посилюючи градус емоцій відверто експресіоністською стилістикою, і ця стриманість висловлювання створює атмосферу очікування чогось неминучого, приреченості емпатії князя Мишкіна. Поправивши своє психічне здоров'я у Швейцарії, він приїхав з незайманим серцем до Петербурга, але опинився у місті, де панують таємниці, насильство, шалена любов до грошей, де понівечені душі та зганьблена честь стали нормою життя. Зіткнення зі злом та душевні страждання знов занурюють його в темряву епілептичних нападів, а страшна смерть Настасії Пилипівни повертає до закритої лікарні для душевнохворих — життя остаточно замкнуло для нього своє коло.

У такій реальності “чиста любов” героя розбивається об стіну нерозуміння, тому що “бажати врятувати” і “зробити

щось для порятунку” — речі не взаємозамінні. Коріння цього феномена та прагнення князя витягти з темряви усталених відносин саме Настасію Пилипівну Барашкову зашифровані письменником у їхніх іменах. Англійський музикознавець Девід Феннінг наводить тонкий аналіз оманливості для західних читачів як титулу героя, так і його прізвища — ідіот, яке ближче за значенням до грецького оригіналу і “є чимось середнім між схожою на Христа постаттю і святим дурнем: невинний, який повернувся з іншого світу” [1, с. 45]. Ім'я князя, продовжує дослідник, Лев, а прізвище асоціюється з “мишеням”. За його думкою, це “свідчить про дуалізм мужності та слабкості. Так само Настасія може бути натяком на “Анастасіс”, тобто “воскресіння”, а корінь у прізвищі Барашкова означає “ягня” [Там само]. Як би не пояснювали натури ключових фігур та мотиви їхніх вчинків, суть колізії в контексті сьогодення свідчить про те, що зберегти душевну та духовну чистоту неможливо поза реальним життям, його вимогами і випробуваннями. Імовірно, прагнення донести до слухачів такі важливі в ці часи морально-етичні аксіоми згуртувало інтернаціональну команду однопумців, які своїм натхненним мистецтвом та майстерністю говорять “ні” агресії в Україні, жорстокості, ненависті та війні в різних куточках світу, протистоять свободою вибору диктатурі та лицемірству. Тому “Ідіот” М. Вайнберга став подією у фестивальных заходах 2024 року, зламав перепони між ілюзорним та реальним життям, щоб філософська сентенція — “Краса врятує світ” — не залишилася метафорою, яка втратила сенс.

Здавалось, що в такому насиченому концептуальному полі оперних вистав концерт камерної музики стане лише острівцем довірчого спілкування, сповідального обміну думками. А втім, представлена французьким квартетом “Ібене” програма відбила загальну концепцію фестивалю засобами невербалізованої “абсолютної музики”. Три струнних квартети, які прозвучали у той вечір, окреслили рух по часовій спіралі, викликаючи “квантовий стрибок” почуттів та уявлень публіки. Один з останніх, так званих “Прусських квартетів” *D-dur KV 575* (1789) В. А. Мо-

парта осяяний світом, радістю від спільного музикування, виразовою кантиленою, жартівливістю і життєстверджувальною енергією. І це незважаючи на розчарування, яке очікувало композитора в короля Фрідріха Вільгельма II, коли його сподівання на нові замовлення та заробіток не справилися (до проблеми “влада та особистість”). Тобіас Пфлегер наводить уривок з повідомлення митця влітку 1790 року: “Тепер я змушений писати свої квартети — цю нудну роботу — за мізерну плату, просто щоб отримати гроші в моїх обставинах” (цит. за: [4, с. 7]). Утім сила генія в ньому взяла гору над буденними проблемами звичайної людини, завдяки чому, за словами музикознавця, власне “краса і смак повинні викликати насолоду і захоплення не тільки у любителя, але й у глибокого знавця” [Там само]. Виконаний після такої безхмарної музики Третій струнний квартет (1983) А. Шнітке прозвучав на кшталт симфонії, настільки він був сповнений драматичної напруги, несподіваних контрастів, масштабного розгортання музичних подій. Три його частини, об’єднані прийомом *attacca*, з численними цитатами та знаковими монограмами, образом танцю смерті й хаосу, видавалися відлунням трагедій сучасного світу. Кульмінацією вечора став останній квартет *D-dur* D 887 (1826) Ф. Шуберта. Відсутність у ньому загостреного конфлікту, відвертих зіткнень протилежних образних сфер, пафосу боротьби сприймалася антиподом плакатної мови музики А. Шнітке, а постать митця-романтика — *Alter ego* композитора XX століття. Проте за цією повільністю поступово накопичувалася схвильованість, бездонна глибина печалі, невимовленої тривоги, тендітної ніжності, спогадів про колишнє, що посилювало спалахи драматизму, позбавивши навіть фінал традиційно танцювально-радісного характеру. Постійна гра мажору-мінору, зміна динаміки та характеру руху нагадували про мінливість людського буття.

Кожного дня, ближче до ночі, над Зальцбургом лютувала гроза зі страшним гуркотінням, блискавками через усе небо, майже штормовими зливами. Природа немов відгукувалася на розриви ракет, які в цей час руйнували українські міста та

несли смерть мирним людям. Місто Моцарта споріднювалося з прагненням фестивалю донести людям нерозривну єдність культурних та духовних цінностей як запоруку збереження людяності й усвідомленої свободи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Fanning, D. (2024). „Diese Welt ist krank. Sie muss geheilt werden“. — Dostojewski und Weinbergs *Der Idiot*. *Mieczysław Weinberg. Der Idiot*, s. 42–49.
2. Hammer, K., Hinterhäuser, M. & Crepaz, L. (2023). Verehrtes Festspielpublikum! *Salzburger Festspiele. 19. Juli — 31. August 2024*, s. 2.
3. Longchamp, Ch. (2024). In der Dämmerung — Weinberg, Dostojewski und Europa. Angeregt durch Gespräche mit Krzysztof Warlikowski. *Mieczysław Weinberg. Der Idiot*, s. 24–31.
4. Pflieger, T. (2024). Letzte Gattungsbeiträge und singende Celli. *Kammerkonzert. Quatuor Ébène*, s. 6–11.
5. Treffinger, D. (2023). „Nehmt mir die Herrschaft oder gebt mir ein anderes Herz!“ *Salzburger Festspiele. 19. Juli — 31. August 2024*, s. 16.

Adilya Mizitova

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts

PhD in Art Studies, Professor

The Department of Ukrainian and Foreign Music History

e-mail: adilya.misitowa@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-7859-0870

SALZBURG FESTIVAL 2024

Keywords: *Salzburg Festival, “La clemenza di Tito” by W. A. Mozart, “The Idiot” by M. Weinberg, Quatuor Ébène, the past in the mirror of the present.*

When you think of Salzburg, you always feel an unclouded joy. It arises from its magnificent views with the Mirabell Palace

and Park, the grandeur of the Hohensalzburg Fortress, the house where W. A. Mozart was born, the Lovers' Bridge with its colourful padlocks — from huge to miniature ones, pleasure boats, which at the end perform a “waltz tour” to the music of J. Strauss, finally, through narrow passages like arcades or passages, where cafes, shops with jewellery or Christmas tree handmade decorations of incredible beauty are located in a cosy atmosphere, among which various bells are especially striking. Surprisingly, no one hides this fairy-tale world until Christmas and New Year, on the contrary, in summer it also enchants you with its radiance, and the delicate ringing from the light movement of the air invariably lifts your mood. Perhaps that is why Salzburg is considered one of the popular tourist cities in Europe. But for art lovers, it is a “festival mecca”, where unforgettable events in musical and theatrical life take place every year with a wide panorama of compositions, author and performing names, and interpretative concepts.

The Salzburg Festival crossed the threshold of its 100th anniversary in 2020, although music festivals in the city of Mozart have been held from time to time since 1877. New breath and regularity were given to it, first of all, by the ideas of G. von Hofmannsthal, R. Strauss, M. Reinhardt, supported by Rudolf Reti, A. Roller, F. Schalk. If we look at the professions of these key figures — a writer, poet and dramatist, composer, director, musicologist and pianist, set designer, director of the Vienna Opera — the path they have chosen to popularize the achievements of the world culture becomes clear. Reminding of well-known historical facts is aimed at emphasizing the power of the intellectual and artistic forces that contributed to the formation of the general concept of this music and theatre forum and its establishment in Western European culture.

This year's program, by tradition, included compositions of various themes and types of art, genres and eras. The voluminous and informative booklet, which, by the way, is sent free of charge in advance to those who have visited the festival at least once, or is offered for ownership immediately before the performance or concert, contains 4 sections: “*Opera*”, “*Drama*”, “*Concert*” and “*Young & Everyone*” with

various genre events for youth. Thus, the opera repertoire consisted of both well-known and little-known musical and theatrical compositions, which made it possible to realize the author's ideas in stage or concert versions. Among the performances, two operas by W. A. Mozart — *Don Giovanni* (1787) and *La clemenza di Tito* (1791), *The Gambler* (1915–1917 / 1927–28) by S. Prokofiev, *Les Contes d'Hoffmann* (1877–1880) by J. Offenbach, and *The Idiot* (1986/87) by M. Weinberg drew attention. These new productions were complemented by concert performances of the operas *Hamlet* (app. 1860–1863 / 1867) by A. Thomas, *Il prigioniero* (1944–1948) by L. Dallapiccola, *Koma* (last ed. 2015–2018) by G. F. Haas, the “conversational play with music” *Capriccio* (1940–1941) by R. Strauss, and the “musical theatre” *Begehren* (1999–2001) by B. Furrer. And if outwardly such diversity was perceived as the desire of the festival management to demonstrate the immense possibilities of today's musical culture, then the ideological basis for the choice of these compositions was revealed in the Preface to the booklet. “The flow between heaven and hell”, we read, “is outlined by the compositions of the festival summer of 2024; they tell about the natural beauty of excess, as well as about the ‘demonic’ abysses hidden in it, about boundless loneliness — and dizzying godless freedom” [2, p. 2]. Such an appeal to the audience set the mood for movement forward and backward, in a circle and a spiral, the repetition of tragedies, cataclysms and human unbridled passions, which were reflected in creative premonitions, despite the dispersion of the author's ideas in historical and geographical space.

The two operas which it was lucky enough to see at the 2024 Salzburg Festival are separated by almost two centuries, but both became the last compositions of the composers in this genre; both exacerbate the problems that have troubled humanity throughout the history of its existence: love and betrayal, cruelty and empathy, confrontation and the search for harmony, compassion and suffering. However, if one of them was immediately presented on the opera stage, the second turned out to be unnecessary in the country where the artist found himself in times of trouble, and saw the light of the stage outside its borders 17 years after his death.

La clemenza di Tito by W. A. Mozart seemingly came into being by the will of capricious Fortune after A. Salieri refused the offer of the impresario of the Estates Theatre in Prague D. Guardasoni to write an opera on the occasion of the coronation of Leopold II as King of Bohemia. The lack of time determined the choice of the libretto by P. Metastasio, which was considered one of the most popular in the 18th century. According to David Treffinger, since 1734 it had been used in “serious” opera 50 times [5, p. 16]. However, by the end of the century, *opera seria* had lost its position, was perceived as schematic and therefore fell out of use. What contributed to W. A. Mozart’s appeal to this text? Not only the sharp plot conflicts, the complex relationships between the characters, the eternal problem of choosing between friendship and love, loyalty and betrayal, the duality of human nature, which found a multifaceted embodiment in the composer’s music. The motif of “mercy” became decisive, and it corresponded to the essence of the upcoming event. Therefore, the reconstruction of the original text by C. Mazzola — reduction to two acts, introduction of ensemble and expansion of choral scenes — received high praise from the Austrian master, captured in the expression “*vera opera*” (“true opera”) [5, p. 16].

Canadian opera and theatre director Robert Carsen, who staged W. A. Mozart’s *La clemenza di Tito* at the Salzburg Festival this year, blurs the boundaries between the past and the present. Modern costumes, the Prime Minister’s office and the parliament hall with the flags of Italy and the European Union, riots in the streets, the storming of a government institution — all contributed to the feeling of events “here and now”. The director does not avoid the possibility of lifting the taboo from the motif of passionate, reckless same-sex love, and not only between a man and a woman. For some, the appearance of Cecilia Bartoli in the role of the traitor Sesto, who finds himself faced with a difficult dilemma — devotion to duty and love that clouds the mind — could cause misunderstanding, but the director does not turn away from the existing realities. Therefore, the emerging parallels are not marked by selectivity, on the contrary, they reflect reality in the fullness of its manifestations.

In his reflections on the last opera masterpiece by W. A. Mozart, the dramatist D. Treffinger notes that its deep meaning lies in the question of the justice of government in a situation of “intrigue, violence and terror”, despite the victory of “clementia” in it. Such an understanding of timeless problems gives rise to a number of questions in the author, each of which is directly addressed to the minds of contemporaries. “Can humanity rule over inhumanity? — the author addresses the reader. — Can every fault be forgiven? Can the mind of the state and humanity be reconciled?” [5, p. 16]. And he confidently answers, deciphering his own vision of the high pathos of this music: “The spirit of Mozart’s *Tito* is concentrated in the understanding that the ‘loyalty of subjects’ to their political leaders should not be ‘the fruit of fear’, but should be based on love” [ibid].

If W. A. Mozart’s opera evokes direct responses in the socio-political and moral-psychological problems of our time, then M. Weinberg’s *The Idiot*, written based on the novel by F. Dostoevsky, prompted the dramatist and critic Christian Longchamp to search for an explanation of the fundamental principles of the Jewish composer’s appeal to the composition of an anti-Semitic writer, “the inspirer of the image of eternal Russia” [3, p. 29]. Summarizing conversations with the director-producer Krzysztof Warlikowski, he builds his essay in the spirit of historical chronicles or philosophical maxims. The feeling of “interrupted connection of times” due to switching from one plane of reflection to another, different objects of attention are unexpectedly replaced by a kind of panorama, where the heroes of the novel, their characters, fate, and relationships appear in the mirror of the dark, violent, two-faced, and sick world of a country where human rights and humanity are neglected. The researcher emphasizes: “Amazing analogies with what has been happening since February 24, 2022, or rather, since the occupation of part of Donbas and Crimea in 2014”. And he continues: “If the genius of Dostoevsky had not put himself at the service of nationalism, the Russians might not have become the culprits of everything they did during the 20th century and what we see today in Ukraine” [3, p. 29]. So is it necessary today to turn to the legacy of a writer

whose views go against the moral and spiritual values of progressive humanity, or was the composer mistaken in his choice? Everyone must find their own answer to these questions and decide for themselves. However, C. Longchamp does not hide behind the rhetoric and complexity of the decision, because he considers it necessary to read F. Dostoevsky's novels, which tell "about the depths of human consciousness. But <...> with an awareness of who he is, with an awareness of his attitude towards the Russian authorities. <...> Dostoevsky shows us what hatred people are capable of. A quantum leap in our imagination, in the possibilities of human imagination. The only form of struggle against hatred is art, civilization" [3, p. 30].

The Polish director, recognized artist and intellectual K. Warlikowski was guided in the embodiment of the opera concept by the deep tragedy of M. Weinberg's music, the richness of the means of character depiction, the psychological accuracy in revealing the subtle nuances of the heroes' relationships. The opera, like the novel, is almost devoid of the external unfolding of events, that "spring", owing to which dramaturgy acquires its dynamism. The composer, skillfully using the possibilities of the orchestra and the "conversational" style in the vocal parts, achieves enormous tension without resorting to the techniques of the grotesque, without increasing the degree of emotions with a frankly expressionist style, and this restraint of expression creates an atmosphere of expectation of something inevitable, the doom of Prince Myshkin's empathy. Having recovered his mental health in Switzerland, he arrived with a pure heart in St. Petersburg, but found himself in a city where secrets, violence, a mad love of money reign, where mutilated souls and disgraced honour had become the norm of life. Encounters with evil and mental suffering plunge him once again into the darkness of epileptic seizures, and the terrible death of Nastasya Filippovna returns him to a closed hospital for the mentally ill — life has finally closed its circle for him.

In such a reality, the hero's "pure love" is shattered against a wall of misunderstanding, because "wishing to save" and "doing something to save" are not interchangeable. The roots of this phenomenon and the prince's desire to pull Nastasya Filippovna Barashkova out of

the darkness of established relationships are encrypted by the writer in their names. The English musicologist David Fanning provides a subtle analysis of the deceptiveness for Western readers of both the hero's title and his nickname — the idiot, which is closer in meaning to the Greek original and "is something between a Christ-like figure and a holy fool: an innocent who has returned from another world" [1, p. 45]. The prince's name, the researcher continues, is Lev, and the surname is associated with "mouse". In his opinion, this "testifies to the dualism of courage and weakness. Similarly, Nastasya may be an allusion to 'Anastasis', that is, 'resurrection', and the root in the surname Barashkova means 'lamb'" [ibid]. No matter how one explains the natures of the key figures and the motives of their actions, the essence of the collision in the context of the present day indicates that it is impossible to maintain mental and spiritual purity outside of real life, its demands and trials. Probably, the desire to convey to the listeners moral and ethical axioms so important in these times united an international team of like-minded people who, with their inspired art and skill, say "no" to aggression in Ukraine, to cruelty, hatred and war in different corners of the world, and oppose dictatorship and hypocrisy with freedom of choice. Therefore, *The Idiot* by M. Weinberg became an event in the 2024 festival events, having broken down the barriers between illusory and real life so that the philosophical maxim — "Beauty will save the world" — would not remain a metaphor that has lost its meaning.

It seemed that in such a rich conceptual field of opera performances, a chamber music concert would become only an island of trusting communication, a confessional exchange of thoughts. However, the program presented by the French Quatuor Ébène reflected the general concept of the festival by means of non-verbalized "absolute music". The three string quartets that performed that evening outlined the movement along the time spiral, causing a "quantum leap" of the audience's feelings and perceptions. One of the last, so-called "Prussian Quartets" D-dur KV 575 (1789) by W. A. Mozart was illuminated by the light, the joy of making music together, expressive cantilena, humour and life-affirming energy. And this de-

spite the disappointment that awaited the composer during his visit to King Friedrich Wilhelm II, when his hopes for new orders and earnings did not come true (to the problem of “power and personality”). Tobias Pfleger quotes an excerpt from the artist’s message in the summer of 1790: “Now I am forced to write my quartets: this boring work: for a meagre fee, just to get money in my circumstances” (quoted in: [4, p. 7]). However, the power of genius in him prevailed over the everyday problems of an ordinary person, owing to which, according to the musicologist, “beauty and taste should cause pleasure and admiration not only in the amateur, but also in the profound connoisseur” [ibid]. Performed after such cloudless music, A. Schnittke’s Third String Quartet (1983) sounded like a symphony, so full of dramatic tension, unexpected contrasts, and a large-scale development of musical events. Its three movements, united by the *attacca* technique, with numerous quotes and iconic monograms, the image of the dance of death and chaos seemed to echo the tragedies of the modern world. The culmination of the evening was the last quartet D-dur D 887 (1826) by F. Schubert. The absence of a sharp conflict, frank clashes of opposing figurative spheres, and the pathos of struggle in it was perceived as the antithesis of the poster language of A. Schnittke’s music, and the figure of the romantic artist was perceived as the *Alter ego* of the 20th-century composer. However, behind this slowness, excitement gradually accumulated, the bottomless depth of sadness, unspeakable anxiety, fragile tenderness, memories of the past, which intensified the outbursts of drama, deprived even the finale of its traditionally dance-joyful character. The constant play of major-minor, the change in dynamics and nature of movement reminded of the variability of human existence.

Every day, closer to night, a thunderstorm raged over Salzburg with a terrible roar, lightning across the entire sky, almost stormy downpours. Nature seemed to respond to the explosions of missiles that were destroying Ukrainian cities and killing civilians at that time. The city of Mozart was related to the festival’s desire to convey to people the indissoluble unity of cultural and spiritual values as a guarantee of preserving humanity and conscious freedom.

REFERENCES

1. Fanning, D. (2024). „Diese Welt ist krank. Sie muss geheilt werden“. — Dostojewski und Weinbergs *Der Idiot*. *Mieczysław Weinberg. Der Idiot*, S. 42–49.
2. Hammer, K., Hinterhäuser, M. & Crepaz, L. (2023). Verehrtes Festspielpublikum! *Salzburger Festspiele. 19. Juli — 31. August 2024*, S. 2. [In German].
3. Longchamp, Ch. (2024). In der Dämmerung — Weinberg, Dostojewski und Europa. Angeregt durch Gespräche mit Krzysztof Warlikowski. *Mieczysław Weinberg. Der Idiot*, S. 24–31. [In German].
4. Pfleger, T. (2024). Letzte Gattungsbeiträge und singende Celli. *Kammerkonzert. Quatuor Ébène*, S. 6–11. [In German].
5. Treffinger, D. (2023). „Nehmt mir die Herrschaft oder gebt mir ein anderes Herz!“ *Salzburger Festspiele. 19. Juli — 31. August 2024*, S. 16. [In German].

ВЕКТОР ОПОРУ

Артем'єва Віра

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри історії світової музики

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

e-mail: varmuz@ukr.net

ORCID iD: [0000-0001-7576-3609](https://orcid.org/0000-0001-7576-3609)

БАРОКОВА МУЗИКА В УКРАЇНСЬКІЙ СУЧАСНОСТІ: СИЛА СУПРОТИВУ

Ключові слова: *барокова музика, фестиваль, творча особистість, Жан-Філіпп Рамо, теоретичні праці.*

З 14 по 22 листопада 2024 року у Києві пройшов Фестиваль барокової музики (Kyiv Baroque Fest), який включав різноманітні формати: концерти, лекції, бесіди, дискусії в межах форуму, присвяченого ранній музиці, тощо. Звучала музика представників барокової епохи А. Вівальді, Й. С. Баха, Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо та інших композиторів, яка виконувалася на старовинних інструментах. Обрамленням події стали виступи зірок ранньої музики: відкрив фестиваль концерт клавесиніста Жана Рондо, а завершив — виступ контратенора Андреаса Шолля.

Для мене було честю долучитися до цього свята барокового мистецтва. У межах фестивалю і з нагоди 260-ліття після смерті митця було проведено лекцію “Жан-Філіпп Рамо: лабіринти творчого шляху”, де йшлося про унікальну творчу особистість, яка зуміла успішно поєднати у своєму житті різні типи діяльності. Актуалізація тем, пов'язаних з розумінням векторів розвитку творчої особистості, місця і ролі в цьому процесі соціокультурного контексту й ідейних настанов певної епохи підштовхнула до того, щоб замислитись не лише над пробле-

мами творчого спадку, а й загалом над історико-соціальним контекстом, біографічними поворотами та особистісними аспектами життєтворчості Жана-Філіппа Рамо.

Такого типу розвідки є актуальними в контексті новітніх досліджень українського музикознавства (маємо на увазі роботи О. Коменди “Універсальна творча особистість в українській музичній культурі” [1] і Н. Савицької “Хронос композиторської життєтворчості” [2]), у яких викладено специфіку розуміння векторів розвитку творчої особистості, місця і ролі в цьому процесі соціокультурного контексту та ідейних настанов певної епохи.

Попри унікальність таланту Жан-Філіпп Рамо був людиною свого часу і представником епохи Просвітництва, ідеал якої — різностороння особистість. У Добу розуму надзвичайно показовим було те, що один з провідних композиторів Франції також був одним з найкращих аналітиків та методистів у поясненні законів музичної практики. Тип теоретичних розвідок, утілюваних Ж.-Ф. Рамо, користувався великим авторитетом серед його інтелектуально налаштованих сучасників, які підкреслювали ідею цінності людини та її розвитку, вірили в силу знань та розуму.

Усім відомою є перша праця Ж.-Ф. Рамо “Трактат про гармонію, зведену до її природних принципів” (1722), з моменту публікації якої митець став відомим не лише у Франції, а й за її межами як найосвіченіший музикант свого часу. Наукові досягнення Ж.-Ф. Рамо й донині є основою сучасної науки про гармонію. У пізніших роботах (починаючи з “Нової системи теоретичної музики”, 1726), дізнавшись про акустичні дослідження Ж. Совера про гармонічні звуки, Ж.-Ф. Рамо побачить там блискуче підтвердження своєї теорії, що дасть початок публікації додаткового трактату “Походження гармонії” (1937). Відправним пунктом своїх досліджень композитор вибрав акустичний феномен (обертоновий звукоряд), а також спирався на гармонічні обертони, які можна виявити в тілах, що звучать (corps sonores).

Активність Ж.-Ф. Рамо в теоретичній сфері тривала протягом усього життя, а в пізній період навіть посилилася. Наприклад, з 1750 року, тобто через п'ятнадцять років після виходу останнього трактату, вже у досить поважному віці митець видав декілька десятків праць, серед яких є як невеликі статті, так і ґрунтовні видання, наприклад, “Доказ принципу гармонії” (1750), “Кодекс практичної музики” (1760) тощо. Поява цих робіт була спровокована впливом нових естетичних переконань французької публіки, діалогами та дискусіями з енциклопедистами, зокрема Ж.-Ж. Руссо, Д. Дідро і Ж. д'Аламбером.

Вражає також і неймовірна включеність Ж.-Ф. Рамо у соціокультурний простір свого часу, адже він намагався створити собі репутацію як музиканта, так і філософа, прагнучи піднести теорію музики до рівня престижу, який надавався наукам. Композитор посилався на концепції видатних і популярних у першій половині XVIII століття наукових теорій філософів і математиків, таких як Жозеф Совер, Ісаак Ньютон, Рене Декарт, що було частиною стратегії з популяризації його робіт у науковому світі.

Працюючи над теоретичними трактатами аж до останніх днів, паралельно Ж.-Ф. Рамо інтенсивно займався композиторською творчістю. За словами дослідників, митець ніколи не був настільки впертим теоретиком, щоб нехтувати власною інтуїтивною музичністю. У своїх творах композитор постійно посилався на “розсуд вуха”, щоб усунути розбіжності у викладах теорії, навіть якщо це означало її переробку або відмову від певних аргументів.

Будучи теоретиком і композитором, Жан-Філіпп Рамо мав унікальну можливість поєднувати в культурному дискурсі різні типи діяльності, але завдяки цьому мав амбівалентну оцінку сучасників. Спочатку він сприймався як реформатор окремих складових опери (нове трактування оркестрової партії, незвичність гармонії тощо) і геній креативного підходу до написання оперного твору (маємо на увазі появу великої кількості мікстових жанрів у творчості композитора), однак у піз-

ній період життєтворчості митця представники Просвітництва (зокрема, Жан-Жак Руссо) піддавали композиторські і творчі переконання Ж.-Ф. Рамо дошкульній критиці. Незважаючи на це, заглибленість митця у внутрішній світ, інтенсифікація його інтелектуального життя, без якого було б неможливе написання теоретичних праць, стали маркерами його людської особистості, буттям якої є безперервне творення себе самої. Підхід, суголосний сучасному концепту *self-made man*, дозволив композитору віднайти досконалі форми репрезентації власних ідей: паралельно з трактатами з'являлися музичні твори, які втілювали тезу Жана-Філіппа Рамо про те, що “справжня музика — це мова серця”.

Музика Жана-Філіппа Рамо, загадки його особистості, втім, як і інших композиторів XVII–XVIII століть, стали предметом уваги цьогорічного Kyiv Baroque Fest — фестивалю, який уже вдруге проводять у період повномасштабного вторгнення. Заповнені зали Філармонії, публіка на передконцертних лекціях та дискусійному форумі, *sold out* на концерти запрошених зарубіжних виконавців засвідчили стійке зацікавлення публіки бароковим мистецтвом. Тим мистецтвом, яке, попри часову дистанцію, дає опору і надію, зміцнює нашу силу і витривалість у боротьбі за право й можливість жити в тому світі, де безумовними є цінність людського життя і трактування розуму як світла.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. 519 с.
2. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості: монографія. Львів : Сполом, 2008. 320 с.

Vira Artemieva

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Ph. D. in Art Studies, Associate Professor,

the Department World Music History

e-mail: varmuz@ukr.net

ORCID iD: [0000-0001-7576-3609](https://orcid.org/0000-0001-7576-3609)

BAROQUE MUSIC IN UKRAINIAN MODERNITY: THE POWER OF RESISTANCE

Keywords: *baroque music, festival, creative personality, Jean-Philippe Rameau, theoretical works.*

Kyiv Baroque Fest was held from November 14 to 22, 2024 in Kyiv. It included various formats: concerts, lectures, conversations, discussions within the forum dedicated to early music, etc. The festival featured music by baroque composers such as Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach, François Couperin, Jean-Philippe Rameau and other composers, performed on ancient instruments. The event was framed by the concerts of early music performers: the festival opened with a concert by harpsichordist Jean Rondeau, and ended with a performance by countertenor Andreas Scholl.

It was an honor for me to join this celebration of baroque art. As part of the festival and on the memorable date of the 260th anniversary of the artist's death, was held the lecture "Jean-Philippe Rameau: labyrinths of the creative life". This composer was a unique creative personality, who managed successfully combine different types of activities in his life. The updating of topics related to the understanding of the vectors of the development of a creative personality, the place and role in this process of the socio-cultural context and the ideological guidelines of a certain era prompted us to think not only about the problems of creative heritage, but also about the historical and social context, biographical turns in general and personal aspects of Jean-Philippe Rameau's creativity.

This type of research is relevant in the context of the latest researches in Ukrainian musicology such as by O. Komenda [1],

N. Savytska [2], which describe the specifics of understanding vectors of creative personality development, the place and role in this process of the socio-cultural context and ideological guidelines.

Jean-Philippe Rameau was a representative figure of the Age of Enlightenment, whose ideal is a versatile personality. In the Age of Reason, it was extremely revealing that one of France's leading composers was also one of the best analysts and methodologists in explaining the laws of musical practice. The type of theoretical exploration embodied by Rameau enjoyed great authority among his intellectually inclined contemporaries, who emphasized the idea of the value of man and his development, believed in the power of knowledge and reason.

Everyone knows the first Rameau's work "Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels" (1722), since the publication of which the artist became known not only in France, but also abroad as the most educated musician of his time. Rameau's scientific achievements is the basis of the modern science of harmony. In later works (starting with the "Nouveau système de musique théorique", 1726), having learned about the acoustic research of Joseph Sauveur on harmonic sounds, Rameau saw there a confirmation of his theory, which will lead to the publication of an additional treatise, "Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique" (1937). The composer chose an acoustic phenomenon (overtone scale) as the starting point of his research, and also relied on harmonic overtones that can be found in sounding bodies (corps sonores).

The Rameau's activity in the theoretical field continued throughout his life, and in the later period even intensified. For example, since 1750, about fifteen years after the publication of the last treatise, already at a rather respectable age, the artist published several dozen works, among which there are "Démonstration du principe de l'harmonie" (1750), "Code de musique pratique, ou Méthodes pour apprendre la musique ..." (1760), etc. The appearance of these works was provoked by the influence of new aesthetic beliefs of the French public, dialogues and discussions with encyclopedists, in particular Rousseau, Diderot and d'Alembert.

Rameau's inclusion in the socio-cultural space of his time was incredible. He tried to create a reputation for himself as both a musician and a philosopher, striving to raise the theory of music to the level of prestige that was given to the sciences. The composer referred to the concepts of outstanding and popular scientific theories of philosophers and mathematicians in the first half of the 18th century, such as Sauveur, Newton, Descartes, which was part of the strategy to popularize his works in the scientific world. Working on theoretical treatises until the last days, in parallel Rameau was intensively engaged in composing. According to the researchers, the artist was never so stubborn a theorist as to neglect his own intuitive musicality. In his works, the composer constantly referred to the "bon gout" to eliminate differences in the exposition of the theory.

As a theoretician and composer, Jean-Philippe Rameau had a unique opportunity to combine different types of activity in the cultural discourse, but due to this he had an ambivalent assessment of his contemporaries. Initially, he was perceived as a reformer of individual components of the opera and a genius of a creative approach to writing an opera work, however, in the late period of the artist's career, representatives of the Enlightenment subjected the compositional and creative beliefs of Rameau preschool criticism. Despite this, the artist's immersion in the inner world, the intensification of his intellectual life, without which the writing of theoretical works would be impossible, became markers of his human personality, whose being is the continuous creation of oneself. The approach, consistent with the modern concept of self-made man, allowed the composer to find perfect forms of representation of his own ideas: in parallel with treatises, musical works appeared that embodied Jean-Philippe Rameau's thesis that "true music is the language of the heart".

The music of Jean-Philippe Rameau, the mysteries of his personality, however, like other composers of the 17th-18th centuries, became the focus of this year's Kyiv Baroque Fest — the festival, which is being held for the second time in the period of a full-scale invasion. Filled halls of the Philharmonic, audience at pre-concert lectures and discussion forum, sold out concerts of invited foreign

performers testified to the public's persistent interest in baroque art. That art, which, despite the temporal distance, gives support and hope, strengthens our strength and endurance in the struggle for the right and opportunity to live in a world where the value of human life and the interpretation of Reason as light are unconditional.

REFERENCES:

1. Komenda O. (2020) Universal'na tvorchcha osobystist' v ukrai'ns'kij muzychnij kul'turi [Universal creative personality in Ukrainian musical culture]. : Ph.D. thesis in Art Studies: 17.00.03 / Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 519 p. [In Ukrainian].
2. Savytska N. (2008) Khronos kompozytors'koho zhyttjetvorchoho [Chronos of the composer's creative life]: [monograph]. Lviv: Spolom, 320 p. [In Ukrainian].

Савченко Ганна

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри композиції та інструментування
Харківського національного університету мистецтв
імені І.П. Котляревського
ORCID iD: 0000-0002-9845-0450

ТВОРЧИСТЬ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ І ВІЙНА

Ключові слова: творчість, війна, криза, музичний твір, сучасна українська музика.

Перебування у війні як кризі спонукає до пошуку шляхів подолання згубних наслідків, витіснення травми, спричиненої війною. Серед численних праць на цю тему, які заповнили книжкові полиці останніми трьома роками, звернемось до роздумів Ігоря Козловського (1954–2023) — вченого-релігієз-

навця, мислителя, викладача, письменника; людини, що пережила російський полон, приниження і тортури. І. Козловський виокремлює різні типи інтелекту в людини: раціональний, екзистенційний, емоційний, соціальний, тілесний, творчий [3, с. 23–24]. Особливу увагу автор приділяє екзистенційному, який схиляє до формулювання сенсових відповідей на питання “навіщо?”, формування сенсової відповідальності і, відповідно, скеровує людину в майбутнє, а не в минуле (якщо йти за питанням “за що?”). Велике значення, на думку автора, має творча робота із досвідом травми, за що відповідає творчий інтелект, який коротко визначається І. Козловським таким чином: “Креативний рівень самореалізації та суспільних змін. Культурна (мистецька) самореалізація — театр, танці, література, вивчення мов, інших культур” [3, с. 24].

Про важливість культури і мистецтва в ситуації кризи як носіїв життєдайних цінностей розмірковують культурологи, мистецтвознавці, соціологи, психологи. Ця теза не потребує додаткових аргументів, вона є безумовно актуальною для реципієнтів. Що стосується митців, то потребує уточнення і доповнення. Справа в тому, що війна як криза впливає на творчу продуктивність композиторів. Згідно з К. J. Bogowiecki та J. O’Nagan, це питання є доволі складним, адже війна має нелінійний вплив, який дослідити й обчислити доволі складно. Тут, на думку авторів, слід урахувати такі показники, як тип війни (оборонна / загарбницька; громадянська, міжнародна, міжконтинентальна, колоніальна; виграна / програна та ін.); вік композитора (найбільш вразливими є композитори сорока років, тоді як двадцяти-тридцятирічні і старші п’ятдесяти меншою мірою реагують на війну, у старших продуктивність навіть підвищується); численні супутні обставини (зменшення замовлень, обмеження функціонування концертних інституцій, у цілому — матеріальні труднощі тощо) [9; 10]. З огляду на те, що в науковій літературі напрацьовані певні інструменти дослідження композиторської продуктивності, вважаємо, що їх доцільно буде застосувати у вивченні творчості харківських композито-

рів під час війни. Тільки після її завершення. Зараз — обережні спостереження, накреслення окремих тенденцій з констатацією того факту, що інтенсивність композиторської думки від початку повномасштабної російсько-української війни не знизилась.

Намагаючись виокремити певні тенденції у творчості харківських композиторів, наголосимо в першу чергу на актуалізації інтересу до українського фольклору через цитування або відтворення характерних особливостей фольклорних мелодій, ладів, ритмів. Як правило, цитати або теми в дусі народних пісень трактуються символічно, композитори в них закладають потужну енергетику. У творі О. Щетинського “*Lacrimosa*” (2022) для гобоя, валторни, двох тромбонів, скрипки й органа тихою смисловою кульмінацією є мелодія, у якій композитор відтворює прикметні риси народного українського мелосу. Автентичні українські мелодії, зібрані ще під час студентських фольклорних експедицій, використані О. Щетинським у “Чотирьох українських наспівах” для фортепіано (2022) і “П’яти українських наспівах” для віуели (2022–2023). Композитор розвиває їх засобами власного письма, уміщуючи в контекст своєї музичної мови.

“Сім слів про коломийку” для скрипки соло (2022) Д. Малого є прикладом композиторського відтворення фольклорного жанру в різних іпостасях, що дозволяє вибудувати масштабний цикл зі складною музичною нарацією. Символічним виявляється і сам жанр, і його інтерпретація в контексті Євангельської історії. Багатошаровість смислів, закладена композитором, зумовила можливість іншої тембрової реалізації — розгортання чотирьох частин в оркестрову партитуру в авторській редакції (“Чотири слова про коломийку для симфонічного оркестру”, 2023) [див. 6]. Фольклорні мотиви звучать і в масштабних оркестрових творах Д. Малого — увертюрі “Земля предків” (друга редакція 2024 року) та Симфонії (2024).

Твір “То не вітер віє” І. Гайденка на слова В. Сосюри для мішаного хору (2023), за словами самого композитора, сповнений алюзій на українські повстанські пісні, відповідно, актуалізує пізніший шар українського фольклору.

Близькою до народної музики є “Колискова” для голосу та інструментального ансамблю (2022) В. Богатирьова. Композитор не цитує фольклорний матеріал, а відтворює образ тихої музики як осердя любові і затишку, присвячуючи твір дітям, котрі страждають від жахливого гуркоту війни.

Потужною лінією творчості композиторів Харкова є та, яку можна назвати “історичною”: це фіксація історичних подій, інтерес до історичного минулого і сьогодення. Деякі твори містять своєрідні маркери приналежності саме до роду воєнних: програмну назву (“Воєнне тріо” для скрипки, труби і фортепіано (2022) О. Щетинського), назву-символ (“De Profundis” для флейти, гобоя, скрипки, віолончелі і баяна (2023) та “Lacrimosa” О. Щетинського), відсилки і алюзії на російсько-українську війну в тексті (“Телон” для голосу, хору та ударних (2024) І. Гайденка), звукові символи війни (імітація сигналів повітряної тривоги мідними духовими інструментами в “Lacrimosa” О. Щетинського), характерні драматичні і героїчні образи, що втілюються у відповідному типі тематизму (Симфонія Д. Малого), молитовні образи (“Молитва” для фортепіано (2022) К. Палачової) тощо. Справді, деякі з цих маркерів потребують знання контексту та історії написання твору, таємних шифрів, які можуть надати тільки композитори, проте маючи їх, можна з певністю твердити про існування великої групи так званих воєнних творів — за часом створення, за духом, за образами, за тематикою. До цієї групи належать і мистецькі рефлексії на тему російсько-української війни — своєрідні музичні сповіді, одкровення, розмисли. Власне філософський вимір присутній, напевно, у кожному серйозному творі, написаному під час війни. Однак мова йде саме про рефлексивний тип висловлювання. Різною мірою і в різний спосіб він реалізується у “Lacrimosa” О. Щетинського, “Молитві” К. Палачової, Квінтеті “Відгомінні” для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано (2024) та Сонаті для альту соло (2024) В. Богатирьова, Lamento-варіаціях для фортепіано (2022) та Пасакалії “Остання пісня янгола” для камерного оркестру / або двох фортепіано (друга редакція — 2023) Д. Малого.

Інтерес до історичної спадщини й історичної пам’яті як необхідних складників культурної та національної ідентичності виявляється в площині редакторської діяльності й оркеструвальної творчості харківських композиторів. Протягом літа 2024 року О. Щетинський здійснив редагування і підготовку до виконання партитури і партій Першої симфонії “Пам’яті мучеників Бабиного Яру” Д. Клебанова. Симфонія прозвучала у виконанні Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України під керівництвом народного артиста України В. Сіренка в Києві 29 вересня 2024 року в Національній філармонії України [2; 7].

Цікавим досвідом стала робота В. Богатирьова над оркеструванням “Підгірян” М. Вербицького, яка переросла у справжній композиторсько-дослідницький проєкт. 28 квітня 2024 року у Львівському органному залі в рамках стратегії Ukrainian Live відбулась прем’єра оновленого оркестрування співогри “Підгіряни”, на що відгукнулися відомі музикознавці і композитори [3; 4; 8], а оркеструвальник підбив підсумки своєї роботи у дослідницькій статті [1].

Дуже несподіваною виявилася ще одна лінія у творчості харківських композиторів, яка викликає асоціації із творчістю романтиків, — це своєрідна “втеча від реальності” через звернення до “незвичного і специфічного”, яке ніби виводить композиторську думку за межі жахливого сьогодення. Так, програмними прообразами для чотирьох частин “Діатонічних етюдів” для фортепіано (2024) Д. Малого стали географічні місцевості на різних планетах Сонячної системи: Море Спокою на Місяці, Гора Олімп на Марсі, Земля Афродіти на Венері, Борозни Пантеон на Меркурії. Всі вони об’єднані унікальністю, величністю й античними конотаціями в назвах. На програмний задум відповідним чином реагує музика: етюди, незважаючи на жанрову назву, позбавлені зовнішньої блискучої віртуозності.

Харків живе і житиме. Його життя закарбовується в художніх текстах, які є текстами свідчення і пам’яті...

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Богатирьов В. О. Стратегія історично орієнтованого оркестрування співогри “Підгіряни” М. Вербицького. *Аспекти історичного музикознавства*, 2024. Вип. 35. С. 9–29.
2. Десятерик Д. Композитор Олександр Щетинський: “Нам слід відмовлятися від адаптованого до музики марксизму” / Інтерв’ю з О. Щетинським. URL: https://lb.ua/culture/2024/10/08/638752_kompozitor_oleksandr_shchetinskiy.html
3. Козловський І. Людина на перехресті. Роздуми про екзистенційний інтелект. Київ: Колесо Життя, 2023. 120 с.
4. Коломоець Д. Загадки “Підгірян” Вербицького. Інтерв’ю з композитором Володимиром Богатирьовим, який оркестрував народну оперу: «”Підгіряни” Вербицького — це питомо українське». Збруч. URL: <https://zbruc.eu/node/115161>
5. Коломоець Д. “Підгіряни” повертаються на сцену. *Музика*: український інтернет-журнал. URL: <https://mus.art.co.ua/pidhiriany-povertaiutsia-na-stsenu/>
6. Малий Д. М. “Чотири слова про коломийку”: авторський досвід оркестрування. *Аспекти історичного музикознавства*. 2023. Вип. 34. С. 157–181
7. НІМЗ Бабин Яр. URL: <https://babynyar.gov.ua/events/41>
8. Щетинський О. “Підгіряни”. Як перевтілитися у Вербицького. URL: https://zaxid.net/pidgiryani_yak_perevtilitisya_u_verbitskogo_n1562254
9. Borowiecki K. J. Artistic creativity and extreme events: The heterogeneous impact of war on composer’s production. *Poetics*, 2014. № 47. Р. 83–105.
10. Borowiecki K. J., O’Hagan J. Impact of war on individual life-cycle creativity: tentative evidence in relation to composers. *Journal of Cultural Economics*, 2013. № 37: 3. Р. 347–358.

Hanna Savchenko

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor, Head of the Department
the Department of Composition and Orchestration
ORCID iD: 0000-0002-9845-0450

CREATIVITY OF KHARKIV COMPOSERS AND THE WAR

Key words: creativity, war, crisis, musical work, modern Ukrainian music.

War as a crisis compels individuals to seek ways to overcome its harmful effects and process the trauma it causes. Among the many works on this subject that have filled bookshelves over the past three years, the thoughts of Ihor Kozlovsky (1954–2023) — a religious scholar, thinker, teacher, writer, and survivor of Russian captivity, humiliation, and torture — stand out. Kozlovsky identifies various forms of human intelligence: rational, existential, emotional, social, bodily, and creative [7, p. 23–24]. He places particular emphasis on existential intelligence, which helps formulate meaningful answers to the question “why?” and fosters a sense of responsibility oriented toward the future, as opposed to dwelling on the past (associated with the question “for what?”). Kozlovsky highlights the importance of creative engagement with trauma, rooted in what he defines as creative intelligence. He describes this as “the creative level of self-realization and social change. Cultural (artistic) self-realization — through theater, dance, literature, language learning, and exploring other cultures” [7, p. 24].

Cultural experts, art critics, sociologists, and psychologists all acknowledge the vital role of culture and art in times of crisis as bearers of life-affirming values. This idea resonates strongly with audiences today and requires little additional justification. For artists, however, it warrants further exploration. War, as a crisis, inevitably affects the creative productivity of composers.

K. J. Borowiecki and J. O’Hagan argue that the impact of war on artistic productivity is non-linear and complex, making it chal-

lenging to study and quantify. They suggest several key factors to consider: the type of war (e.g., defensive vs. aggressive; civil, international, colonial; won vs. lost), the age of the composer (with those in their forties being the most vulnerable, while those in their twenties, thirties, or over fifty show varied reactions, including increased productivity among older individuals), and accompanying circumstances such as reduced commissions, limited concert activity, and general material hardships [2; 3].

Given that methodologies for studying composer productivity during crises are already established in the academic literature, applying these tools to analyze the work of Kharkiv composers during the war would be particularly valuable — albeit after the war's conclusion. For now, observations and preliminary insights suggest that the intensity of creative thought among composers has not diminished since the start of the full-scale Russian-Ukrainian war.

In examining trends in the work of Kharkiv composers, one notable tendency is the renewed interest in Ukrainian folklore. This is expressed through the quoting or reimagining of distinctive features of folk melodies, modes, and rhythms. Such quotations or folk-inspired themes are typically imbued with deep symbolic meaning and powerful energy by the composers.

For example, in O. Shchetynsky's *Lacrimosa* (2022) for oboe, French horn, two trombones, violin, and organ, the melody reaches a subtle yet poignant culmination, reflecting the unique qualities of Ukrainian folk melos. Similarly, Shchetynsky incorporates authentic Ukrainian melodies, collected during his student folklore expeditions, into *Four Ukrainian Chants* for piano (2022) and *Five Ukrainian Chants* for viola (2022–2023). These melodies are reinterpreted and expanded through the composer's distinctive musical language, seamlessly integrating them into his contemporary idiom.

Another compelling example is D. Malyi's *Seven Words About the Kolomyika* for solo violin (2022), which explores the folklore genre in various guises. This allows for the construction of a large-scale cycle with a complex musical narrative. Both the genre itself and its reinterpretation within the context of the Gospel story carry deep sym-

bolic significance. The layered meanings embedded by the composer led to a timbral expansion in the orchestral adaptation, *Four Words About a Kolomyika for Symphony Orchestra* (2023) [see 8].

Folk motifs also resonate in Malyi's large-scale orchestral works, including the overture *Land of the Ancestors* (second revision, 2024) and his *Symphony* (2024). These works further underscore the enduring influence of Ukrainian folklore in the creative output of Kharkiv's composers.

I. Haydenko's *The Wind Does Not Blow* (2023) for mixed choir, set to the words of V. Saussure, is steeped in allusions to Ukrainian insurgent songs, evoking the later layers of Ukrainian folklore, as noted by the composer.

Similarly rooted in folk traditions is V. Bogatyrev's *Lullaby* (2022) for voice and instrumental ensemble. While the work does not directly quote folklore, it captures the essence of quiet music as a symbol of love and comfort. Dedicated to children enduring the devastating sounds of war, the piece poignantly reflects their suffering.

Another significant thread in the work of Kharkiv composers is a focus on historical themes — capturing historical events and exploring both the past and the present. Many compositions exhibit unique markers of the military genre. These include programmatic titles like O. Shchetynsky's *Military Trio* for violin, trumpet, and piano (2022); symbolic names such as *De Profundis* for flute, oboe, violin, cello, and accordion (2023) and *Lacrimosa* (2022) by the same composer; textual references to the Russian-Ukrainian war, as in I. Haydenko's *Helon* for voice, choir, and percussion (2024); and sonic representations of war, such as brass instruments imitating air raid sirens in Shchetynsky's *Lacrimosa*. These works often embody dramatic and heroic imagery through thematic content, as seen in D. Malyi's *Symphony*, or include prayerful motifs, as in K. Palachova's *Prayer* for piano (2022).

Many of these markers require knowledge of the context and history behind the works, as they often include hidden ciphers that only the composers themselves can decode. However, armed with this insight, one can confidently identify a substantial body of “war

works” distinguished by their time of creation, spirit, imagery, and subject matter. These compositions include profound artistic reflections on the Russian-Ukrainian war, offering musical confessions, revelations, and meditations.

The philosophical dimension runs through nearly every serious work created during the war, yet its reflexive nature is particularly prominent in specific pieces. Examples include Shchetynsky's *Lacrimosa*, Palachova's *Prayers*, Bogatyrev's *Quintet* for flute, clarinet, violin, cello, and piano (2024) and *Sonata for Solo Viola* (2024), as well as Malyi's *Lamento Variations* for piano (2022) and *Passacaglia: The Last Song of an Angel* for chamber orchestra or two pianos (second revision, 2023).

The interest in historical heritage and memory, as essential elements of cultural and national identity, is clearly reflected in the editorial and orchestral work of Kharkiv composers. During the summer of 2024, O. Shchetynsky edited and prepared the score and parts for D. Klebanov's First Symphony *In Memory of the Martyrs of Babyn Yar*. This significant work was performed by the National Honored Academic Symphony Orchestra of Ukraine, conducted by People's Artist of Ukraine V. Sirenko, at the National Philharmonic of Ukraine in Kyiv on September 29, 2024 [4; 9].

A particularly noteworthy endeavor was V. Bogatyrev's orchestration of M. Verbytsky's *Pidhyriany*, which evolved into a genuine composer-research project. The premiere of this renewed orchestration took place on April 28, 2024, at the Lviv Organ Hall as part of the Ukrainian Live initiative. The performance received significant attention from prominent musicologists and composers [5; 7; 10], and Bogatyrev later documented his findings and creative process in a research article [1].

Another intriguing trend in the work of Kharkiv composers, reminiscent of Romantic traditions, is an “escape from reality” achieved through an appeal to the unusual and the specific. This approach offers a departure from the harshness of the present by exploring otherworldly themes. For instance, D. Malyi's *Diatonic Etudes* for piano (2024) take inspiration from geographical landmarks on vari-

ous planets of the Solar System: the Sea of Tranquility on the Moon, Mount Olympus on Mars, the Land of Aphrodite on Venus, and the Furrows of the Pantheon on Mercury. These titles, imbued with a sense of grandeur, uniqueness, and ancient connotations, guide the music. True to their programmatic foundation, the etudes eschew superficial virtuosity in favor of profound and evocative expression.

Kharkiv lives and will continue to thrive. Its essence endures in artistic texts — texts of testimony, memory, and resilience.

REFERENCES

1. Bogatyrev V. O. The strategy of the historically oriented orchestration of the co-play “Pidhirany” by M. Verbytskyi. *Aspects of historical musicology*, 2024. Vol. 35. Pp. 9–29. [In Ukrainian].
2. Borowiecki K. J. Artistic creativity and extreme events: The heterogeneous impact of war on composer's production. *Poetics*, 2014. № 47, P. 83–105. [In English].
3. Borowiecki K. J., O'Hagan J. Impact of war on individual life-cycle creativity: tentative evidence in relation to composers. *Journal of Cultural Economics*, 2013. № 37: 3. Pp. 347–358. [In English].
4. Desyateryk D. Composer Oleksandr Shchetynskyi: “We should abandon Marxism adapted to music” / Interview with O. Shchetynskyi. URL: https://lb.ua/culture/2024/10/08/638752_kompozitor_oleksandr_shchetynskiy.html [In Ukrainian].
5. Kolomoets D. Verbytskyi's Riddles of “The Foothills”. Interview with the composer Volodymyr Bogatyrev, who orchestrated the folk opera: Verbytskyi's “Highlanders” is uniquely Ukrainian. Wrong URL: <https://zbruc.eu/node/115161> [In Ukrainian].
6. Kolomoets D. “Pidgrians” return to the stage. *Music. Ukrainian Internet magazine*. URL: <https://mus.art.co.ua/pidhiriany-pov-ertaiutsia-na-stsenu/> [In Ukrainian].
7. Kozlovsky I. Man at the crossroads. Reflections on existential intelligence. Kyiv: Wheel of Life, 2023. 120 p. [In Ukrainian].
8. Malyi D. M. “Four words about kolomyika”: the author's experience of orchestration. *Aspects of historical musicology*. 2023. Issue 34. Pp. 157–181. [In Ukrainian].

9. NIMZ Babyn Yar. URL: <https://babynyar.gov.ua/events/41/> [In Ukrainian].

10. Shchetynsky O. “Highlanders”. How to transform into Verbytsky. URL: https://zaxid.net/pidgiryani_yak_perevtilitsya_u_verbits_kogo_n1562254 [In Ukrainian].

Тягун Станіслав

магістр кафедри історії української та зарубіжної музики

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

e-mail: stanislavtuagun2016@gmail.com

ORCID iD: 0009-0005-6847-3204

ВУЛИЧНА МУЗИКА І ФРАНЦУЗЬКИЙ ШАНСОН ЯК РЕ- ПРЕЗЕНТАЦІЯ СИМВОЛІЧНОГО ПАРИЖУ (НА ПРИКЛАДІ ПІСНІ Ю. ЖИРО “ПІД НЕБОМ ПАРИЖУ”)

Ключові слова: французький шансон; вулична музика; символічний образ Парижу; акордеон; вальс-мюзет.

Французький шансон — особливий культурний феномен, який концентрує уявлення про Париж як місто мрій і сподівань, де народжуються історії кохання. Спів шансоньє або знайома мелодія його пісні, яка звучить будь-де, здатні магічно перенести слухача в уявний простір символічного Парижу, запрошуючи до прогулянки вулицями цього міста закоханих.

Мотиви французького шансону незмінно включають у репертуар вуличні музиканти всього світу. Як правило, їх виконує сольний акордеоніст. Серед численних зразків популярної музики обирають переважно вальси-мюзети або інструментальні перекладення французьких пісень середини ХХ століття. Почувши такого типу sound, людина “йде на голос” Парижу.

Вуличне музикування є маркером музичного Харкова. Висока концентрація музикантської спільноти, наявність метрополітену, парків та площ створюють у “просторі потоків” привабливе середовище для вуличного музиканта. Незалежно від умінь та навичок, кожен за бажанням має змогу вийти до людей чи то в парк, чи то в метро, навіть стати під “градусником” біля входу до станції “Історичний музей” і мати успіх серед своєї стихійно згуртованої аудиторії.

Зупинити і привернути увагу перехожих здатний відтворений у знайомих мелодіях образ Парижу, якому добре пасує вулична атмосфера мирного Харкова навколо барів та кабаре із живим звучанням музики. Пересвідчитися в цьому ми можемо, коли чуємо, зокрема, у виконанні вуличних музикантів вальсову мелодію “Sous le ciel de Paris” (“Під небом Парижу”, 1951). Не можна не впізнати цей мотив, який одразу переносить слухача у мрійливу атмосферу. Навряд чи слухачі можуть згадати, що це пісня з однойменного кінофільму режисера Жюльєна Дювів'є, написана тридцятирічними Юбером Жиро та поетом Жаком Дрежаком. Ця кінострічка показує один день “під небом Парижу”, де переплітаються великі та малі події в житті багатьох людей.¹⁹ У словах пісні йдеться про пересічних мешканців міста, яких небо об'єднує своїм склепінням, тут згадані старовинні вулиці й мости, а річка Сена несе свої води, ніби розповідаючи історії; Париж живе у ритмі веселої музики, де люди кохають і знаходять щастя. На екрані пісня виконується на міській вулиці біля мосту як окрема сцена відпочинку простих людей у дружній атмосфері (вони влаштували пікнік — невимушене застілля на землі) [8].

Як і багато пісень з кінофільмів того часу, вальс “Під небом Парижу” продовжив своє існування поза екранним простором, транслюючи символічні уявлення про Париж. Нині вже не при-

¹⁹ “<...> Бідна стара жінка, марно цілий день шукаючи, чим би нагодувати своїх голодних котів, які напали на неї, отримує несподівану нагороду від матері, яка завдяки їй знайшла ввечері свою маленьку донечку, яка загубилася з самого ранку. Молода дівчина, яка мріє про справжнє кохання, відмовляється від подружки дитинства, щоб потрапити під ніж скульптора-садиства. Останнього застрелив поліцейський, який випадково поранив робітника, який повертався додому після успішного результату страйку. Постраждалого врятували завдяки першій операції на відкритому серці, яку зробив молодий хірург, який щойно провалив інтернатуру... <...>” [6].

гадуються ані сюжет фільму, ані слова пісні. Її назва не асоціюється із репутацією міста з тисячолітньою історією, об'єктом паломництва туристів всього світу. Мелодія тут узагальнює радість буття, весняний настрій і почуття взаємності в коханні.

Після виходу фільму з'явилися нові записи Жюльєт Греко (1951), Едіт Піаф (1954), які сприяли поширенню пісні та входженню її у “залізний репертуар” шансонє. Завдяки новим умовам функціонування згадка про фільм та його події розчинилися в часі, пісня почала сприйматися як окремий та самостійний твір. Поява запису Іва Монтана (1964) більше ніж через десять років після виходу фільму засвідчує новий статус пісні, яка перетворюється на “evergreen” — “вічнозелений” хіт, що є завжди актуальним та незмінно “свіжим” для слухачів [1].

Тоді ж, у 1960-х роках, пісня починає поширюватися теренами СРСР, коли зразки західного кінематографу стали нерідкими в прокаті. Ліричний сюжет і мелодичний стиль одразу запав у серця людей, що зумовило її популярність. Крім того, французький шансон у добу відлиги зазвучав в ефірі радіо й телебачення, асоціюючись із тим містом, де б у ті часи хотів побувати кожен.

Вуличні музиканти одразу підібрали мелодію і почали виконувати її в різноманітних обробках. Вихід цієї пісні “на вулицю” в інструментальному акордеонному виконанні в часи існування “залізної завіси” між СРСР і Заходом легалізував спосіб “іншого життя”, де можлива щирість, невимушеність і свобода почуттів. За наявності обох варіантів із словом і без слова (платівки були в прокаті, ноти можна було підібрати або купити) найбільш доступним виявився інструментальний акордеонний варіант. Так для нашого пересічного співвітчизника від твору залишилася тільки мелодія.

Перевірка часом виявила, що мелодійність музики ніби розчинила в собі поетичний текст, утім добре впізнаваний образ символічного Парижу зберігся. Композиційна будова пісні дозволяла існувати інструментальній версії як цілком самодостатній, адже мала складну тричастинну репризну структуру

зі вступом (8 т. — АВА). Тематичні повтори дають змогу виконавському варіюванню та фактурній імпровізації. Вальсовий метроритм надає звучанню романтичних конотацій. Гармонічний план достатньо простий: повний функціональний зворот головної теми першого розділу поєднується з допоміжним у контрастній темі. Початковий мінорний лад змінюється на однойменний мажор середнього розділу з відхиленнями у паралельні тональності й гармонічні ступені (IV_{гарм}), що викликає ефект “світлотіні”. Для сполучення тем застосовуються розмікнуті типи побудов із зупинками на домінантовій гармонії перед початком нового розділу. Простота гармонічного розгортання робить цю пісню легкою для слухання навіть при частих повторях. Мелодійний малюнок розгортається як хвилеподібна лінія, адже тільки так можна показати красу різних сторін голосу співака. Поступовий гамоподібний рух змінюється стрибками на велику септиму з розв'язанням у сексту. Навіть короточасні затримки на одній ноті згодом компенсуються активним підйомом та зупинкою на опорному тоні.

Як правило, сьогодні пісня звучить у побуті на двох локаціях: на площі у виконанні вуличного акордеоніста і ... на академконцерті, де діти намагаються виконати вивчені ноти обробки з різним ступенем розуміння, але з великим задоволенням. Напевно, у педагогічний репертуар ця пісня потрапила швидше за все не з медіа, а саме з вулиці як “п'єса сучасного репертуару”.

У виконанні на вулиці пісня максимально наближається до свого автентичного (у сенсі кіносюжету) відтворення, адже вулиця міста від самого початку була її ареалом побутування, неформальність і “близькість до простих містян” закладалися в концепцію твору. Вуличний акордеоніст “мюзетного” спрямування²⁰ ніби ідентифікує себе з “типологічним шансонє”, музикантом, що має свій “залізний репертуар”, завдяки якому

²⁰ При виборі репертуару для вулиці далеко не кожен акордеоніст готовий представляти свою майстерність через французький вальс-мюзет. Це потребує хорошої технічної підготовки та розуміння естетики жанру. У період своєї практики вуличного музикування в Харкові ми помічали мало людей, які брали хоча б декілька вальсів-мюзетів. Звідси випливає, що хороший музикант з таким репертуаром приречений на популярність і унікальність в очах публіки.

вибрана ним локація для музикування протягом кількох миттєвостей перетворюється на паризьку вулицю поблизу бару-кабаре, з якого линуць радісні голоси, навколо пахне випічкою, де все овіяне духом молодості і любові. Цей образ закріплюється і за самим музикантом, тобто люди, помічаючи його знову (у разі регулярного відвідування локації музикантом), одразу поринають в атмосферу символічного Парижу. Слід зауважити, що навіть при обмеженому в стильовому сенсі репертуарному ресурсі цей музикант матиме успіх в аудиторії. Адже публіка сприйматиме його творчість як щось інтимне та особисте. Крім того, відгук на музику буде більшим, якщо музикант гратиме соло, без традиційного для мюзету складу (акордеон, гітара, контрабас, ударні). Граючи цю музику щиро, “від першої особи”, музикант устанавлює емоційний зв’язок зі своєю публікою: мюзет лунає від серця до серця, залишаючи позитивний слід у пам’яті. Людина, яка ніколи не була в Парижі, не чула музики, що там лунає, при мінімальних уявленнях про це місто з легкістю занурюється в атмосферу “свята, яке завжди з тобою”, та проживає мить свого буденного існування неначе в іншому вимірі. Особливого значення при цьому набуває спонтанний характер вуличного музикування, яке несподівано забарвлює відчуття перехожих або сумом, або радістю, або ностальгією, збагачуючи мозаїку емоцій за досить короткий проміжок часу.

Серед сучасних науковців-соціологів побутує думка, що культура вуличного музикування є видозміненим типом жебрацтва. Але якщо музикант, створюючи наживо soundtrack міста, дарує своїм слухачам “миттєвості щастя” і досвід “іншого життя”, то чи справедливе це судження?

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Вічнозелений контент: як створювати те, що будуть читати роками. (22.04.2020). URL: <http://slaidik.com.ua/vichnozelenij-kontent-yak-stvoryuvati-te-shho-budut-chitati-rokami/>
2. Едіт Піаф. Під небом Парижу. [Audio]. URL: <https://youtube.com/watch?v=SC06NyI6KKU>

3. Жюльєт Греко. Під небом Парижу. [Audio]. URL: <https://youtu.be/lwbhPDJFcTE?si=OUNI8VguyvYNS3Nu>
4. Під небом Парижу. Ноти. URL: <https://musescore.com/fusarimusic/scores/5513641>
5. Під небом Парижу. Слова пісні в оригіналі та перекладі. URL: <https://uk.muztext.com/lyrics/pomplamoose-ross-garren-sous-le-ciel-de-paris>
6. Sous le ciel de Paris (film) URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Sous_le_ciel_de_Paris_\(film\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Sous_le_ciel_de_Paris_(film))
7. Frédéric Brun. Le roman de Jean. URL: <https://web.archive.org/web/20170831221559/http://www.editions-stock.fr/le-roman-de-jean-9782234060883>
8. Pierre Guernier. “Sous le Ciel de Paris: the story of the song”. URL: <https://frenchmoments.eu/sous-le-ciel-de-paris-the-story-of-the-song/#t-1731009326454>

Stanislav Tyagun

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts

1st year master's student

The Department of Ukrainian and Foreign Music History

e-mail: stanislavtyagun2016@gmail.com

ORCID iD: 009-005-6847-3204

STREET MUSIC AND FRENCH CHANSON AS A REPRESENTATION OF SYMBOLIC PARIS (BASED ON THE SONG “UNDER THE SKY OF PARIS” BY J. GIRAUD)

Key words: *French chanson; street music; symbolic image of Paris; accordion; waltz musette.*

French chanson is a special cultural phenomenon that implements the idea of Paris as a city of dreams and hopes, where love stories are born. The singing of a chanson or the familiar melody of

its song, which can be heard anywhere, can magically transport the listener to the symbolic and imaginary space of Paris, inviting lovers to walk the streets of this city.

The motifs of French chanson are invariably included in the repertoire of street musicians around the world. As a rule, they are performed as solo by an accordionist. Among the numerous examples of popular music, they mostly choose waltz musette or instrumental arrangements of French songs from the mid-20th century. A person “follows the voice” of Paris, when hearing this type of sound.

Street music is a marker of musical Kharkiv. The high concentration of the music community, the presence of the subway, parks and squares create an attractive environment for street musicians in the “space of flows”. Regardless of their skills, everyone has the opportunity to reach out to people either in the park or in the subway, even perform under the “thermometer” at the entrance to the Historical Museum station, and be successful among their spontaneously united audience.

The image of Paris reproduced in familiar melodies can stop and attract the attention of passers-by, and it fits well with the street atmosphere of peaceful Kharkiv around bars and cabarets with live music. We can see this when we hear, in particular, the waltz melody “Sous le ciel de Paris” (“Under the Sky of Paris”, 1951) performed by street musicians. One cannot help but recognize this motif, which immediately transports the listener into a dreamy atmosphere. It is unlikely that listeners will remember that this is a song from the film of the same name directed by Julien Duvivier and written by 30-year-old Hubert Giraud and poet Jacques Drejak. This film shows one day “under the sky of Paris”, where big and small events in the lives of many people intertwine. The lyrics of the song are about ordinary citizens of the city who are united by the sky, mentioning the ancient streets and bridges, and the Seine River flows as if telling stories; Paris lives in the rhythm of cheerful music, where people love and find happiness. On the screen, the song is performed on a city street near a bridge as a separate scene showing ordinary people relaxing in a friendly atmosphere (they are having a picnic, a casual feast on the ground) [8].

Like many songs from films of that time, the waltz “Under the Sky of Paris” continued to exist beyond the screen space, conveying symbolic ideas about Paris. Today, neither the plot of the film nor the lyrics of the song is remembered. Its title is not associated with city’s thousand-year history and reputation, a pilgrimage destination for tourists all over the world. The melody here summarizes the joy of existence, the spring mood and the feeling of reciprocity in love.

After the film’s release, new recordings by Juliette Gréco (1951) and Edith Piaf (1954) helped to distribute the song and make it part of the chansonnière’s “golden repertoire”. Thanks to the new cultural conditions of functioning, the memory of the film and its events dissolved in time, and the song began to be perceived as a separate and independent work. The appearance of Yves Montand’s 1964 recording more than ten years after the film’s release shows the new status of the song, which turns into an “evergreen” classic that remains timeless and fresh for listeners [3].

At the same time, in the 1960s, the song began to spread across the USSR, when Western films started appearing in cinemas. The lyrical plot and melodic style immediately went deep into people’s souls, which led to its popularity. In addition, French chansons were played on radio and television during the Thaw, being associated with the city which everyone wanted to visit at that time.

Street musicians immediately picked up the melody and began to perform it in various arrangements. The release of this song “in the streets” in an instrumental accordion performance during era of the Iron Curtain between the USSR and the West legalised the image of a ‘different life’ where sincerity, ease and freedom of feelings were possible. Both the lyrical and instrumental accordion versions (records were available for rent, sheet music could be picked up or bought), was the most accessible. As a result, for our ordinary compatriot, only the melody of the work was preserved.

The test of time revealed that the melodiousness of the music seemed to have dissolved the poetic text, but the well-known image of symbolic Paris was preserved. The compositional structure of the song allowed the instrumental version to exist as a completely self-

sufficient one, as it had a complex three-part reprise structure with an introduction (8 bars — ABA). Thematic repetitions provide an opportunity for performance variation and textural improvisation. The waltz metronome gives the sound romantic connotations. The harmonic plan is quite simple: a full functional reversal of the main theme of the first section is combined with a subsidiary one in the contrasting theme. The initial minor mode is replaced by the eponymous major mode of the middle section with deviations into parallel keys and harmonic scales (rised fourth), which creates a “light-shadow” effect. To connect the themes, open-ended types of constructions are used with stops on the dominant harmony before the beginning of a new section. The simplicity of the harmonic development makes this song easy to listen to even with frequent repetitions. The melodic pattern unfolds like a wave-like line, because only in this way can the beauty of different sides of the singer’s voice be shown. The gradual gamma-like movement is replaced by jumps to a large septet with a sextet resolution. Even short delays on one note are later compensated for by an active rise and stop on the reference tone.

Nowadays the song is usually encountered in everyday life in two locations: on the square performed by a street accordionist and ... at an academic concert, where children try to perform the learned notes of the arrangement with varying degrees of understanding, but with great pleasure. Probably, this song most likely entered the pedagogical repertoire not from the media, but from the street as a “piece of the modern repertoire”.

When performed on the street, the song comes as close as possible to its authentic (in the sense of the film plot) reproduction, because the city street was its habitat from the very beginning, informality and “closeness to ordinary townspeople” were built into the concept of the work. The street accordionist of the “musette” direction seems to identify himself with the “typological chansonnier”, a musician who has his own “iron repertoire”, thanks to which the location he has chosen for music performance turns into a Parisian Street near a bar-cabaret for a few moments, from which joyful voices pour, the smell of pastries spreads around, where everything

is permeated with the spirit of youth and love. This image is also fixed for the musician himself, that is, people, noticing him again (in the case of a regular visit to the location by the musician), immediately plunge into the atmosphere of symbolic Paris. It should be noted that even with a limited repertoire resource in the stylistic sense, this musician will be successful with the audience. After all, the public will perceive his work as something intimate and personal. Moreover, the response to the music will be greater if the musician plays solo, without the traditional musette line-up (accordion, guitar, double bass, drums). Playing this music sincerely, “in the first person,” the musician establishes an emotional connection with his audience: the musette sounds from heart to heart, leaving a positive mark in memory. A person who has never been to Paris, has not heard the music that sounds there, with minimal ideas about this city, easily immerses himself in the atmosphere of “the holiday that is always with you,” and lives a moment of his everyday existence as if in another dimension. Of particular importance in this is the spontaneous nature of street music, which unexpectedly colors the feelings of passers-by with either sadness, joy, or nostalgia, enriching the mosaic of emotions in a fairly short period of time.

There is an opinion among modern sociologists, that the culture of street music is a modified type of beggarism. But if a musician, by creating a live soundtrack for the city, gives his listeners “moments of happiness” and the experience of “another life”, then is this judgment fair?

REFERENCES

1. Edith Piaf — Sous le ciel de paris (Audio officiel). URL: <https://youtube.com/watch?v=SC06Nyl6KKU> [in French].
2. Édith Piaf — Sous le ciel de Paris. English translation URL: <https://lyricstranslate.com/en/sous-le-ciel-de-paris-under-parisian-sky.html> [in English].
3. Evergreen content: how to create something that will be read for years. (22.04.2020). URL: <http://slaidik.com.ua/vichnozenenij-kontent-yak-stvoryuvati-te-shho-budut-chitati-rokami/> [in Ukrainian].

4. Frédéric Brun. Le roman de Jean. URL: https://web.archive.org/web/20170831221559/http://www.editions-stock.fr/le-roman-de-jean-9782234060883_ [in French].

5. Giraud, Hubert ; Drejak, Jean. Sous le ciel de Paris (Under Paris Skies). Accordion solo : Score. URL: <https://musescore.com/fusarimusic/scores/5513641> [in French].

6. Juliette Greco — Under the sky of Paris. Audio. URL: <https://youtu.be/lwbhPDJFcTE?si=OUNI8VgujvYNS3Nu> [in French].

7. Sous le ciel de Paris (film) URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Sous_le_ciel_de_Paris_\(film\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Sous_le_ciel_de_Paris_(film)) [in French].

8. Pierre Guernier. Sous le Ciel de Paris: the story of the song. URL: <https://frenchmoments.eu/sous-le-ciel-de-paris-the-story-of-the-song/#t-1731009326454> [in English].

Грудська Єлізавета

аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

ORCID iD: 0009-0000-0657-4337

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ В УМОВАХ КУЛЬТУРНОГО ГЕНОЦИДУ. ЗБЕРЕГТИ ІДЕНТИЧНІСТЬ ТУТ І ЗАРАЗ

Ключові слова: *культурний геноцид, Україна, ідентичність, національні духовні цінності, наступність композиторських шкіл.*

Сьогодні заклики про збереження національної ідентичності постійно лунають у різновекторних фахових спільнотах, як на рівні країни, так і на міжнародних заходах. Чому ж немає достатніх інструментів впливу, чіткого механізму захисту для українців? Пошук відповідей на це непросте питання пропонується вашій увазі.

Ключ до вирішення цієї проблеми, з одного боку, належить юристам, які відстоюють інтереси держави. Але з другого боку — він у руках митців. Це зумовлено низкою факторів. Країна-окупант б'є прямими влучаннями по архітектурних пам'ятках, вивозить культурні цінності з окупованих територій, використовує політику залякування цивільного населення, що спричинило виїзд майже п'яти мільйонів українців ("станом на кінець січня 2024 року за кордоном через війну перебуває 4,9 млн українців") [1]. Усі ці процеси відповідають сутнісному явищу культурного геноциду.

Звернемося до думки Елізи Новак, яка вперше дала визначення культурному геноциду як "систематичному знищенню традицій, цінностей, мови та інших елементів, які відрізняють одну групу людей від іншої" [2]. Це визначення базується на концепції юриста Рафала Лемкіна, завдяки зусиллям якого геноцид був визнаний міжнародним правом як злочин проти людяності. Необхідно зауважити, що явище культурного геноциду ще не має повноцінних правових наслідків. Однак події світової історії протягом XX ст. і до сьогодні свідчать про необхідність розширення та доповнення визначення геноциду як такого.

Головна мета агресора незмінна — перервати національно-культурну спадковість, досягти значних асиміляційних змін в українському народі, підмінивши національну ідентичність ідеологічною сіткою окупанта. І поки триває війна, цей процес триватиме як на окупованих територіях, так і всюди, куди летять ворожі ракети. Війна привчає суспільство до дегуманізації, породжуючи страх і ненависть, створює "завісу" для проведення геноциду.

Наразі дипломатичний корпус України разом зі слідчими органами ретельно збирають та надають міжнародній спільноті докази злочинних дій країни-окупанта на території України в контексті вчинення культурного геноциду нашого етносу.

Твори мистецтва є невід'ємною частиною культурного надбання народу, його самоусвідомлення. Але саме музичне мистецтво має унікальну властивість динамічності, майже

магічного поєднання минулого та сучасності. Британський професор музики Майкл Спітцер, який чимало пише про філософію і психологію музики, дійшов такої думки: “Замість того, щоб відображати культуру, музика її виконує” [3]. Це дає змогу руйнувати злочинні задуми окупанта, навіть крізь десятки й сотні років. Сьогодні маємо фаховою спільнотою “тримати стрій” для збереження духовних цінностей нації.

Декілька прикладів. Найуспішнішою культурно-дипломатичною місією України наразі вважається гастрольний тур Української республіканської капели під орудою О. Кошиця країнами Європи та США. Визнання дійсно було світовим і блискучим, однак подальша доля і творчий доробок очільника й колективу були емігрантськими. Яскравим прикладом “звучання” українських духовних цінностей, що заповонило інтернет-простір після подій трагічного лютого 2022 року, стала влучна інтерпретація стрілецької пісні “Ой, у лузі червона калина...” А. Хливнюком. Причиною її “вірусного” поширення мережею стала часопросторова арка, яку вдалося створити співаку за допомогою національної пам’яті. Тобто українці відчули в цьому виконанні незламний дух спротиву бійців з Галичини майже століття тому. І це дало змогу нації до миттєвого доосмислення ідентичності. Цей приклад демонструє залежність смислів від середовища і життєвого досвіду носіїв духовних цінностей. Вирішальним став “голос” етносу.

Торкаючись теми національної ідентичності крізь призму музичних артефактів (у цьому випадку — камерно-вокальних творів), не можна оминати період 20–30-х рр. ХХ ст. Надзвичайно короткий, але дивовижно яскравий. Час, який подарував нам вихід “українськості” назовні. Це стосується всіх сфер мистецтва. У вокальній площині найяскравішими представниками стали В. Барвінський, С. Людкевич, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький. Обробки народних пісень, колядки, солоспів сповнені справжніх глибинних сенсів українського народу. У найтемніші часи вони спираються на ліричність, пейзажність, традиційні для українців символи Матері, Віри, Волі, Природи.

Зазначимо, що сьогодні, після майже 80-ти років зовнішніх втручань з боку радянського режиму та російської напівприхованої асиміляційної політики щодо культури та духовних цінностей українців, ми знову опинилися в точці переосмислення своєї ідентифікації як нація. Сучасні композитори та виконавці використовують саме ті образи, що дають слухачеві змогу відчути дотичність до свого коріння. Слушно зазначив Золтан Алмаші, український композитор, віолончеліст, лауреат премії імені Льва Ревуцького (2003): “Загальна тенденція в академічній музиці (*сьогодні, прим. авт.*) спрямована на те, щоб стирати відмінності між музикою композиторів різних країн, мова йде про універсалізацію музики... але мені це не подобається, вважаю, якщо ти український композитор, то в твоїй творчості мають бути українські “справи”. І в моїй музиці їх багато” [4].

Композитор створив декілька творів за час повномасштабного вторгнення, у яких на перший план виходять почуття українців щодо трагічних сторінок нашої новітньої історії (гімн-реквієм “Місто Марії”, Симфонія № 3 “Переможна”, у процесі написання, але вже презентована глядачам опера-кабере “ТГШ. Подорож у часі”).

Звертаючись до головної думки презентованої доповіді — знайдення шляхів збереження національної ідентичності за укорінення українських духовних цінностей — можна сформулювати такі принципи, спрямовані на консолідацію композиторського та виконавського досвіду митців України:

- 1) використання регіональних фольклорних першоджерел;
- 2) вектор наступності композиторських та виконавських шкіл;
- 3) тяжіння до метатексту споріднених мистецтв;
- 4) апробація через поширення у фахових спільнотах та мистецьких заходах.

Таким чином, національна ідентичність має кумулятивний ефект, який залежить від кількості можливих рівнів комунікації з історичною пам’яттю. І саме музичне мистецтво є тією віссю, що може на рівні духовних цінностей змінювати мен-

тальність нації вже сьогодні, створювати сенси єдності і мети, плекати надію в серцях українців та надавати розраду в темні часи. Література, музика і театр — це той культурний фронт, який говорить до світової спільноти спільною мистецькою українською мовою. Хай ЗВУЧИТЬ Україна світом!

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Українські біженці. Майбутнє за кордоном та плани на повернення. Третя хвиля дослідження. Центр економічної стратегії. Аналітична записка. URL: https://ces.org.ua/ukrainian-refugees_third_wave_research/ (дата звернення: 24.11.2024)
2. Бакальчук В. Культурний геноцид як складова частина міжнародного злочину РФ в Україні. Національний інститут стратегічних досліджень. URL: <https://niss.gov.ua/news/komentari-ekspertiv/kulturnyy-henotsyd-yak-skladova-chastyna-mizhnarodnoho-zlochynu-rf-v> (дата звернення: 25.11.2024)
3. Спітцер М. Людина музична. Історія життя на Землі. Київ: Темпора, 2024. 760 с.
4. Алмаші З. Інтерв'ю для проєкту КОВЧЕГ “Україна” <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=YPOgODneutU&t=54s> (дата звернення: 26.11.2024)

Yelizaveta Hrudska

*Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
postgraduate student
the Department of Ukrainian and foreign music History
ORCID iD: 0009-0000-0657-4337*

THE MUSICAL ART OF UKRAINE UNDER CULTURAL GENOCIDE: PRESERVING IDENTITY HERE AND NOW.

Key words: *cultural genocide, Ukraine, identity, national spiritual values, continuity of compositional schools.*

Today, calls to preserve national identity resonate across various professional communities, both within Ukraine and on international stages. Yet, why are there still no effective tools of influence or a clear mechanism to protect Ukrainians? This challenging question demands our attention.

On one hand, solving this issue lies in the hands of lawyers who defend the interests of the state. On the other, it is also the responsibility of artists. This is due to several factors: the occupying forces target architectural monuments, remove cultural artifacts from occupied territories, and intimidate civilians, leading to the displacement of nearly five million Ukrainians (“as of the end of January 2024, 4.9 million Ukrainians are abroad because of the war”) [4]. These actions are emblematic of cultural genocide.

Consider the perspective of Eliza Novak, who first defined cultural genocide as “the systematic destruction of traditions, values, language, and other elements that distinguish one group of people from another” [2]. This idea builds on the work of lawyer Raphael Lemkin, whose efforts led to the recognition of genocide as a crime against humanity under international law. However, cultural genocide has yet to be fully addressed in legal terms. The events of the 20th century and those unfolding today highlight the urgent need to expand and clarify the definition of genocide.

The aggressor’s primary goal remains unchanged: to disrupt Ukraine’s national and cultural heritage and impose significant assimilation, replacing Ukrainian identity with the occupier’s ideological framework. As long as the war persists, this process will continue—in the occupied territories and wherever missiles strike. Tragically, war normalizes dehumanization, breeding fear and hatred while masking acts of genocide behind a “curtain” of conflict.

Meanwhile, Ukraine’s diplomatic corps, alongside investigative authorities, is meticulously gathering evidence of the occupying country’s crimes. These efforts aim to present the international community with undeniable proof of cultural genocide against the Ukrainian people.

Works of art are an integral part of a people's cultural heritage and self-awareness. However, music has a unique dynamism, an almost magical ability to blend the past and the present. British music professor Michael Spitzer, known for his work on the philosophy and psychology of music, concluded, "Instead of reflecting culture, music performs it" [3, p. 96]. This gives music the power to undermine the occupying forces' criminal intentions, even after decades or centuries. Today, as a professional community, we must "hold the line" in preserving the nation's spiritual values.

A few examples: one of Ukraine's most successful cultural and diplomatic achievements is the tour of the Ukrainian Republican Chapel, led by O. Koshyts, through Europe and the United States. The recognition was global and remarkable, but the fate of the director and choir after that was marked by emigration. Another powerful example of the "sound" of Ukrainian spiritual values that resonated online after the tragic events of February 2022 is A. Khlyvniuk's interpretation of the Riflemen's song, "Oh, in the meadow is a red viburnum..." Its viral spread was due to the emotional connection it created through national memory, enabling Ukrainians to feel the unwavering spirit of resistance from the fighters of Galicia almost a century later. This allowed the nation to instantly reevaluate its identity. It shows how meanings are shaped by the environment and experiences of those who carry cultural values, and how the "voice" of the ethnic group becomes decisive.

When discussing national identity through the lens of musical artifacts, particularly chamber vocal works, we cannot overlook the 1920s and 1930s. This period marked a time when our "Ukrainianness" was allowed to emerge across all art forms. In the vocal realm, notable figures like V. Barvinsky, S. Liudkevych, B. Liatoshynsky, and L. Revutsky contributed with arrangements of folk songs, carols, and solos, infused with the deep meanings of the Ukrainian people. In the darkest times, their works relied on lyricism, landscapes, and traditional Ukrainian symbols like Mother, Faith, Freedom, and Nature.

It's worth noting that after almost 80 years of external interference from the Soviet regime and Russia's semi-covert assimila-

tionist policies toward Ukrainian culture and spiritual values, we find ourselves once again reassessing our national identity. Today, contemporary composers and performers are using imagery that helps listeners reconnect with their roots. As Ukrainian composer and cellist Zoltan Almashi, winner of the Lev Revutsky Prize in 2003, aptly noted, "The general tendency in academic music today is to erase the differences between composers from different countries, aiming to universalize music... but I don't like it. I think if you are a Ukrainian composer, your work should have Ukrainian 'things,' and there are many of them in my music" [1].

During the full-scale invasion, Almashi has created several works that express the feelings of Ukrainians toward the tragic events of our recent history, including the anthem-requiem *City of Mary*, Symphony No. 3 "Victory," and the opera-cabaret *TGSh. Time Travel*, which is still in progress but has already been presented to audiences.

Referring to the main idea of this report — finding ways to preserve national identity by grounding it in Ukrainian spiritual values — the following principles can be outlined to strengthen the compositional and performing practices of Ukrainian artists:

1. Drawing from regional folklore sources;
2. Continuing the traditions of Ukrainian composing and performing schools;
3. Engaging with the broader context of related arts;
4. Testing these ideas through dissemination within professional communities and at artistic events.

In this way, national identity has a cumulative effect, shaped by the number of communication channels with historical memory. Music, as an art form, serves as a central axis that can transform a nation's mentality, helping to define values of unity and purpose, nurture hope in the hearts of Ukrainians, and provide solace in dark times. Literature, music, and theater together form a cultural front that speaks to the global community in a shared artistic Ukrainian language. Let Ukraine's voice resonate around the world!

REFERENCES

1. Almashi Z. Interview for the ARK Ukraine project. URL: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=YPOGODneutU&t=54s> (accessed 26.11.2024). [in Ukrainian].
2. Bakalchuk V. Cultural genocide as an integral part of the international crime of the Russian Federation in Ukraine. National Institute for Strategic Studies. URL: <https://niss.gov.ua/news/komentari-ekspertiv/kulturnyy-henotsyd-yak-skladova-chastyna-mizhnarodnoho-zlochynu-rf-v> (accessed 25.11.2024). [in Ukrainian].
3. Spitzer M. The Musical Human: A History of Life on Earth. Kyiv: Tempora, 2024. 760 c. [in Ukrainian].
4. Ukrainian refugees. Future abroad and plans for return. The third wave of research. Centre for Economic Strategy. Analytical note. URL: https://ces.org.ua/ukrainian_refugees_third_wave_research/ (accessed 24.11.2024). [in Ukrainian].

ТЕАТРАЛЬНИЙ РЕСУРС

Панасюк Валерій

*доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури та майстерності актора,
Київський національний університет культури і мистецтва
e-mail: panval59@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-2307-6185*

Зуєв Сергій

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант кафедри музичного мистецтва,
Національна академія керівних кадрів культури і
мистецтва, Україна
e-mail: s.zuev@dakkkim.edu.ua
ORCID iD: 0000-0003-1879-2993*

МИСТЕЦЬКІ РЕСУРСИ ПОЛІТИЧНОГО ТЕАТРУ ТА ЇХ ВИКОРИСТАННЯ В СУЧАСНІЙ ПОСТАНОВЧІЙ ПРАКТИЦІ

Ключові слова: документальність, монтаж, “осучаснення”, плакатність, політичний театр.

Політичний театр як цілісна ідеологічно-мистецька система сформувався в 1920-ті роки. Головними його настановами є:

- “осучаснення” класичної драматургії, що передбачає радикальну інтерпретацію часово віддаленого літературного матеріалу з урахуванням нагальних соціально-політичних проблем;
- реалізація принципу документальності, коли основою вербального тексту вистави є реально існуючий документ, свідчення сучасників, факти, запозичені із засобів масової інформації;

- застосування монтажу як композиційного прийому;
- використання плакатних за своїм характером засобів сценічної виразності.

На межі XX–XXI століть у контексті розповсюдження ідей постдраматичного театру театр політичний зазнає певних трансформацій. При тому спостерігаються процеси активного використання його прийомів, наприклад, у музичному театрі. Сучасна постановочна практика свідчить про ефективну реалізацію принципу “осучаснення” в процесі інтерпретації часово віддаленого оперного матеріалу — класичної спадщини музичного мистецтва.

Сучасний український театр, перебуваючи в екстремальних умовах ведення воєнних дій і виконуючи актуальну для нашого сьогодення меморіальну функцію, звертається до нагальних проблем життя через документальний матеріал. У такий спосіб здійснюється не тільки мистецьке осмислення фактів “трагічного повсякдення”, але й устанавлюються принципово нові комунікації з глядачами, які за своїм характером є психотерапевтичними.

Одночасно спостерігається продуктивна реалізація принципів політичного театру в процесі інтерпретації того драматургічного матеріалу, що зазвичай називається “класикою європейського авангарду”. Саме про це переконливо свідчить вистава Державного молодіжного театру Литви (*Valstybinis jaunimo teatras*, м. Вільнюс) “Убю цар” (“*Ūbas Caras*”) — прем’єра сезону 2023–2024 років.

Своєрідною літературною “точкою відліку” сценічного твору є п’єса Альфреда Жаррі “Убю, король” — комедія-фарс, за визначенням самого автора. Її прем’єру 1896 року за “скандальною” реакцією публіки традиційно порівнюють з прем’єрою романтичної драми Віктора Гюго “Ернані” 1830 року. У п’єсі А. Жаррі досліджується природа тиранії, а герої-маски уособлюють у собі найхарактерніші риси диктаторів і їхніх поплічників.

Режисер вистави Гінтарас Варнас разом із драматургом Сігітасом Парульскісом першою чергою модифікують часово віддалений драматургічний матеріал з урахуванням реалій соціально-політичної ситуації країни-агресорки. Тож король перетворюється на царя, а в головному герої вгадуються риси сучасного російського диктатора (актор Вітаутас Анужис). На думку С. Парульскіса, у виставі відтворюється “історія тирана, точніше, перетворення звичайного низового чиновника на тирана. Історія потворності, банальності, втілення зла” [2]. З урахуванням добре впізнаваних реалій життя та конкретних фактів із кар’єри політичних діячів Дайва Шабасевічене вважає виставу Державного молодіжного театру мистецьким аналізом “анатомії путінізму” [1].

Драматург і режисер декларують свою причетність до традицій власне політичного театру, а саме — польського студентського театру 1930-х років “Шопки віленської” (“*Szopka wilenska*”). Одночасно Г. Варнас ураховує власний режисерський досвід ще радянської “перебудовчої” доби. Тоді, в роки боротьби за незалежність Литви, нагальні політичні проблеми були актуалізовані ним у сценічній версії “Політичної шопки”. Г. Варнас вважає, що в наш час — час доленосного протистояння двох цивілізаційних систем — особливого соціального значення набуває саме політичний театр [2].

Тож у виставі “Убю цар” героями є нинішні політики Європи та США. Вони легко впізнаються в ляльках, обличчя яких створені з дотриманням портретної схожості (художник Юлія Скуратова). Ляльки “живуть” у шафі, що за своєю конструкцією нагадує шопку — регіональну версію українського вертепу. А. Жаррі наполягав на тому, що його головний герой є пародією на античного царя Едіпа, а його дружина — карикатурою на леді Макбет. Цей інтертекстуальний мотив у виставі Г. Варнаса зберігається: шекспірівські відьми із трагедії “Макбет” перетворюються на гігантських сувенірних матрьошок, які пророкують подальшу долю головному герою.

Принцип плакатності, запозичений з арсеналу політичного театру, реалізується в сценографічному вирішенні вистави (сценограф Гінтарас Макарявічюс). Тут використовуються культурно-знакові, легко впізнавані глядачами реалії країни-агресорки: московський Кремль, балетні пачки, іграшкові танки, коробки телевізорів, що є своєрідними рупорами пропаганди.

Одним із мистецьких ресурсів політичного театру є принцип монтажності, ефективно використання якого визначає темпоритм ведення сценічної оповіді й уможливорює динамічну зміну місця подій.

Отже, у певний історичний період і за певних соціальних умов досить продуктивним для театрального мистецтва стає звернення до художнього арсеналу часово віддалених систем. Наприклад, до ресурсу політичного театру. Зараз саме він безпосередньо працює з реаліями та персонажами нашого життя, оперативно реагує на актуальні проблеми сьогодення. Одночасно він розширює свій мовленнєвий потенціал, продовжуючи традиції народного мистецтва та використовуючи надбання європейського авангарду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Šabasevičienė, Daiva. Putinizmo anatomija. 7 meno dienos. 2024. N2 (1494). P. 6.
2. Ūbas Caras. info@jaunimoteatras.lt. URL: <https://jaunimoteatras.lt/spektakliai/ubas-caras-2/>

Valerii Panasiuk,

Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine

Doctor in Art Studies, professor

Directing and Acting Department

Email: panval59@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-2307-6185

Serhii Zuiev,

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ukraine

PhD in Art Studies, Associate Professor

Doctorate student

Music Art Department

Email: s.zuev@dakkkim.edu.ua

ORCID iD: 0000-0003-1879-2993

ARTISTIC RESOURCES OF POLITICAL THEATRE AND THEIR USE IN MODERN STAGE PRACTICE

Keywords: *documentary, montage, “modernization”, poster-like, political theatre.*

Political theatre emerged in the 1920s as a cohesive ideological and artistic system. Its core principles include:

- **modernization** of classical dramaturgy: This involves radically reinterpreting historical literary works to address pressing socio-political issues;
- **documentary approach:** Performances are grounded in real documents, contemporary testimonies, and factual material from mass media;
- **montage:** The use of montage as a compositional technique shapes the narrative structure;
- **poster-like expressiveness:** Bold, impactful scenic methods enhance the theatrical experience.

By the late 20th and early 21st centuries, political theatre began evolving under the influence of postdramatic theatre. Its techniques, such as modernization, have found new life in other genres, includ-

ing musical theatre. Contemporary productions often reinterpret classical operatic works through the lens of modern socio-political contexts, effectively bridging past and present.

In Ukraine, political theatre has taken on profound significance amidst ongoing military conflict. It addresses urgent contemporary issues by employing documentary material, blending artistic expression with a memorial function. This approach not only interprets the “tragic realities” of everyday life but also establishes new, psychotherapeutic forms of audience engagement.

Political theatre principles have been effectively applied to reinterpretations of dramaturgical works often labeled as the “classics of the European avant-garde”. A notable example is the performance *Ūbas Caras* by the State Youth Theatre of Lithuania (*Valstybinis Jaunimo Teatras*, Vilnius), which premiered in the 2023 – 2024 season.

The production draws its literary foundation from Alfred Jarry’s *Ubu, the King*, a work the author himself described as a comedy-farce. First staged in 1896, the play’s provocative debut, marked by a “scandalous” audience reaction, has often been likened to the premiere of Victor Hugo’s romantic drama *Hernani* in 1830. Jarry’s play examines the essence of tyranny, with its mask-like characters embodying the defining traits of dictators and their enablers.

In this adaptation, director Gintaras Varnas and playwright Sigitas Parulskis reframe Jarry’s historical material in the context of contemporary socio-political realities. The titular king is reimagined as a tsar, with the protagonist exhibiting traits reminiscent of the current Russian dictator, portrayed by actor Vytautas Anuzis. As Parulskis explains, the performance tells “the story of a tyrant, or more precisely, the transformation of an ordinary low-ranking official into a tyrant—a narrative of ugliness, banality, and the manifestation of evil” [2].

Drawing on well-known contemporary events and specific aspects of political figures’ careers, theatre critic Daiva Šabasevičienė describes the performance as an artistic dissection of the “anatomy of Putinism.” [1].

The playwright and director openly align themselves with the tradition of political theatre, particularly drawing inspiration from the Polish student theatre of the 1930s, *Szopka Wilenska (Vilnius Crib)*. At the same time, Gintaras Varnas taps into his directorial experience from the Soviet *perestroika* era. During Lithuania’s struggle for independence, he addressed pressing political issues in his stage adaptation of *Political Crib*. Varnas believes that in today’s world—marked by a decisive clash between two civilizational systems—political theatre holds a uniquely important social role [2].

In *Ūbas Caras*, contemporary European and American politicians are depicted as puppets with faces rendered in strikingly accurate portrait-like detail by artist Yulia Skuratova. These puppets inhabit a cabinet designed to resemble a crib—a regional take on the Ukrainian *vertep*. Jarry originally described his protagonist as a parody of the ancient King Oedipus, with his wife as a caricature of Lady Macbeth. This intertextual motif is preserved in Varnas’s adaptation, where the witches from Shakespeare’s *Macbeth* are transformed into oversized matryoshka dolls, ominously forecasting the protagonist’s fate.

The production also employs the “poster-like” expressiveness central to political theatre. This approach is reflected in Gintaras Makaravičius’s scenography, which features culturally significant and instantly recognizable symbols of the aggressor nation: the Moscow Kremlin, ballet tutus, toy tanks, and televisions that double as propaganda megaphones.

Another hallmark of political theatre—the principle of montage—is a key artistic tool in the performance. It drives the tempo and rhythm of the narrative, facilitating seamless and dynamic shifts between different locations and events on stage.

At specific historical moments and under particular social conditions, theatrical art often finds it highly effective to draw on the creative tools of earlier systems—such as the techniques of political theatre. This form of theatre engages directly with contemporary realities and figures, responding swiftly to the pressing issues of the

moment. Simultaneously, it broadens its expressive range by building on folk art traditions and incorporating the innovations of the European avant-garde.

REFERENCES:

1. Šabasevičienė, Daiva. *Putinizmo anatomija*. 7 meno dienos. 2024. N2 (1494). P. 6.
2. Ūbas Caras. info@jaunimoteatras.lt. URL: <https://jaunimoteatras.lt/spektakliai/ubas-caras-2/>

Садовський Роман
магістр режисури драматичного театру
та викладач закладів вищої освіти,
випусник ХНУМ імені І.П. Котляревського
e-mail: sarole@ukr.net
ORCID iD: 0009-0008-4968-2838

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД ВИСТАВОЮ “НОМЕ” ТА ЇЇ ПОКАЗ НА ФЕСТИВАЛІ FLIPT

Ключові слова: документальний театр, війна, Україна, дім, культурна дипломатія

Початок повномасштабного вторгнення Росії в Україну поставив перед українськими митцями нові виклики і водночас відкрив нові можливості. Питання присутності і ролі України в європейському культурному контексті загострилося, підтвердивши важливість культурної дипломатії і значення культури як м'якої сили. Українське мистецтво стало простором осмислення війни і водночас інструментом донесення українських наративів до міжнародної аудиторії. Якщо раніше участь українських митців у європейських фестивалях, виставах і культурних проєктах була насамперед можливістю для обміну досвідом та ідеями,

установлення нових знайомств, то сьогодні вона набула нового змісту. Це вже не лише творчий діалог, а й потужний інструмент представлення України як держави, яка бореться не лише за територіальну цілісність, а й за свою культурну ідентичність.

Одним з таких прикладів став показ вистави “НОМЕ” від Майстерні 55 на міжнародному театральному фестивалі FLIPT у Фара-ін-Сабіна (Італія). Цьогоріч Майстерня 55 втретє поспіль отримала запрошення на цей фестиваль, організований Teatro Potlach — одним із провідних незалежних театрів Італії, у співпраці з режисером Євженіо Барба, прямим учнем видатного польського режисера Єжена Гротовського та засновником Школи Театральної Антропології.

Журналістка Олена Толстокора у своїй рецензії на виставу говорить про унікальність фестивалю: “Маленьке середньовічне містечко під Римом Фара-ін-Сабіна. Мальовнича місцевість з пагорбами та оливковими гаями. В ньому проживає близько 13 тисяч мешканців. Назва міста походить від місцевого “fara”, що означає “сім'я” або “клан”. Саме тут у 1976 році групою акторів і театральних митців, які прагнули створити інноваційний простір, було започатковано Teatro Potlach. Він став одним з провідних серед незалежних театрів Італії. А кожного літа, 24 роки поспіль, колектив запрошує на міжнародний театральний фестиваль, котрий включає вистави, майстер-класи, семінари та зустрічі з артистами усього світу” [1].

FLIPT-2024 об'єднав 20 театрів із 12 країн, включаючи Німеччину, Польщу, Іспанію, Бразилію, США, Японію та Україну, створюючи простір для міжкультурного діалогу. Виступ української команди яскраво продемонстрував, як мистецтво може актуалізувати питання війни, сприяти міжнародній підтримці та формувати нове сприйняття української культури у спільному європейському культурному просторі.

Від Майстерні 55 у фестивалі взяли участь троє представників: Роман Садовський, керівник групи, а також випускники четвертого набору Денис Федоренко та Владислава Вдовченко. Тоді ми почали думати над тим, що хочемо показати на фестивалі, і

зрозуміли, що для створення повноцінної вистави важливо залучити більше учасників, особливо маючи таку можливість від організаторів. Водночас ми відчували, наскільки цінним і трансформуючим може бути досвід, який цей фестиваль дасть. Ми усвідомлювали, які знання і натхнення він може принести, якою можливістю він може стати, особливо для тих, хто живе в Україні та перебуває в постійному стресі, адже це не лише хороший театральний досвід, але й можливість відновитися, трохи пожити без повітряних тривог. А ще фестиваль FLIPT був чудовою нагодою зустрітися з тими, з ким не бачилися два з половиною роки через війну. Тому ми вирішили запросити до нашої команди й наших друзів, щоб пережити цей важливий досвід разом. Так виник формат “Майстерня 55 і друзі”, об’єднавши не лише професіоналів, а й близьких людей, які поділяють наші цінності і пристрасть. При відборі учасників ми намагалися створити баланс між студентами та випускниками ХНУМ імені І.П. Котляревського, акторами драматичного театру й театру анімації, людьми, які зараз живуть в Україні і які через війну опинилися за кордоном. Більшість учасників нашої команди ніколи не працювали разом, і деякі навіть не були знайомі між собою, тому нам потрібно було не лише створити виставу, але й сформувати команду. Важливо було сформувати багатозарову групу, об’єднавши учасників різного віку, курсів та досвідів у єдину команду. Це нам вдалося, адже протягом фестивалю ми жили і спали в одній кімнаті, проводячи весь час разом і переживаючи багато подій. Тож до нас у команду приєдналися акторки Софія Оніщенко, Дарія Богдан, Анастасія Глазунова, Анна Копйова, Марія Медведева, Євгенія Попова та фотографка Інна Хаас.

Участь Майстерні 55 у фестивалі FLIPT стала великим експериментом не лише через підбір команди, але й завдяки унікальному формату роботи над виставою. Ми створили не просто виставу спеціально під фестиваль — ми створили її прямо на фестивалі. Цей підхід був зумовлений тим, що всі учасники зараз живуть у різних містах і країнах: в Україні, Польщі, Німеччині, Словаччині, Болгарії та Канаді. Ми розпо-

чали репетиції у Zoom: обговорювали тему, ділилися ідеями, розробляли структуру майбутньої вистави, спочатку пропонуючи велику кількість ідей та рішень, а потім здійснюючи їхній відбір. Кожному актору та акторці було запропоновано написати текст на вибір — про предмет з дому, який узяв із собою чи залишив, чи свій спогад з дитинства. У результаті у виставу увійшли вісім унікальних історій, які актори розповідали англійською мовою зі сцени.

Олена Толстокора у своїй рецензії зазначає, що вистава “досліджує психофізичний стан людей, які втратили домівку через війну. В її центрі — рефлексії молодих людей від 18-ти до 23-х років щодо війни, втрати рідних людей та рідних місць. Десь давно й далеко в понівеченому Харкові був твій дім, твоя кімната, де ти зростав, читав книжки, мріяв... Ти мав родину, друзів, був щасливим і відчував себе у безпеці. Зараз же залишились тільки невизначеність, невпевненість, життя на паузі... Історії молодих акторів — вони дуже щемливі й повертають нас до нас колишніх — щасливих” [1].

Ідея вистави виникла з наших умов — розділеності по світу, життя в різних країнах і контекстах, отримання своїх унікальних досвідів. Водночас нас об’єднували спільні цінності, інтерес одне до одного, прагнення до єдності, співтворчості й обміну. Мною було запропоновано тему дому як відправну точку у наших творчих пошуках. Результатом цих пошуків стала документальна вистава “HOME” — мистецьке дослідження, присвячене тому, що таке дім, що його визначає і як змінюється наше сприйняття дому з часом та в умовах розлуки й війни. Це вистава про Україну, про наше минуле, теперішнє і майбутнє, про людей, які через війну були вимушені залишити свій дім і своє життя, розлучитися з рідними і друзями, про людей, які залишились в Україні, про наші страхи, про наші надії, про наш біль і наше щастя. Для одних Дім — це батьківщина, місце, де ти народився і виріс, твоя країна, твоє місто, твоя вулиця і твій будинок. Для інших Дім — це місце, де ти живеш зараз і середовище, в якому ти перебуваєш. Для когось Дім визначається зв’язками з людь-

ми — Дім там, де твої рідні, для когось Дім — це місце спогадів і щасливого безтурботного дитинства, для когось Дім — це місце, яке вони створили самі. Ми всі по-різному розуміємо, що таке Дім, але для всіх нас Дім — це місце сили, місце, де ми можемо бути самими собою і де нас приймають такими, якими ми є.

Робота над документальною виставою стала логічним продовженням мого навчання на магістратурі і магістерської, написаної на тему особливостей розвитку документального і постдокументального театру, захищеної в січні 2024 року. Додатковий досвід я отримав навесні, пройшовши навчання в Школі документального театру режисера Андрія Мая.

Перша зустріч всіх учасників і перші репетиції наживо відбулися вже на самому фестивалі. І хоча прем'єра нашої вистави була запланована на один із останніх днів фестивалю, ми мали всього тиждень для підготовки вистави. Кожного дня ми збиралися на репетиції і працювали над виставою в умовах обмеженого часу — у перервах між майстер-класами та виставами інших театрів, більшу частину часу ми репетирували без сценічного майданчика — готували пісні у своїй кімнаті та вночі репетирували на вуличній сцені. Попри те, що під час наших зустрічей онлайн ми розробили структуру вистави, втілюючи свій задум на практиці, від чогось ми відмовлялися, а щось додавали натомість. Лише за день до прем'єри ми вперше отримали можливість провести нічну репетицію на сцені, а генеральна репетиція зі світлом пройшла вже в день самої вистави.

Робота в таких екстремальних умовах вимагала стресостійкості, емпатії, вміння комунікувати, працювати в команді, ініціативності і лідерства. Зрештою, вистава стала можливою саме завдяки роботі всієї команди — завдяки щоденній праці, акторським приносам, підтримці і взаємодопомозі кожного учасника. Як керівник групи, крім роботи над виставою, на фестивалі я також займався адміністративними питаннями, контактуючи з організаторами щодо всіх організаційних питань.

Протягом фестивалю наша команда багато часу провела разом і отримала унікальний колективний досвід, що сприяло зближен-

ню і, зрештою, побудові команди. Ми брали участь у величезній кількості майстер-класів та лабораторій — триденний інтенсив з комедії дель-арте від викладача італійської академії драматичного мистецтва Ніко Пера Клаудіо де Могліо, лабораторії традиційного японського танцю камігата-май від японської перформерки Кеін Йошімура, лабораторії сайт-специфік перформансу від режисера, керівника італійського Teatro Potlach Піно ді Будую, а також майстер-класах Євгенію Барбі. Також на фестивалі FLIPT ми подивились величезну кількість вистав — різного змісту і форм, різних стилів і напрямів театру, а ще взяли участь у величезному дводенному сайт-специфік перформансі “Невидимі міста”.

На фестивалі ми постійно відчували гостинність і підтримку України, однак зіткнулися з різницею в культурних контекстах та впливом російської культури. Під час перегляду робочої версії вистави “Ностальгія” від італійської акторки прозвучав російський романс 19 століття. Наша команда відреагувала на це, вийшовши із зали. Пізніше акторка підійшла до нас, щоб пояснити вибір цього романсу і вибачитись за непорозуміння, вислухавши натомість нашу позицію, що в умовах війни російську культуру не можна толерувати.

Ця ситуація привела до рішення додати у виставу більше політичних акцентів, що в своїй рецензії на виставу відзначила Олена Толстокора: “Монологи акторів на сцені підтримуються дискретними фізичними рухами і виразними жестами, кадрами воєнної хроніки. “Росія хоче знищити український народ, українську мову, культуру і замінити їх ”руським миром”. Російська культура несе імперську пропаганду, прикриваючи свої злочини ”великою і таємничою російською душею”, — ці фрази, прописані на екрані, після кадрів зруйнованих українських міст звучать ніби вирок” [1].

Після вистави ми вперше в історії фестивалю FLIPT збирали пожертвування на підтримку харківської волонтерської організації. Для цього ми привезли із собою листівки з фотографіями українських міст, наших будинків і пам'ятних місць, які обмінювали на пожертви. Одна з акторок, Анастасія Гла-

зунова, принесла кулон з українським чорноземом, який після вистави придбала та сама італійська акторка. В інтерв'ю Олені Толстокорій вона розповіла про те, що для неї земля — це священний символ, тим більше, українська земля, за яку зараз проливається кров, і що після нашого перформансу вона відчула, що хоче мати частинку України вдома [2].

Реакція на нашу виставу була дуже емоційною. Організатори фестивалю, учасники і глядачі висловлювали своє захоплення та підтримку. Піно ді Будуо, режисер Teatro Potlach і директор фестивалю FLIPT, зауважив, що це була “дуже професійна і емоційна робота” і що вистава звертається до “простих зрозумілих речей”, яких українці зараз позбавлені через війну. Він також додав, що “ми зі свого боку будемо підтримувати й допомагати українським митцям” [2].

Кейн Яшимура, акторка і перформерка з Японії, відзначила щирість і відвертість акторів і сказала, що “після вистави я думаю про своїх українських друзів, про людей, що зараз в Україні. Ці актори нагадали мені сміливих білих пташок, і ця робота залишиться в моєму серці”. Її слова підкреслюють, як глибоко вистава торкнулася глядачів і викликала відгук на рівні особистих емоцій [2].

Даніель Яцевич, художній керівник польського театру Brama, підкреслив: “Українська культура зараз переживає ренесанс. [...] Країна повинна будувати власну ідентичність, і я вважаю, що, окрім військових дій, найважливіше, що зараз треба зробити, це зберегти українську культуру — за будь-яку ціну. [...] Завдання митців сьогодні — будувати ідентичність європейських культур і водночас підтримувати українське мистецтво” [2].

Це був дійсно унікальний та неповторний досвід, а також велика честь і відповідальність — говорити про Україну зі сцени, розповідати історії про наш дім і наших людей. Фестиваль FLIPT став платформою для обміну не тільки театральним досвідом, але й для розвитку міжнародної солідарності через мистецтво. Як точно відзначає Олена Толстокора, “маленьке середньовічне містечко під Римом Фара-ін-Сабіна стало місцем, де українські митці отримали “право голосу” на важливому

форумі” [1]. Саме тому в сьогоденних умовах війни показником успішної вистави варто вважати не лише глибину дослідження теми та художній спосіб її втілення, а й резонанс, який мала вистава на фестивалі, її здатність спричинити зміни — як у вигляді збору пожертвуваль, так і зміни в розумінні культурних контекстів. Це відкриває нові можливості для діалогу і підтримки української культури в міжнародному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Толстокора О. ДІМ-HOME-CASA: українська вистава на італійському театральному фестивалі “FLIPT-2024”. *Кінотеатр*, 2024, №5 (вересень).
2. Толстокора О. Інтерв'ю для відеосюжету про виставу “HOME”.

Roman Sadovsky

Master's degree in drama theatre directing,

Lecturer at higher education institutions

e-mail: sarole@ukr.net

ORCID ID: 0009-0008-4968-2838

FEATURES OF WORKING ON THE PLAY “HOME” AND ITS PRESENTATION AT THE FLIPT FESTIVAL

Keywords: *documentary theater, war, Ukraine, home, cultural diplomacy.*

The play “HOME,” performed by Maysternya 55 at the FLIPT festival in Italy, represents a profound exploration of identity, belonging, and resilience in the face of war. Developed collaboratively by a diverse group of Ukrainian artists living in different countries, the play embodies the challenges and opportunities of creating art during a time of national crisis. Using documentary theater as its primary medium, the production draws upon personal narratives of young Ukrainians who have experienced displacement, loss, and the search for a sense of home amidst ongoing conflict.

The creative process of “HOME” was highly experimental, involving online rehearsals and in-person work at the festival under tight time constraints. Despite these challenges, the team crafted a compelling narrative that intertwines individual stories with broader reflections on Ukrainian cultural identity and the impact of war. The play employs minimalist staging, physical movement, and multimedia elements to emphasize its themes, supported by evocative visuals and monologues in English to engage an international audience.

More than just a theatrical performance, “HOME” serves as an instrument of cultural diplomacy, bringing Ukrainian stories to the global stage. Its presentation at FLIPT not only highlighted the creativity and resilience of Ukrainian artists but also fostered international dialogue about the war and its human cost. The performance resonated deeply with audiences and organizers, demonstrating the power of art to build solidarity and challenge cultural misconceptions during times of crisis.

Гринишин Мирослав

заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри
музично-сценічного мистецтва факультету музичного
мистецтва і хореографії Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка
e-mail: m.hrynyshyn@kubg.edu.ua
ORCID ID: 0000-0002-7915-3151

РЕВІЗІЯ ТЕРМІНОЛОГІЇ СЦЕНІЧНОЇ МЕТОДОЛОГІЇ АКТОРСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ

Ключові слова: енергія, гравітація, порожнеча, простір,
Лесь Курбас, методологія, термінологія, закони, актор, пер-
формер, театр, мистецтво, динаміка, дедуція.

Тези пропонують тотальну ревізію театральної термінології в контексті сучасного розвитку сценічної методології, створеної Лесем Курбасом, та радикальну зміну фундаментального вербального інструментарію підготовки актора театру і кіно в освітній програмі Акторське мистецтво драматичного театру і кіно спеціальності Сценічне мистецтво.

Мікрокосмос — людина — актор.

Макрокосмос — сценічний простір.

Сцена — це континуум простору в часі.

Вистава — це розкриття дійсності в часі і просторі.

Час — це є: ритм, метр, темп. Усвідомлення часу — це є усвідомлення його ритму. Час — це є четвертий вимір простору. Існувати в часі — це для нас — мінятися.

Космос — поєднання мікрокосмосу та макрокосмосу.

Всесвіт — надприродний рівень сприйняття.

Сонячна система — джерело енергії актора.

Згустки енергії — конфлікти й імпульси.

Матерія — тіло актора.

Сила — прикладена напруга актора.

Простір і час — тривимірний і четвертий вимір.

Ритм — це те, що означає різність наголошеності космічної єдності.

Тривання — персонаж у ритмі, створеному уявою актора.

Континуум — суцільне сценічне середовище, де триває актор.

Механіка — конструювання ролі.

Статика — умови рівноваги нерухомих акторських тіл — пауза.

Динаміка — оперування актором власною масою, силою, імпульсом, моментом імпульсу, енергією.

Кінетична енергія — частина енергії фізичної системи актора, яку він має завдяки руху.

Потенційна енергія — частина енергії фізичної системи актора, що виникає завдяки взаємодії між тілами акторів, які складають систему вистави, та із зовнішніми, відносно цієї

системи, тілами, й зумовлена розташуванням тіл у просторі

Інерція — явище збереження швидкості руху актора за відсутності зовнішніх сил.

Маса — основна фізична величина актора, яка вважається однією з фундаментальних характеристик тіла, що визначає інерційні, енергетичні та гравітаційні властивості від макроскопічних об'єктів до атомів і елементарних частинок тіла.

Прискорення, пришвидшення — векторна фізична величина тіла актора, похідна швидкості за часом; за величиною дорівнює зміні швидкості тіла за одиницю часу.

Тривимірність — порожнеча сценічного простору.

Четвертий вимір — час.

Релятивізм — філософський, методологічний принцип, що підкреслює примат відносності між об'єктами (персонажами) та процесами (сюжетами) вистави, підкреслюючи тимчасовість їх субстанціальних властивостей, який полягає у метафізичній умовності змісту пізнання.

Причинність. Один з видів зв'язків речей і явищ є зв'язок “генетичний”, тобто він визначає саме факт породження якогось явища, процесу. Причинність, також причинно-наслідковий зв'язок, причиновість, причиново-наслідковий зв'язок, каузальність — зв'язок між подією А й іншою подією Б, яка необхідно настає за першою чи витікає з неї або коли існування кожної з них зумовлене (спричинене) іншою.

Інволюція — редукція чи втрата в ході еволюції окремих органів, їх будови та функцій; “зворотний розвиток” органів, тканин, клітин; атрофія органів при патології чи старінні.

Еволюція — природне явище зміни популяцій, видів, вищих таксонів, біоценозів, флор і фаун, генів і ознак у часі в ході історії Землі.

Дедукція — процес виведення висновку, що гарантовано слідує, якщо вихідні припущення істинні, то висновок на їх підставі є чинним (правильність). Висновок повинен базуватися тільки на основі попередньо наведених доказів та не повинен містити нової інформації про предмет, що досліджується.

Дедуктивний (англ. deductive, нім. deduktiv) — оснований на дедукції; дедуктивний метод — це спосіб дослідження, при якому окремі положення логічно виводяться із загальних положень (аксіом, постулатів, законів).

Індукція — це процес судження, котрий досягає висновку, що при наявному стані знань є напевно істинний, але не гарантує його. Індуктивний висновок може бути спростований або узагальнений за наявності додаткових фактів.

Реалізм — це найбільш антимистецький вираз нашого часу.

Закони

Закон ошадливості. Мінімум засобів — максимум враження, впливу на глядачів у театральному мистецтві діє беззастережно. Не можна засмічувати роботу зайвими рухами, треба відбирати лише конче необхідне, виразне, забувати про свої власні, індивідуальні рухи.

Закон сприймання світу. Складається з трьох таких більш елементарних процесів: 1) сприйняття — тобто те, що почуто, побачено або відчуте (нюхом, дотиком, смаком); 2) усвідомлення, враження та оцінка свого ставлення до подій; 3) належні реакції дії — вчинком та словом.

Закон послідовності дій. На сцені актор повинен робити все чітко, послідовно, доступно для сприймання глядача. Геть рефлексорність і хаотичність! Кожний рух на сцені має свій малюнок, свої знаки зупинок: коми, крапки, тире тощо. Як винятки, бувають і раптові реакції, але на сцені вони обов'язково психологічно насичені, свідомо зроблені актором.

Закон мотивації. Усе, що робить актор на сцені, має бути доцільним, виправданим логікою поведінки дійової особи, вмотивованим не лише психологічно, але й фізіологічно. Жоден рух, жест, вчинок актора не повинен бути випадковим, а мати свою причину. Треба навчитися виявляти ці причини. Найважче розкрити рух думки на сцені. Це вершина майстерності психотехніки актора.

Закон перспективи дій. Закон архітекτονіки сценічного твору чи то мімодрами, чи монологу, чи навіть цілої ролі. Суть

його полягає в умінні закономірно розташувати матеріал за законом розвитку почуття, дії, думки, визначити ударні місця ролі або монологу (ікти), свідомо використовувати засоби виразності. Логічна співвідпорядкованість сценічного твору.

Закон ритмічності. Усвідомлення актором безперервності дії. В ритмі немає вакууму. Враження від роботи актора може бути сильнішим і слабшим, але обов'язково безперервним. Це досягається ритмічністю виконання. У ритмі немає порожнечі, пауза — теж ритмічна доля, величина. Ритм поведінки героя — це не просто швидкість, це інтенсивність дій та переживань актора, його внутрішнє емоційне напруження, у якому він проживає сценічні події. Малюнок ролі повинен мати ритмічну лінію, “переливатися” з виразу у вираз, як процес творчості, а не складатися механічно з набору акторських прийомів.

Закон контрастності. Один з основних законів композиції. Контрасти — це необхідна умова для того, щоб глядач побачив зображення в “обсязі”; вміння підтримувати динамічність дій за рахунок показу явищ, характерів, вчинків у постійному розвитку, змінах, протиставленні іншим. На сцені народжуються і діють різні види контрастів: характерів, станів, положень, а також контрасти, пов'язані з ідеями (контрасти ідей, проблем, мотивів), контрасти в побудові сюжету (контрасти в темпоритмі подієвого ряду) тощо. Кожне явище, характер, вчинок треба показувати в розвитку, зміні, а це значить — у боротьбі протилежностей — контрастів сили й слабості, тьми й світла, горя й радощів, висоти й глибини — виявляється динамічність дії. Потрібно навчитися komponувати свою роботу за контрастами, за протиставленням.

Закон трансформації. Матеріал творчості — тіло актора. За допомогою акторської техніки проводити практичний шлях до акторського перевтілення, підбирати образні акторські пристосування, метафоричне рішення вистави, яке б викликало у глядача асоціації, відповідні задумам режисера. Надати акторському тілу виразні обриси та лінії, витренувати кожен м'яз та

нерв, навчитися володіти ними до повної довершеності, знайти всі різновиди поз та рухів, змусити своє тіло бути виразнішим, зрозумілішим для людського слова, передати за допомогою тіла все божественне та демонське, все, що існує в природі.

Закон виразності. Уміти відбирати виразні, проникливі жести, використовуючи їх у передачі сценічного образу. Кожен жест, рух, мімічний вираз обличчя актора потрібно навчитися робити виразно, демонстративно, ніж це буває у житті, щоб тисяча глядачів у залі це побачила. Актор повинен вміти зафіксувати зроблене. Згідно з законом виразності, щоб тисяча присутніх у театрі могла побачити жест, рух актора, його мімічний вираз, треба навчитися робити їх виразно, тобто більш підкреслено, ніж то буває в житті, вміти відбирати промовисті, виразні жести і користуватися ними.

Закон фіксації. Спочатку освоюється фіксація зовнішньої дії (це процес закріплення, зосередження). Потім фіксації внутрішньої дії (процес мислення) шляхом знаходження знаку, відповідного його змісту.

Myroslav Hrynyshyn

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Ukraine

Faculty of Music Art and Choreography,

Honored Artist of Ukraine

Head at the Department of Musical and Performing Arts

Email: m.hrynyshyn@kubg.edu.ua

ORCID iD: 0000-0002-7915-3151

REVISION OF STAGE METHODOLOGY TERMINOLOGY FOR ACTOR TRAINING

Keywords: *energy, gravity, emptiness, space, Les Kurbas, methodology, terminology, laws, actor, performer, theater, art, dynamics, deduction*

This thesis calls for a comprehensive revision of theatrical terminology to align with the contemporary evolution of stage methodology pioneered by Les Kurbas. It suggests a transformative update to the foundational vocabulary used in training theater and film actors, particularly in the **Acting in Dramatic Theater and Film** educational program under the **Stage Art** specialty.

Core Concepts:

Microcosm — The actor, a human being.

Macrocosm — The stage space.

Cosmos — The fusion of the microcosm and macrocosm.

Universe — A transcendent level of perception.

Solar System — The actor's source of energy.

Energy Clumps — Conflicts or impulses driving action.

Matter — The actor's physical body.

Force — The tension the actor applies.

Space and Time — The three spatial dimensions plus the fourth: time.

Duration — The character's presence shaped by the actor's rhythmic imagination.

Continuum — The seamless stage environment where the actor exists.

Mechanics of Acting:

Mechanics — Constructing the role.

Statics — Stillness, equilibrium, and the pause.

Dynamics — Managing mass, force, momentum, and energy.

Kinetic Energy — Movement-derived energy within the actor's physical system.

Potential Energy — Energy arising from interactions between actors or with external forces, shaped by their spatial relationships.

Inertia — The actor's capacity to maintain motion when no external forces act.

Mass — The actor's fundamental physical attribute, impacting their energy, inertia, and gravitational presence.

Acceleration — How the actor's movement changes over time, reflecting shifts in intensity or direction.

Philosophical and Methodological Layers:

Three-Dimensionality — The emptiness of the stage space.

Fourth Dimension — Time as an integral element.

Relativism — The interplay of characters and processes, emphasizing temporality and contextual fluidity.

Causality — The chain of cause and effect that drives the narrative.

Involution — The regression or transformation of characters or systems, reflecting decay, atrophy, or reverse evolution.

Evolution is a natural phenomenon of changes in populations, species, higher taxa, biocenoses, flora and fauna, genes and traits over time during the history of the Earth.

Deduction— the process of drawing a conclusion that is guaranteed to follow if the initial assumptions are true, then the conclusion based on them is valid (correctness). The conclusion must be based exclusively on previously presented evidence and must not contain new information about the subject under study. Deductive (English deductive, German deduktiv) — based on deduction; the deductive method is a method of research in which individual provisions are logically deduced from general provisions (axioms, postulates, laws).

Induction is a process of judgment that reaches a conclusion that, given the current state of knowledge, is certainly true, but does not guarantee it. An inductive conclusion can be refuted or generalized in the presence of additional facts.

The Laws of Acting:

The Law of Thrift. Minimum means — maximum impact. In theatrical art, this principle must be applied unconditionally. The actor should avoid unnecessary movements and select only the absolutely essential, expressive actions. Forget about personal, individual gestures that don't serve the scene.

The Law of Perception of the World

This law consists of three basic processes:

Perception: What is seen, heard, or felt (via smell, touch, taste).

Awareness: The assessment and understanding of one's relationship to the events unfolding.

Action: The appropriate reaction, expressed through deed and word.

The Law of Sequence of Actions. On stage, the actor must perform each action clearly, in sequence, and in a way that's accessible to the audience's perception. No room for reflexive, chaotic movements! Each stage action has its pattern, its rhythm—signaled by pauses, punctuation, and pacing. Sudden reactions can occur, but they must be psychologically grounded and consciously executed by the actor.

The Law of Motivation. Every action an actor performs on stage must be appropriate and justified by the character's logic and motivations, both psychologically and physiologically. No movement, gesture, or action should be random; each should have a clear reason behind it. Learning to identify and articulate these reasons is essential. The most challenging and advanced skill for an actor is revealing the inner movement of thought on stage—this represents the pinnacle of psychotechnical mastery.

The Law of Perspective of Actions. This law addresses the architectonics of a stage performance — whether it's a mime, a monologue, or a full role. Its core idea is the actor's ability to arrange the material logically, following the development of feeling, action, and thought. The actor must identify the striking moments in a role or monologue (key emotional beats) and consciously employ expressive techniques. The actions on stage should be logically subordinated to create a coherent and powerful performance.

The Law of Rhythm. The actor must be aware of the continuous flow of action. Rhythm in performance is never empty; even a pause carries rhythmic significance. The actor's performance should always feel connected and dynamic. The rhythm of the character's behavior is more than just speed — it reflects the intensity of the actor's actions, emotions, and inner tension. The role should evolve in a rhythmic arc, with expressions flowing naturally from one to the next, as part of the creative process, rather than appearing as a mechanical sequence of acting techniques.

The Law of Contrast. Contrast is a fundamental law of composition. It is essential for creating a vivid, three-dimensional image on stage. Through contrasts, the actor can maintain the dynamism

of the performance, showing phenomena, characters, and actions in constant development, change, and opposition. Various types of contrasts operate on stage — such as contrasts between characters, states, positions, and ideas. Contrasts in tempo and rhythm can also emerge as the plot unfolds. Each character, event, or action must be shown in development, shaped by the struggle of opposites — strength and weakness, light and darkness, joy and grief, high and low. The actor must learn to structure their performance using these contrasts to create tension and dynamism.

The Law of Transformation. The actor's body is the primary tool of creativity. Through acting techniques, the actor embarks on a journey of transformation, selecting figurative devices and metaphorical solutions that align with the director's vision. This transformation involves giving the body expressive lines and contours, training every muscle and nerve to achieve mastery over them. The goal is to make the body more expressive, clearer, and capable of conveying the full spectrum of human experience — divine and demonic alike — through physicality. The actor must learn to translate abstract concepts and emotions into bodily expressions that resonate with the audience.

The Law of Expressiveness. The actor must be capable of selecting gestures and movements that are not only expressive but also impactful. Every gesture, movement, and facial expression should be amplified from how it might naturally occur in life, ensuring that it reaches a thousand people in the audience. The actor must learn to emphasize actions, making them clear and readable to everyone in the theater. This law emphasizes the need for an actor to select and use gestures that communicate effectively and powerfully, beyond everyday life, so that each expression becomes an eloquent part of the stage image.

The Law of Fixation. The actor first masters the fixation of external action, which involves concentrating and solidifying physical movements. Once this is achieved, the actor then focuses on the fixation of internal action — capturing the internal thought process. This internal action is represented externally through signs and ges-

tures, allowing the actor to embody their character's mental state with clarity and purpose. The process of fixation ensures that both physical and mental actions are integrated and intentional, creating a coherent performance.

Аннічев Олександр

старший викладач кафедри театрознавства

Харківського національного університету мистецтв

імені І.П. Котляревського

ORCID iD: 0000-0003-4096-4229

ТРАКТУВАННЯ ТЕРМІНІВ “БАЛАНС ФОРМИ ТА ЗМІСТУ” АБО “ДИСБАЛАНС ФОРМИ ТА ЗМІСТУ” ПРИ КРИТИЧНІЙ ОЦІНЦІ ДРАМАТИЧНОГО СПЕКТАКЛЮ: АНАЛІЗ І КРИТЕРІЇ

Ключові слова: форма і зміст, драматична вистава, дисбаланс форми і змісту, візуальна концепція і смислове наповнення, сценографія.

У процесі критичних оцінок драматичних вистав робляться висновки, що режисерам слід приділяти особливу увагу взаємодії двох ключових елементів — форми та змісту сценічної дії. Ці терміни визначають і художню структуру, і її вплив на глядача.

Вступ.

Баланс форми та змісту допомагає висловити на сцені глибину режисерського задуму вистави. Тракткування термінів “форма та зміст” відображає необхідність розгляду того, як форма і зміст взаємодіють у виставі, і пропонує досліджувати методи і критерії, якими можна оцінити їх гармонію чи дисгармонію. Якщо нехтувати різницею між внутрішнім змістом і відповідною йому зовнішньою формою сценічної дії, то ми

побачимо вистави, прем'єри яких не дадуть відповіді на безліч питань, що виникають з приводу наповнення форми відповідним змістом. Звертаємо увагу на серйозну проблему, яка стає нормою сучасної постановочної практики. Нове покоління режисерів чомусь не надає належної уваги відповідності форми та змісту, часто приносячи зміст у жертву оригінальній формі.

Пояснення актуальності.

Внутрішній світ сценічного персонажа — його емоції, думки, послідовність мотивації внутрішніх конфліктів. Це те, що рухає діями персонажа, транслює його емоційний відгук на події, які відбуваються. Наприклад, страх, любов, припущення, мрія — це все внутрішні прояви сценічного життя. Однак сьогодні режисери забувають про те, що глядач не може прямо “бачити” думки та почуття сценічних героїв. Їхній внутрішній світ розкривається через зовнішні прояви — жести, пластику, міміку, інтонації. Зовнішні чинники створюють контекст і посилюють вплив, спрямовуючи погляд до глибшого розуміння психології мотивованих персонажів. Актуальність проблеми полягає в порушенні внутрішнього балансу, тому слід нагадати, що форма — це лише інструмент, який допомагає глядачеві “прочитати” зміст. Коли форма пригнічує зміст, основна увага зміщується на зовнішній вигляд, стиль чи яскраву сценічну “картинку”, тоді як основний сенс драми виявляється менш значущим і навіть спотвореним. На драматичній сцені таке явище породжує серйозну проблему через те, що надмірна увага спрямована до технічних аспектів візуальної естетики, відсуваючи на другий план ідеї, емоції, соціальні коментарі, які вистава має донести до глядача.

Мета.

Сконцентрувати увагу на важливості гармонійного зв'язку між візуальною естетикою та смисловим наповненням вистави.

Визначення центральної проблеми відповіддю на питання — до чого призводить переважання форми над змістом?

Принцип сполучених судин — чудова метафора для ідеального балансу між формою та змістом. У такій взаємодії обидва

елементи врівноважують один одного, зберігаючи гармонію: сенс робить форму об'ємною, виводить її на рівень символічного підтексту, а форма надає змісту структурної виразності. Якщо одна із цих “судин” переповнюється, друга страждає, що і порушує цілісність твору. В ідеалі форма та зміст взаємно збагачують один одного, створюючи виставу, у якій форма посилює зміст, а її глибина розкривається через символічні коди сценічної форми.

Огляд основних тез.

1. Баланс форми та змісту як критерій оцінки театральної вистави.

В особливих постановочних прийомах можна розглядати актора як формоутворювальну домінанту драматичної вистави, особливо якщо йдеться про такий театральний стилістичний прийом, як біомеханіка. У цьому напрямі підготовка та усвідомлене володіння тренуваним тілом дозволяє акторові стати основним носієм зовнішньої дієвої форми. Біомеханіка фокусується на русі та жесті як основних елементах виразності, де кожна дія актора не просто підпорядкована зовнішньому ефекту, але глибоко пов'язана з просторовою побудовою мізансцен. Саме в таких виставах драматичний актор стає формотворчим фрагментом. Його рухи стають центральними елементами зовнішньої форми, а пози і жести визначають ритм, динаміку та стиль сценічного існування. Тільки унікальна особливість актора, який володіє виразними фізичними діями, може створити основу для органічного контакту з візуальними та звуковими елементами художнього оформлення вистави. Коли ж психологічно обґрунтований персонаж опиняється в авангардних декораціях, конфлікт між його внутрішнім змістом та сценічною формою стає фактично неминучим.

1. Аналіз візуальної домінанти

На сучасній сцені художнє оформлення (сценографія, костюми, світлове рішення) стає провідним елементом сценічної дії. Здебільшого цей тип авангардних декорацій, перенесених з особливостей іншого історичного відрізка часу, як правило,

характеризується абстрактністю, символізмом та відходом від традиційної реалістичності. Авангардно-конструктивні елементи сцени можуть руйнувати звичні для глядачів асоціації, створювати протиріччя між складним психологічним станом персонажа та зовні нестандартною картиною сценічного простору. Причини конфлікту між формою та змістом (якщо він не доведений режисером як сценічний прийом) виникають через невідповідність навколишнього середовища зовнішньому та внутрішньому вигляду персонажа. У такій “системі цінностей” необхідні умови, що усувають дисбаланс між формою та змістом. Це важливо для того, щоб форма не пригнічувала художнього задуму вистави. У комедіях, драмах, трагедіях емоційний стан психологічно мотивованої дійової особи має будуватися на більш глибокому аналізі драматичних подій, а не на підміні їх зовнішніми пристосуваннями.

1. Причини домінування візуальної складової

Можливі причини пов'язані з інтенсивним розвитком технологій 3D, підвищенням інтересом до візуальних експериментів, прагненням театрів урізноманітнити сценічний простір за допомогою декоративно-ужиткового мистецтва та кіноретрансляції. Сучасні сценічні рішення часто нагадують яскраві, помітні оформлення, які привертають увагу своєю естетикою, яка завжди не пов'язана з драматургічним задумом. Тут можна провести паралель з вітринами дорогих магазинів, які більше дбають про зовнішнє представлення товару, ніж про його якість.

Пошук причин невідповідності: коли форма не пов'язана зі змістом

Однією з причин такого явища є розрив між візуальною концепцією та змістовною базою. Художники-сценографи в гонитві за новизною можуть упускати ключові ідеї тексту, що призводить до відриву від драматургічного контексту і спотворення задуму драматурга. Сценічно ефектне оформлення більшості вистав не підтримує чи радикально суперечить основній ідеї автора п'єси та режисерському задуму. Така суперечність призводить до формального сприйняття ключових моментів

вистави, а сценографія, покликана посилювати драматичну дію, перетворює сцену на експозиційний простір для творчих експериментів художника.

Подання основних аспектів.

Результат переважання ефектної сценографії над режисерськими постановочними прийомами проявляється у зміщенні акцентів вистави з глибинного змісту на візуальні елементи. У таких випадках увага фокусується в основному на видовищності й зовнішній красі оформлення, ніж на драматургічному та режисерському опрацюванні доль персонажів, переплетінні сюжетних ліній, інтриг та смислів.

Це призводить до того, що:

- емоційне залучення аудиторії знижується, оскільки акценти зміщуються з розкриття характерів та конфліктів на візуальні ефекти;
- візуальна насиченість сцени затьмарює смислові акценти, і глядач йде з вистави, запам'ятавши швидше зовнішній антураж, ніж суть того, що відбувалося;
- вистава запам'ятовується лише декоративними елементами, що передають поверхневу історію про щось не дуже важливе, від нього залишається враження “порожньої форми”;
- не відбувається сприйняття сценічної дії як цілісного вигляду театрального мистецтва.

Підсумкові висновки.

Ефектна сценографія може посилювати драматичний струм та вплив на глядача, але якщо вона затьмарює зміст вистави, це призводить до дисбалансу, де форма домінує над суттю. Успішна вистава має знаходити золоту середину, де візуальна сторона підтримує та посилює глибокий зміст твору. Видовищна сценографія може привертати увагу і викликати емоційний відгук, але глибоке значення вистави залишається основою його довгострокового сприйняття. Вистава, яка вражає лише зовні, швидко втратить актуальність, тоді як смислове наповнення здатне залишити глибокий слід у свідомості глядача. У деяких постановочних методах (наприклад, в аван-

гардних виставах) візуальні образи можуть мати пріоритетне значення, тоді як у драматичних виставах важливіша глибока ідея та емоційне навантаження. У процесі роботи над виставою суттєвим аспектом є взаємодія між режисером та сценографом. Ідеально, коли сценографічні рішення не лише створюють ефектний візуальний ряд, а й відповідають концепції режисера, допомагаючи розкрити смислові глибини п'єси. **Ефектна сценографія не повинна конкурувати з глибоким змістом, вона має стати інструментом його розкриття.**

Oleksandr Annichev

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts

Senior Lecturer

the Department of Theatre Studies

ORCID iD: 0000-0003-4096-4229

INTERPRETATION OF THE TERMS “BALANCE OF FORM AND CONTENT” OR “IMBALANCE OF FORM AND CONTENT” IN THE CRITICAL EVALUATION OF A DRAMATIC PERFORMANCE: ANALYSIS AND CRITERIA

Keywords: *form and content, dramatic performance, imbalance of form and content, visual concept and semantic content, scenography.*

In the process of critical evaluations of dramatic performances, it will be concluded that directors should pay special attention to the interaction of two key elements - form and content of the stage action. These terms define not only the artistic structure, but also its impact on the audience.

Introduction.

The balance of form and content helps to express the depth of a director's intention on stage. Interpreting the terms reflects the need to consider how form and content interact in a performance

and suggests exploring methods and criteria by which to assess their harmony or disharmony. If we neglect the difference between the internal content and the corresponding external form of stage action, we will see performances whose premieres will not answer the many questions that arise about filling the form with the appropriate content. I would like to draw your attention to a serious problem that, unfortunately, is becoming the norm in contemporary staging practice. For some reason, the new generation of directors does not pay due attention to the correspondence between form and content, often sacrificing content to the originality of form.

Explanation of relevance.

The inner world of stage characters is their emotions, thoughts, and the sequence of motivation for internal conflicts. This is what drives the character's actions, transmits his emotional response to the events that are happening. For example, fear, love, assumptions, dreams — these are all internal manifestations of their stage life. Unfortunately, directors today forget that the audience cannot directly 'see' the thoughts and feelings of stage characters. Their inner world is revealed through external manifestations — gestures, plasticity, facial expressions, intonations. External factors create a context and enhance the electromagnetic effect, directing the viewer to a deeper understanding of the psychology of motivated characters. The urgency of the problem lies in the violation of the internal balance, so it should be recalled that: form is only a tool that helps the viewer to 'read' the content. When the form suppresses the content, the focus shifts only to the appearance, style or vivid stage 'picture', while the main meaning of the drama becomes less significant, and even distorted. On the dramatic stage, this phenomenon poses a serious problem because excessive attention is paid to the technical aspects of visual aesthetics, pushing into the background the ideas, emotions, and social commentary that the performance was supposed to convey to the audience.

Objective.

To focus attention on the importance of a harmonious relationship between visual aesthetics and the semantic content of a

performance. To identify the central problem by answering the question — what does the predominance of form over content lead to? The principle of communicating vessels is an excellent metaphor for the perfect balance between form and content. In such an interaction, both elements balance each other out, maintaining harmony: the content saturates the form with a deep sense of meaning, and the form gives the content structure and expressiveness. If one of these 'vessels' overflows, the other suffers, which disrupts the integrity of the work. Ideally, form and content mutually enrich each other, creating a performance in which the form enhances the content and its depth is revealed through the symbolic fragments of the stage form.

Overview of the main theses.

1. The balance of form and content as a criterion for evaluating a dramatic performance

In special staging techniques, the actor can be considered as a formative dominant of a dramatic performance, especially when it comes to theatrical stylistic techniques such as biomechanics. In this direction, training and conscious control of the trained body allows the actor to become the main carrier of the external effective form. Biomechanics focuses on movement and gesture as the main elements of expressiveness, where each actor's action is not just subordinated to the external effect, but is deeply connected to the spatial construction of mise-en-scene. It is in such performances that the dramatic actor becomes a formative fragment. His movements become the central elements of the external form, and his postures and gestures determine the rhythm, dynamics and style of the stage existence. Only a unique feature of the actor, who has expressive physical actions, can create the basis for organic contact with the visual and sound elements of the artistic design of the performance. When a psychologically grounded character finds himself in an avant-garde setting, the conflict between his inner content and the stage form becomes almost unbridgeable.

1. Analysing the visual dominant

On the contemporary stage, the artistic design (scenography, costumes, lighting) becomes the leading element of the stage action.

For the most part, this is a type of avant-garde scenery transferred from the peculiarities of another historical period, usually characterised by abstraction, symbolism and a departure from traditional realism. Avant-garde structural elements of the stage can destroy the associations that are familiar to the audience, create a contradiction between the complex psychological state of the character and the seemingly non-standard picture of the stage space. The reasons for the conflict between form and content (if it is not known by the director as a stage technique) arise from the discrepancy between the environment and the character's appearance and internal appearance. In such a 'value system', conditions are needed that eliminate the imbalance between form and content. This is important so that the form does not suppress the artistic intent of the performance. In comedies, dramas, and tragedies, the emotional state of a psychologically motivated protagonist should be based on a deeper analysis of dramatic events, rather than replacing them with external devices.

1. Reasons for the dominance of the visual component

Possible reasons include the intensive development of 3D technologies, increased interest in visual experiments, and the theatres' desire to diversify the stage space by using film retransmission and decorative and applied arts. Contemporary stage solutions often resemble bright, eye-catching designs that attract attention with their aesthetics, which are always linked to the dramatic intent. Here we can draw a parallel with the windows of expensive stores that care more about the external presentation of goods than about their quality.

1. Finding the reasons for the mismatch: when the form is not related to the content

One of the reasons for this phenomenon is the gap between the visual concept and the content base. In the pursuit of novelty, scenic designers may miss the key ideas of the text, which leads to a detachment from the dramatic context and distortion of the playwright's intent. The stage design of most performances is spectacular, which does not support or radically contradicts the main idea of the playwright and the director's intention. This contradiction leads to a formal perception of the key moments of the play, and the scenography,

designed to enhance the dramatic action, turns the stage into an exhibition space for creative experiments by a non-theatrical artist.

Presentation of the main aspects.

The result of the predominance of spectacular scenography over directorial staging techniques is manifested in the shift of the play's emphasis from the deeper meaning to visual elements. In such cases, attention is focused mainly on the spectacle and external beauty of the design, rather than on the dramatic and directorial elaboration of the characters' fates, the interweaving of plot lines of intrigue and meaning.

This leads to the following:

- The emotional involvement of the audience decreases, as the emphasis shifts from characterisation and conflict to visual effects;
- The visual saturation of the scene overshadows the semantic accents, and the viewer leaves remembering the external surroundings rather than the essence of what is happening;
- The performance is remembered only by decorative elements that convey a superficial story, leaving the impression of an 'empty form';
- There is no perception of the stage action as an integral form of theatre art.

Final conclusions.

Scenography can enhance the dramatic effect and impact on the audience, but if it overshadows the content of the performance, it leads to an imbalance where form dominates over substance. A successful performance should find a happy medium where the visuals support and enhance the deeper meaning of the work. Spectacular scenography can attract attention and evoke an emotional response, but the deeper meaning of the performance remains the basis for its long-term perception. A performance that impresses only externally will quickly lose its relevance, while the semantic content can leave a deeper mark on the viewer's mind. In some genres (for example, in avant-garde theatre productions), visuals may be of primary importance, while in dramatic works, a deep idea and emotional impact are more important. In the process of working on a staging, an im-

portant aspect is the interaction between the director and the set designer. It is ideal when scenic solutions not only create a spectacular visual range, but also correspond to the director's concept, helping to reveal the semantic depths of the play. Spectacular scenography should not compete with the deep meaning; it should become a tool for its disclosure. *Scenography and the meaning of a play are two complementary aspects of theatre, and the real success of a performance lies in their harmonious combination.*

ВЕКТОР ПОШУКУ

У полі музичної аналітики

Устюжаніна Надія

аспірантка кафедри теорії музики
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
e-mail: usnadjja@gmail.com
ORCID iD: 0009-0005-2301-6464

ТРАНСФОРМАЦІЙНА ТЕОРІЯ ДЕВІДА ЛЬЮЇНА ЯК МУЗИЧНО-АНАЛІТИЧНА РЕАЛІЗАЦІЯ НЕОПОЗИТИ- ВІСТСЬКИХ ІДЕЙ ЛЮДВІГА ВІТГЕНШТАЙНА

Ключові слова: неопозитивізм, північноамериканське теоретичне музикознавство, Людвіг Вітгенштайн, трансформаційна теорія Девіда Льюїна, трансформаційне відношення.

Сфера сучасної музично-теоретичної аналітики демонструє новітні підходи, що дозволяють вивчати музичний матеріал у різноманітних аспектах. Окрему галузь представляють сучасні математичні методи аналізу звуковисотних структур у північноамериканській теорії музики. Специфіка цієї локальної музично-теоретичної галузі потребує дослідження базису, на якому вона утворилася, а саме — філософської течії неопозитивізму (більш відомої у світі як “логічний позитивізм”).

Явище неопозитивізму (1920–1930-ті рр.) є центральним для європейської та північноамериканської філософії XX століття. Мислителі цього напрямку просували наукове пізнання й об'єктивний підхід, вбачаючи методи природничих наук, зокрема фізики й математики, за доцільні у вивченні людського суспільства.

Неопозитивістський рух асоціюють насамперед із діяльністю “Віденського кола” — спільноти мислителів під керівництвом Моріца Шліка, учня Макса Планка та інтерпретатора

теорії відносності Альберта Ейнштейна. На зборах Віденського кола велика увага приділялася розгляду “Логіко-філософського трактату” (1921)²¹ Людвіга Вітгенштайна, присвяченого логічному аналізу мови та засобам символічного вираження в ній дійсності²². Людвіг Вітгенштайн, безсумнівно, визначна постать у філософії ХХ століття, хоч не був прямим представником неопозитивізму, однак саме його окремі ідеї вплинули на формування основних установок напряму.

Головна ідея раннього дослідження Вітгенштайна, прихильно сприйнята неопозитивістами, полягає у структурному баченні світу і його складових, що підпорядковуються математичній логіці. Ключовими граматичними одиницями “Трактату” Вітгенштайна, що відображають ієрархічну організацію світу, виступають елементарні (атомарні) і складні (молекулярні) пропозиції (тобто висловлювання). Вони реалізують у мові системне бачення взаємовідношень простих об’єктів і фактів, поєднання яких відбувається за допомогою логічних зв’язків. Отже, внутрішнє логічне відношення потрібно сприймати як відношення між структурами, або формальне відношення. Саме це поняття грає провідну роль у теорії раннього Вітгенштайна.

Міркування неопозитивістів знаходили відгук науковців у музично-теоретичній галузі протягом ХХ — початку ХХІ століть. Центром із продукування сучасних музично-аналітичних концепцій, базованих на неопозитивізмі, можна вважати північноамериканське теоретичне музикознавство.

Наведемо деякі узагальнюючі позиції неопозитивістського мислення, що були віддзеркалені у північноамериканській музичній теорії. Це:

- науковий, строго регламентований у своїх засадах і процедурах підхід (наприклад, шенкеріанська редукція та верифікація);
- відхід від образних і естетично-ціннісних тлумачень музичних творів, що певною мірою перегукується із неопозитивістським запереченням метафізичних псевдовисловлювань;

²¹ В основі дослідження Вітгенштайна лежать ідеї логічного аналізу, викладені в “Засадах математики” Б. Рассела і А. Вайтхеда.

²² Сам М. Шлік вважав “Трактат”, інспірований працями Фреге і Рассела, чи не найбільш глибокою роботою в історії нової філософії [11].

- принцип конвенціоналізму, що реалізується в тенденції до “автономізації” композиторських мов. Ця тенденція розуміється як можливість вільно висувати аксіоми (“freedom to posit axioms”)²³ [13, с. 130];

- випрацювання методів аналізу (формування композиційних теорій, зокрема концепції висотного класу й атональної теорії в роботах композитора М. Беббітта і теоретика А. Форта та їхніх послідовників);

- логічна основа мови, із властивими їй рисами абстракціонізму, теоретизації і формалізму. У цьому плані слушно навести позицію Гансліка й Шенберга, згідно з якою музика — чиста форма й об’єктивна структура, а її логіка абсолютно не-референційна [13, с. 131];

- ставлення до мови як незалежного об’єкта дослідження (відведення музичній мові ледь не центрального місця в композиції, опис її елементів та внутрішніх зв’язків).

Стосовно останньої позиції важливо наголосити на реалізації в музично-теоретичному підході *ключового завдання логіки* — “*визначати референцію об’єктів, а не винаходити нові об’єкти*”. Про це завдання, спираючись на логічну теорію Фреге, зазначає музичний теоретик Джеймс Девіс [4, с. 512]. І саме це завдання видається прямим наслідуванням тези Вітгенштайна про сутнісну, організуючу роль логічних зв’язків.

Схожі тенденції прослідковуються у трансформаційній музично-аналітичній теорії Девіда Льюїна. Окремі її прояви можна було б розцінити як наслідок впливу філософського розуміння внутрішніх логічних відношень.

Першовідкривач нового трансформаційного підходу Девід Льюїн є засновником Американського Товариства Теорії Музики, професором Гарвардського університету, математиком, композитором і теоретиком. Його стаття 1982 року “Формальна теорія узагальнених тональних функцій” сприяла появі різноманітних теоретичних досліджень із математичним (теорія

²³ Висловлювання Е. Кренка, процитоване К. Дальхаузом у публікації “Відмова від матеріального мислення” (збірка “Шенберг і нова музика: нариси Карла Дальхауза”) [3, с. 276].

груп) та геометричним ухилами. Зокрема, вона послужила своєрідним поштовхом до започаткування неоріманівського проєкту та наряду акордової геометрії.

Мета доповіді — зосередитися на озвученій ідеї логічних відношень і простежити, у який спосіб вона втілена у трансформаційній теорії Девіда Льюїна.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Овчаренко В. М. Філософія позитивізму: Конспект лекцій. Харків: УкрДАЗТ, 2014. 31 с.
2. Пропедевтичний курс з філософії науки: підручник / О.П. Сидоренко, С. С. Корлюк, В. В. Власов [та ін.]; за ред. О. П. Сидоренка. Київ: Освіта України, 2017. 458 с.
3. Dahlhaus C. Schoenberg and the New Music. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. VIII + 305 p.
4. Davis J. A. Philosophical Positivism and American Atonal Music Theory // Journal of the History of Ideas. 1995. Vol. 56. Is. 3. P. 501–522.
5. Forte A. Schenker's Conception of Musical Structure // Journal of Music Theory. 3.1. 1959. P. 1–30.
6. Girard A. R. Music Theory in the American Academy. Ph.D., diss. Harvard University, 2007. 870 p.
7. Herbert Feigl. Positivism. URL: <https://www.britannica.com/topic/positivism/Logical-positivism-and-logical-empiricism> (accessed: 16.08.2024).
8. Kerman J. Contemplating Music: Challenges to Musicology. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1985. 255 p.
9. Lewin D. A Formal Theory of Generalized Tonal Functions // Journal of Music Theory. 1982. Vol. 26. Is. 1. P. 32–60. 61.
10. Lewin D. Generalized Musical Intervals and Transformations. New Haven, Connecticut, and London : Yale University Press, 1987. Reprinted, Oxford and New York : Oxford University Press, 2007. 258 p.
11. Moritz Schlick (Stanford Encyclopedia of Philosophy). URL: <https://plato.stanford.edu/entries/schlick/> (accessed: 20.10.2023).
12. Passmore J. A. Logical Positivism // The Encyclopedia of philosophy / ed. P. Edwards. New York : Macmillan, 1967. P. 52–57.

13. Wright J. K. Schoenberg, Wittgenstein and the Vienna Circle: Epistemological Meta-Themes in Harmonic Theory, Aesthetics, and Logical Positivism. Montreal : McGill University, 2001. P. 237.

Nadiia Ustyuzhanina

Ukrainian National P. I. Tchaikovsky Academy of Music

Postgraduate student (PhD)

The Department of Music Theory

e-mail: usnadjia@gmail.com

ORCID iD: 0009-0005-2301-6464

DAVID LEWIN'S TRANSFORMATIONAL THEORY AS A MUSICAL-ANALYTICAL APPLICATION OF LUDWIG WITTGENSTEIN'S NEO-POSITIVIST IDEAS

Keywords: *neopositivism, North American theoretical musicology, Ludwig Wittgenstein, David Lewin, transformational theory, transformational attitude.*

Contemporary music theory embraces innovative analytical approaches that explore musical material from multiple perspectives. One distinct area within this field is the use of mathematical methods to analyze pitch structures, particularly in North American music theory. Given the specificity of this theoretical tradition, it is essential to examine its philosophical foundations — most notably, the influence of neopositivism (widely recognized as “logical positivism”).

Emerging in the 1920s and 1930s, neopositivism was a dominant force in 20th-century European and North American philosophy. Advocates of this movement emphasized scientific knowledge and objectivity, arguing that methods from the natural sciences — especially physics and mathematics — were well-suited for studying human society.

The neo-positivist movement is closely linked to the **Vienna Circle**, a group of thinkers led by Moritz Schlick, a student of Max

Planck and an interpreter of Albert Einstein's theory of relativity. The Vienna Circle devoted significant attention to Ludwig Wittgenstein's *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), which explored the logical analysis of language and the symbolic representation of reality.

The central idea of Wittgenstein's early work, which was well-received by the neo-positivists, is a structural vision of the world, where its components are governed by mathematical logic. In *Tractatus Logico-Philosophicus*, Wittgenstein introduces elementary (atomic) and complex (molecular) propositions as fundamental grammatical units that reflect the hierarchical organization of reality. Through logical connections, these propositions systematically represent the relationships between simple objects and facts within language.

The influence of neopositivist thought extended into music theory throughout the 20th and early 21st centuries. North American musicology, in particular, became a hub for developing analytical frameworks rooted in neopositivist principles. A key characteristic of this philosophical movement — one that significantly shaped music theory — is its treatment of language as an independent object of study. This perspective positioned musical language as central to composition, focusing on the description of its elements and internal structures.

In this context, an essential principle emerges in music-theoretical discourse: the logician's task is "to determine the reference of objects, not to invent new ones". Music theorist James Davis highlights this idea, drawing from Frege's logical theory [1, p. 512]. This principle closely mirrors Wittgenstein's assertion regarding the organizing role of logical connections.

Similar tendencies can be observed in David Lewin's transformational music-analytical theory. Certain aspects of his approach suggest a direct influence of philosophical conceptions concerning internal logical relationships.

This study aims to examine the role of logical relations within music theory and trace how they manifest in David Lewin's transformational approach.

REFERENCES

1. Davis J. A. Philosophical Positivism and American Atonal Music Theory // *Journal of the History of Ideas*. 1995. Vol. 56. Is. 3. P. 501–522.

Чикалова Ольга

аспірантка кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

e-mail: chikalova.o@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-4048-7776

BACK-КАТАЛОГ АЛЬБОМУ "MENDELSSOHN. GEISTLICHE CHORWERKE" (2022): РЕКОНСТРУКЦІЯ ДОСВІДУ УКЛАДАННЯ АУДІОАНТОЛОГІЇ

Ключові слова: *back-каталог, духовні хорові твори Ф. Мендельсона, Камерний хор Штутгарта, аудіоантологія.*

Ознайомлення з музичними каталогами в контексті різних музичних напрямів засвідчує той факт, що будь-який музичний каталог — це колекція музичних творів, що належить певному автору або групі авторів та впорядкована за певними критеріями (хронологія, жанри тощо). Термін "*back-каталог*" указує на зв'язок із творчими проєктами, уже реалізованими в минулому. Як складова наукової розвідки звернення до *back-каталогу* може бути пов'язане з дослідженням продукту творчості, який є визначним для творчого шляху певного митця або колективу та акумулює найважливіші досягнення певного етапу розвитку. Вибудовування *back-каталогу* означає реконструкцію досвіду минулого, який так чи інакше вплинув на предмет дослідження.

Мета нашої розвідки — систематизувати досвід виконання хорової музики Мендельсона Камерним хором Штутгарта

під орудою Фрідера Берніуса шляхом укладання *back*-каталогу до релізу “*Mendelssohn. Geistliche chorwerke*” (“Мендельсон. Духовні хорові твори”).

Виклад основного змісту. Загальна дискографія Камерного хору Штутгарта (*Kammerchor Stuttgart*) є надзвичайно великою і включає близько 70 компакт-дисків. Високу якість записів було відзначено престижними винагородами, серед яких премія Едісона (Нідерланди, 1990) і “Золотий камертон” (Франція) [2].

Хор був заснований у 1968 р. Фрідером Берніусом — диригент продовжує керувати колективом до сьогодні, вже більше 55 років. Той факт, що Камерний хор Штутгарта “відображає мистецьке бачення однієї особи [диригента]”, виокремлює його серед інших камерних хорів Німеччини [2]. Початково репертуар хору був зосереджений на музиці *a cappella*, переважно доби романтизму (1968–1974 рр.). Наступний етап пов’язаний з розширенням меж репертуару до бароко та ХХ ст. [1, с. 31]. Всесвітня репутація хорового колективу була підтверджена гастролями по Європі, Америці та Азії. Залежно від обраної програми, колектив виступає у різних конфігураціях: від вокального ансамблю (16 співаків) до масштабного хору (80 співаків) [2].

Альбом “*Mendelssohn. Geistliche chorwerke*” був виданий 8 липня 2022 р. Унікальність альбому полягає в тому, що до нього ввійшла фактично вся релігійна хорова музика Ф. Мендельсона-Бартольді: усі ораторії, мотети, псалми, хоральні кантати, кантата-симфонія “*Lobgesang*”, а також твори інших жанрів. Невелика кількість хорових композицій, які залишилися “по-за межами” альбому, складається переважно з юнацьких робіт Ф. Мендельсона, написаних ним у віці 12–13 років під керівництвом К. Цельтера з навчальними цілями²⁴ [4, с. 8]. Загальна тривалість релізу становить 14 год 35 хв 34 с. [2].

Ознайомлення з попередніми дисками, виданими камерним хором Штутгарта, дало змогу вибудувати такий *back*-каталог (див. табл. 1) та виокремити в ньому дві лінії розвитку. Перша, основна, складається з випусків хорових композицій

²⁴ До складу релізу не увійшли композиції 1821–1822 рр., окреслені дослідником П’єтро Заппала (*Pietro Zappala*) як 13 *Psalmmotetten* [4, с. 3].

Ф. Мендельсона, які охоплюють більшу частину творів, що увійшли до підсумкового релізу 2022 р. Друга лінія — це виконання мотетів та ораторій Й. С. Баха, хорів з ораторії “Месія” Г. Ф. Генделя і творів композиторів бароко, пов’язаних із залученням піснеспівів М. Лютера, тобто із втіленням протестантської традиції в музиці [2]. Таким чином, друга лінія також має безпосередню причетність до заглиблення виконавців у хоровий стиль Ф. Мендельсона, оскільки композитор вважається наступником барокових традицій [7, с. 199] та прихильником протестантського віросповідання [7, с. 9]. *Back*-каталог наочно ілюструє, що випуску всеохоплюючого підсумкового релізу передував підготовчий період, що тривав 46 років.

Таблиця 1

Мендельсон. Духовні хорові твори	2022
Мендельсон: Te Deum	2021
Мендельсон: Пісні для співу на свіжому повітрі	2017
Пісні Лютера	2016
Гендель: Месія — Хори	2016
Бах: Великодня ораторія; Ораторія Вознесіння	2015
Мендельсон: Актуальна музика	2014
Мендельсон: Ораторії	2013
Мендельсон: Антігона	2010
Мендельсон: Едіп у Колонні	2010
Мендельсон: Herr Gott, dich loben wir	2008
Мендельсон: симфонія-кантата Lobgesang	2008
Мендельсон: Магніфікат	2008
Мендельсон: Paulus	2007
Мендельсон: Hebe deine Augen auf	2006
Мендельсон: Verleih uns Frieden	1999
Мендельсон: Wie der Hirsch schreit	1997
Бах: Мотети BWV 225-229	1990
Мендельсон: Christus	1987
Мендельсон: Різдва кантата “Vom Himmel Hoch” / Te Deum / Ave Maris Stella	1985
Мендельсон: Німецька хорова музика періоду романтизму	1983
Мендельсон: Hora Est	1983
Мендельсон: Чотири духовні кантати	1981
Мендельсон: псалми та хоральні мотети	1976

Висновки. Отже, альбом “*Mendelssohn. Geistliche chorwerke*” (2022) є підсумковим проєктом щодо укладання аудіоантології духовної хорової музики Ф. Мендельсона Камерним хором Штутгарта під керівництвом Ф. Берніуса. Цей

альбом є антологічним, оскільки до нього увійшли фактично всі духовні хорові твори композитора. Результати, отримані внаслідок вибудовування *back*-каталогу, є підтвердженням того, що випуск релізу вимагав дуже тривалого підготовчого періоду та, крім звернення до духовних хорових творів Ф. Мендельсона, включав також виконання творів інших митців, які справили визначний вплив на хоровий стиль композитора. На сьогодні вищезазначений альбом залишається єдиним повним зібранням духовної хорової музики Ф. Мендельсона.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bernius, F., & DeFotis, C. (1994). A Conversation with Frieder Bernius, Founder and Director of the Kammerchor Stuttgart. *The Choral Journal*, 34(9), 31–38.
2. Kammerchor Stuttgart. AllMusic. URL: <https://www.allmusic.com/artist/kammerchor-stuttgart-mn0001941206#discography> (accessed: 28.11.2024).
3. Kammerchor Stuttgart. Mendelssohn. Geistliche chorwerke. URL: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLXNbYkHxavjMoq10BwJ7sMW89KEkeWdun> (accessed: 28.11.2024).
4. Felix Mendelssohn Bartholdy: Kammerchor Stuttgart. Discogs. <https://www.discogs.com/master/1705645-Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Kammerchor-Stuttgart-Mitglieder-der-Bamberger-Symphoniker-Frieder-Berniu> (accessed: 28.11.2024).
5. Felix Mendelssohn Bartholdy (1998). 13 Psalmotetten. Edited by P. Zappalà. 74 p.
6. Wehner Ralf (2009). Felix Mendelssohn Bartholdy: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV). URL: <https://www.saw-leipzig.de/de/projekte/leipziger-ausgabe-der-werke-von-felix-mendelssohn-bartholdy/thematisch-systematisches-werkverzeichnis#gro-besetzte-geistliche-vokalwerke> (accessed: 28.11.2024).
7. Todd, R. L. (2003). *Mendelssohn: a life in music*. Oxford University Press. 683 p.

Olha Chykalova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

Postgraduate student (PhD)

The Department of Ukrainian and Foreign Music History

Email: chikalova.o@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-4048-7776

THE BACK-CATALOGUE OF THE ALBUM *MENDELSSOHN. GEISTLICHE CHORWERKE* (2022): RECONSTRUCTING THE EXPERIENCE OF COMPILING AN AUDIO ANTHOLOGY

Keywords: *a back-catalogue, sacred choral works of F. Mendelssohn-Bartholdy, Kammerchor Stuttgart, audio anthology.*

A music catalogue is a collection of works by a specific composer or group of composers, organized according to certain criteria (e.g., chronology, genre). The term *back catalog* refers to the relationship between a significant project and previous works. Compiling a back catalog involves reconstructing past experiences that have influenced the subject of study.

This research **aims** to systematize the performance history of F. Mendelssohn-Bartholdy's choral music by Kammerchor Stuttgart, conducted by Frieder Bernius, through the creation of a back catalog for the album *Mendelssohn. Geistliche Chorwerke* (*Mendelssohn: Sacred Choral Works*). Kammerchor Stuttgart's discography includes approximately 70 CDs. Founded in 1968 by Frieder Bernius, the choir has been under his direction for over 55 years. Released in 2022, *Mendelssohn. Geistliche Chorwerke* features nearly all of Mendelssohn-Bartholdy's sacred choral compositions [2].

The creation of a back catalogue allowed us to identify two main developmental trajectories. The primary trajectory consists of recordings of F. Mendelssohn's choral compositions, encompassing most of the pieces included in the final 2022 release. The secondary trajectory includes performances of motets and oratorios by

J. S. Bach, choruses from G. F. Handel's oratorio *Messiah*, and works by Baroque composers associated with M. Luther's hymns. Given Mendelssohn's deep connection to Baroque musical traditions [7, p. 199] and his commitment to Lutheranism [7, p. 9], this second trajectory played a crucial role in shaping the performers' stylistic immersion in Mendelssohn's choral music. The back catalog reveals that the release of this comprehensive collection was preceded by a 46-year preparatory phase.

Research Results and Conclusions. The album *Mendelssohn. Geistliche Chorwerke* (2022) represents the culmination of Kammerchor Stuttgart's long-term effort, under the direction of Frieder Bernius, to compile an audio anthology of Mendelssohn's sacred choral music. The back catalogue confirms that this final release was the result of an extensive preparatory period, which, in addition to Mendelssohn's choral works, involved performances of Baroque choral music by composers such as J. S. Bach and G. F. Handel. To date, this album remains the only complete collection of Mendelssohn's sacred choral compositions.

REFERENCES

1. Bernius, F., & DeFotis, C. (1994). A Conversation with Frieder Bernius, Founder and Director of the Kammerchor Stuttgart. *The Choral Journal*, 34(9), 31–38 [in English].
2. Kammerchor Stuttgart. AllMusic. URL: <https://www.allmusic.com/artist/kammerchor-stuttgart-mn0001941206#discography> (Accessed: 28.11.2024) [in English].
3. Kammerchor Stuttgart. Mendelssohn. Geistliche chorwerke. URL: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLXNbYkHxavjMoq10BwJ7sMW89KEkeWdun> (accessed: 28.11.2024) [in German].
4. Felix Mendelssohn Bartholdy: Kammerchor Stuttgart. Discogs. <https://www.discogs.com/master/1705645-Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Kammerchor-Stuttgart-Mitglieder-der-Bamberger-Symphoniker-Frieder-Berniu> (accessed: 28.11.2024) [in English].
5. Felix Mendelssohn Bartholdy (1998). 13 Psalmotetten. Edited by P. Zappalà. 74 p. [in German; in English].

6. Wehner Ralf (2009). Felix Mendelssohn Bartholdy: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV). URL: <https://www.saw-leipzig.de/de/projekte/leipziger-ausgabe-der-werke-von-felix-mendelssohn-bartholdy/thematisch-systematisches-werkverzeichnis#gro-besetzte-geistliche-vokalwerke> (accessed: 28.11.2024) [in German].

7. Todd, R. L. (2003). *Mendelssohn: a life in music*. Oxford University Press. 683 p. [in English].

У музично-історичному просторі

Мізітова Аділя Абдуллівна

кандидат мистецтвознавства, професор кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
e-mail: adilya.misitowa@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-7859-0870

Кузьміна Олександра Анатоліївна

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
e-mail: alexandra_kuzmina@ukr.net
ORCID iD: 0000-0002-0566-8646

ВІДОМИЙ НЕВІДОМИЙ ЙОГАНН КРІСТІАН БАХ

Ключові слова: постать Йоганна Крістіана Баха, наставник В. А. Моцарта, родина Бахів, Лондон XVIII століття, галантний стиль.

Наймолодший син Йоганна Себастьяна Баха — Йоганн Крістіан (1735–1782), який зробив блискучу кар’єру за межами Німеччини, — не був обласканий увагою дослідників. З плином часу складно аргументовано пояснити цей феномен. Проте спробуємо зробити деякі припущення.

В Англії, де Йоганн Крістіан прожив 20 останніх років свого життя, він був одним з багатьох іноземних митців, творчість яких не пов’язувалася із суто національною традицією. Туманний Альбїон охоче “розкривав обійми” іноземним музикантам, бо після смерті Генрі Перселла в 1695 році англійській музиці бракувало власних яскравих талантів. Йоганн Крістіан здобув прижиттєву популярність, ще перебуваючи в Італії; її укріпленню сприяли подорожі Європою. За словами С. Роу, він став інтернаціональною фігурою, оскільки його симфонії, концерти та опери були відомі “у таких віддалених місцях, як Дублін і Рига, Стокгольм і Неаполь <...>. Жоден інший член родини Бахів, — робить висновок дослідник, — не міг похвалитися такою славою за життя” [6, с. 23]. Учений наводить цікаву інформацію про творчі стосунки Йоганна Крістіана з Парижем, які він підтримував до своєї смерті. Як пише С. Роу, “в жовтні 1763 р. йому надали “*Privilège générale*”, яка давала право публікувати музику в Парижі, не побоюючись піратства. Він отримав її за два місяці до того, як одержав еквівалентний “королівський привілей” в Англії” [6, с. 25]. Результатом продуктивного спілкування із французькими музикантами стало перше видання найкращих клавірних сонат композитора у 1773/74 році. У Лондоні воно вийшло приблизно 1779 року. Незважаючи на таке визнання, він, однак, не міг змагатися зі ставленням англійського суспільства до Георга Фрідріха Генделя, з ім’ям якого пов’язувався розвиток оперного жанру та плідна діяльність композитора на музичних теренах цієї країни. Тому згодом, попри усі творчі перипетії, його стали сприймати як англійського композитора. Нагадаємо, що Г. Ф. Гендель прийняв підданство Великобританії, прожив там більшу частину свого життя та удостоєний честі бути похованим у “Куточку по-

етів” Вестмінстерського абатства. На цьому тлі слава Йоганна Крістіана виявилася “величиною непостійною”. За свідченням Р. Л. Маршалла, його “зірку затьмарював прихід нових талантів у місто”. Маються на увазі оперний композитор Антоніо Саккіні (1730–1786) і клавірний віртуоз Йоганн Самуель Шретер (1755–1788) [5, с. 182]. Становище колишнього “*der Liebling der Engländer*”, як його назвав Йоганн Ніколаус Форкель, похитнулося через невідале інвестування та махінації економки, унаслідок чого “він здобув величезні борги на суму приблизно 4000 фунтів стерлінгів” [Там само], хоча цей факт, за словами одного з перших біографів Й. К. Баха — М. Шварца, — чия праця була оприлюдненою в 1901 році, “здається, належить до легендарних” [7, с. 420]. Як би там не було, наведені Р. Л. Маршаллом аргументи підкріплюють важливе зауваження музикознавця: “До моменту смерті пошана Йоганна Крістіана Баха в музичному житті Лондона була в занепаді протягом близько семи років” [5, с. 182]. Якщо викреслити їх з 20, проведених в англійській столиці, то тріумф та визнання його таланту сприймаються швидко згаслою зіркою.

Для Німеччини Йоганн Крістіан був одним із обдарованих синів могутнього батька, чия спадщина більш ніж із 1000 творів надихала музикознавців на їх удосконалене та всебічне дослідження. Показово, що перший невеликий “портрет” музиканта з’явився лише в другій половині XIX століття серед різномасштабних наукових розвідок у монографії, присвяченій життю і творчості його братів. Не будемо забувати і про те, що наймолодший улюблений син, який, за зауваженнями деяких дослідників, міг бути онуком вже немолодого Йоганна Себастьяна, порушив родинну традицію, покинув батьківщину, до того ж прийняв католицьку віру. З огляду на той факт, що протягом XVII–XVIII століть представники великої музичної сім’ї Бахів відігравали провідну роль у культурі багатьох міст Тюрінгії, поступово розширюючи свій вплив на територію інших герцогств, князівств і графств, таке відступництво не могло бути прийнято в рідній країні ані сучасниками Йоганна Крістіана,

ані наступною генерацією тих, хто займався вивченням доробку його батька та братів, які продовжили професійний родинний шлях. Йоганн Себастьян обіймав найвищі для того часу музичні посади — придворного диригента (Кетен) та муніципального музичного директора (Ляйпціг); його старший син Вільгельм Фрідеман (1710–1784), відомий ще за ім'ям “Галльський Бах”, — дирекцію музики в Галле, Карл Філіп Емануель (1714–1788), якого називають “Берлінським / Гамбургським Бахом”, — відповідну посаду в Гамбурзі, їхній двоюрідний брат Тобіас Фрідріх (1695–1768) був кантором і директором музики в Удештетті з 1721 року [12, стп. 1274]. Крім того, деякі згадки Йоганна Крістіана про “виховні методи” батька, сприйняті як анекдот, ілюструють іншу природу його натури. Будучи ще юнаком під крилом та опікою знаного кантора, він одного разу, думаючи, що його батько спить, щось фантазував за клавіром і зупинився на “сексткварт”. Старий Йоганн підхопився з ліжка, заліпив йому ляпаса і розв'язав “провисле” сполучення [11, с. 161]. За спостереженнями французького дослідника, це майже одиничний приклад спогадів Крістіана про заняття в батьківському домі. Сьогодні, на історичній відстані, стає зрозумілою різниця мислення двох музикантів, яких розділяло пів століття. Для Баха-старшого, неперевершеного майстра поліфонії, упорядкованість і завершеність музичної думки були незаперечним законом. Можна припустити, що для Йоганна-молодшого музика народжувалась у процесі вільного музикування, де кожен наступний крок міг наштотувати на неочікуваний результат. Достатньо переглянути список його майбутніх камерно-інструментальних творів, щоб перекоонатися в цьому: численність сонат для одного та двох клавірів (фортепіано), клавіру та скрипки, віоли да гамба, тріо, квартети для клавіру, квартети за участю флейт, квінтети, секстет для духових, струнних і клавіру тощо свідчать не тільки про талановитість музиканта, але й бажання реалізувати власні ідеї в різних жанрових і тембрових умовах. Красномовним доказом прагнення Йоганна Крістіана до іншого прояву власних

творчих уявлень слугує його недбайливе ставлення до нової посади другого органіста в Міланському соборі, яку він обійняв у червні 1760 року. Р. Л. Маршалл наводить уривок з листа графа Літти до падре Мартіні (7 квітня 1762 р.), у якому той скаржиться на довготривалу відсутність свого протеже: “Все ж він був би нерозумним відмовитися від посади, яка забезпечує йому 800 лір на рік... Тому доречно, щоб він показав себе працьовитим, а не діяв так, щоб особа, яка рекомендувала його на це призначення, пошкодувала, що це вчинила. Люди тут починають скаржитися, особливо вище духовенство” [5, с. 177].

Не менш вагомим, на нашу думку, став і той факт, що Йоганн Крістіан, судячи з окремих відомостей, був людиною нової формації, яка відчувала себе сином не тільки великого кантора, але й доби Просвітництва з її вільнодумством, критикою усталених звичаїв та моралі. І його відчуття життя, поведінка людини, не пов'язаної кайданами загальноприйнятого етикету, романтичні пригоди (реальні чи нафантазовані нащадками) давали привід для стриманого ставлення до нього та різного роду нісенітниць. Наприклад, як авантюрний роман сприймається історія про його від'їзд до Італії. Ч. С. Террі наводить літературні “екзерсиси” Елізи Полько²⁵, яка в 1860 році опублікувала нарис у “Німецькій музичній газеті”. У ньому Крістіан постав героєм у дусі хоробрих та винахідливих персонажів “Трьох мушкетерів” Александра Дюма-старшого. Авторка розповідає про захоплення композитора примадонною Берлінської опери Бенедеттою Емілією Мольтені. Вона невдовзі вийшла заміж і з чоловіком збиралася до Італії. Але несподівано помер їхній візниця. Тож, не гаючи часу, вірний лицар Йоганн Крістіан загримувався та відвіз молодих до Мілану. Завдяки цьому він сам опинився на італійській землі [9, с. 11]. Ч. С. Террі називає оповідання письменниці “неперевершеним за сміливістю вина-

²⁵ *Elise Polko* (1823–1899) — німецька письменниця, музичною освітою якої в дитинстві опікувався Ф. Мендельсон-Бартольд, удосконалювала свою майстерність співачки в Парижі під керівництвом Мануеля Гарсія. Життєві обставини не дозволили продовжити виконавську кар'єру. Водночас успішно займалася літературною діяльністю, результатом якої стали численні романи, оповідання, антології та нариси про характери зі світу музики, зокрема Ж.-Б. Люлі, італійської оперної співачки Фаустіни Бордоні, К. Ф. Абея, В. А. Моцарта та ін. [2; 4].

хідливості” [Там само]. Утім улюбливість молодого музиканта, небажання обмежувати себе в галантних стосунках спричиняли чимало дорікань з боку офіційних осіб. Зокрема, Г. Гертнер, спираючись на задокументовані свідчення, повідомляє, що палкі почуття до танцівниці Коломби Беккарі, які виникли під час постановки його опери “Александр в Індії” у Неаполі, потягнули за собою догану державного чиновника. Але це не приборкало невгамовного юнака, який не приховував свого замилювання “жрицями” музичного театру. До того ж демонстрував свій характер та право на вільний вибір. Так, після зауваження секретаря театру про неприпустимість відвідувати ложу співачок він, за словами дослідника, “не з’явився за клавіатурою на наступній виставі, пославши замість себе заміну” [3, с. 155]. Змусило Й. К. Баха підкоритися правилам театру тільки третє офіційне нагадування про те, що “Його Величність неодноразово віддавав наказ, навіть офіцерам королівської гвардії, забороняючи їм фліртувати за лаштунками з будь-якою з жінок зі складу трупи під час виступу” (цит. за: [3, с. 155]).

Мимоволі згадується Антуан Франсуа Прево, французький письменник, який увійшов в історію під ім’ям абата Прево. Його бентежна натура, захопленість коханням, втілення у творах нового сприйняття людського світу, творчі проекти ускладнювали йому життя і породжували таку купу чуток, що відокремити реальність і вигадку стало з часом для біографів складно. Йоганн Крістіан прожив свої роки з власними пригодами, нерідко не замислюючись над своїм становищем у суспільстві та не відмовляючись від спокуси швидкоплинних захоплень, притаманної молодості. Його поведінка кидала виклик усталеній моралі та прийнятим нормам етикету, що передбачило богемність як особливий спосіб життя, а елегантність і витонченість, які, на думку Р. Л. Маршалла, відбилися у портреті пензля Т. Гейнсборо [5, с. 185], — дендизм. Наслідком такої свободи та низки непорозумінь стали “прогалини” в біографії Йоганна Крістіана, які й досі залишаються відкритими питаннями для багатьох дослідників.

Коли замислюєшся про долю спадщини композитора, то на думку спадає містична роль музичної історії. Життя Йоганна Крістіана припало на період своєрідного стильового безчасся, коли бароко вже згасало, досягнувши своїх висот, а класицизм лише народжувався. Він є автором численних творів у різних жанрах, перш за все тих оркестрових та інструментальних, які займуть важливі місця в ієрархічній системі віденського класицизму, тому опинився в ситуації постійного порівняння з досягненнями його негласних опонентів. Зокрема, Джейн Р. Стівенс відзначає ставлення до музики композитора як не відзначеної художньою глибиною. Підкреслюючи вплив Й. К. Баха на В. А. Моцарта, якого він навчав протягом п’яти місяців²⁶ під час його перебування з батьком у Лондоні, вчена констатує, що музика “Лондонського Баха” відрізняється від того, що створив австрійський геній та “не піддається таким же аналітичним питанням” [8, с. 295]. Вступаючи в умовний діалог із музикознавицею, підкреслимо, що твори молодшого Баха не повинні відповідати тим критеріям, які розроблялися з урахуванням інших музичних закономірностей. Його музика віддзеркалювала деякі особливості світосприйняття певного часу та його художньо-естетичні уподобання, тому й оцінюватися повинна, відповідно до позицій співіснування різностильових шарів багатомірної культури. Для розуміння динамічних зсувів у європейській музиці у другій половині XVIII століття достатньо звернутися до перших симфоній Амадеуса, щоб осягнути пройдений ним шлях до останніх, визнаних взірцевими опусів. Доцільно згадати також, що ім’я Моцарта не пов’язується безпосередньо з галантним стилем, хоча в ранніх творах його риси доволі відчутні, тоді як Йоганн Крістіан вважається одним з яскравих його представників у музичному світі того часу. Відомо, що галантний стиль, або рококо, протиставив вченій музиці бароко простоту, витонченість, відчуття насолоди, тобто гедонізм. Незважаючи на те, що цей стиль у мистецтві був притаманним перш за все французькій культурі початку та середини XVIII століття, характерною

²⁶ Цей строк наводить у своїй монографії Г. Гертнер [3, с. 209].

ознакою якої стали “галантні свята” Антуана Ватто, він отримав розповсюдження в багатьох країнах Європи. Його привабливість для Йоганна Крістіана підсилювалася зв'язками з Парижем, то-варишуванням з Томасом Гейнсборо (1727–1788), портрети і пейзажі якого відзначені поетичністю, м'якістю кольорів, грацією ліній, умиротворенням. Важливу роль відіграло і становище особистого вчителя королеви Шарлотти, створення музики, яка б відповідала уявленням про красу, втілювала ліричні настрої, налаштовувала на безтурботне сприйняття життя. Одночасно в Англії існували правила для учасників бальних танців: зокрема, дами, які танцювали менует, мусили вдягати декоровані сукні, а чоловіки — бути у перуці та так званому “французькому костюмі” (“*habit à la française*”; з жабо на сорочках, мереживом на манжетах, вишивкою на камзолі чи жилеті) [10, с. 33–34]. Ця мода визначала офіційний придворний стиль “галантного століття” та була загальноновизнаною. Таке оточення не завадило Йоганну Крістіану Баху зробити власний внесок у розвиток музичного мистецтва та культури, які були плідно розвинені наступною генерацією митців. Достатньо назвати затвердження фортепіано у композиторській та виконавській практиці; винесення на першу позицію і, тим самим, підкреслення рольової функції клавіру (фортепіано) у назвах складу сонат зі скрипкою (як не нагадати про відповідні сонати Л. ван Бетховена); створення, за спостереженнями Н. Кашкадамової, “співучого *Allegro*”, формування у перших частинах клавірних концертів “класичної форми”, яку успадкував В. А. Моцарт [1, с. 184–185]; нарешті, різноманітну концертну, педагогічну та просвітницьку діяльність. Відродження імені та спадщини Йоганна Крістіана Баха у соціокультурному просторі сьогодення є підтвердженням визнання його таланту і вагомого внеску в розвиток західноєвропейського музичного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : навч. посіб. Тернопіль: СМП “Астон”, 1998. 300 с.

2. Altner M. Elise Polko // Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde. 2010. 28 April. URL: [https://saebi.isgv.de/biografie/Elise_Polko_\(1823-1899\)](https://saebi.isgv.de/biografie/Elise_Polko_(1823-1899)). (Дата звернення 13.11.2024).

3. Gärtner H. John Christian Bach : Mozart's friend and mentor / translated by Reinhard G. Pauly. Portland : Amadeus Press, 1994. 400 p.

4. Knopf, S. Polko, Elise (“Lili”) (geborene Vogel) — Leipziger Frauenporträts // Stadt Leipzig. 2016. URL: <https://www.leipzig.de/jugend-familie-und-soziales/frauen/1000-jahre-leipzig-100-frauen-portraets/detailseite-frauenportraets/projekt/polko-elise-lili-geborene-vogel>. (Дата звернення 13.11.2024).

5. Marshall R. L. Johann Christian Bach and Eros // Bach and Mozart: Essays on the Enigma of Genius (NED-New edition). Boydell & Brewer, 2019. Pp. 174–185. URL: <https://doi.org/10.2307/j.ctvrdflwr.17>.

6. Roe S. J. C. Bach, 1735 — 1782: Towards a New Biography// The Musical Times. 1982. No. 123(1667). Pp. 23–26. URL: <https://doi.org/10.2307/963598>.

7. Schwarz M. Johann Christian Bach// Sammelbände Der Internationalen Musikgesellschaft. 1901. No. 2(3). Pp. 401–454. URL: <http://www.jstor.org/stable/929025>.

8. Stevens J. R. Johann Christian Bach (1735–1782) // J. C. Bach / ed. by Paul Corneilson. London: Routledge, 2015. Pp. 295–337. URL: <https://doi.org/10.4324/9781315092362>.

9. Terry C. S. John Christian Bach. 2nd ed. London: Oxford University Press, 1967. 373 p.

10. The strangers' assistant and guide to Bath. Bath : R. Crutwell, 1773. 100 p. URL: https://archive.org/details/bim_eighteenth-century_the-strangers-assistant_1773.

11. Vignal M. Die Bach-Söhne / aus dem Franz. übersetzt von Antje Müller. Laaber : Laaber-Verlag, 1999. 415 s.

12. Wollny P. Bach (Familie)// Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 1. Kassel : Bärenreiter, 1999. Sp. 1273–1311.

Adilya Mizitova*PhD in Art Studies, Professor**at the History of Ukrainian and Foreign Music Department**at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts**email: adilya.misitowa@gmail.com**ORCID: 0000-0001-7859-0870***Oleksandra Kuzmina***PhD in Art Studies, Associate Professor**at the Solo Singing and Opera Training Department**at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts**email alexandra_kuzmina@ukr.net**ORCID: 0000-0002-0566-8646***THE WELL-KNOWN UNKNOWN JOHANN CHRISTIAN BACH**

Key words: *the personality of Johann Christian Bach, mentor of W. A. Mozart, the Bach family, 18th-century London, gallant style.*

Johann Christian Bach, the youngest son of Johann Sebastian Bach (1735–1782), enjoyed a brilliant career beyond Germany and has attracted considerable scholarly interest. The reasons for this phenomenon are not entirely clear, but we can venture a few assumptions.

In England, where Johann Christian spent the last 20 years of his life, he was one of many foreign artists whose work wasn't tied to a strictly national tradition. England, eager to embrace foreign musicians, had seen its own musical innovation wane after the death of Henry Purcell in 1695. Johann Christian's fame had already been established during his time in Italy, and his travels across Europe only solidified his reputation. According to S. Roe, he became an international figure, as his symphonies, concertos and operas were known "in places as far apart as Dublin and Riga, Stockholm and Naples <...>". No other member of the Bach family," the researcher concludes, "could boast of such renown in his own

lifetime" [6, p. 23]. The scholar provides interesting information about Johann Christian's creative relations with Paris, which he maintained until his death. As S. Roe writes, "in October 1763 he was granted the '*Privilège générale*', entitling him to publish music in Paris without fear of piracy. He received it two months before being granted the equivalent 'Royal Privilege' in England" [6, p. 25]. The result of fruitful communication with French musicians was the first edition of the composer's best keyboard sonatas in 1773/74. It was published in London around 1779. Despite this recognition, he nevertheless could not compete with the attitude of English society to George Frederick Handel, whose name was associated with the development of the opera genre and the composer's efficient work in the musical sphere of this country. Therefore, later, despite all twists and turns in his creative career, he was regarded as an English composer. It should be recalled that Handel became a British citizen, lived most of his life there and was honoured to be buried in the Poets' Corner of Westminster Abbey. Against this backdrop, Johann Christian's fame turned out to be a "fickle thing". According to R. L. Marshall, his "star was being eclipsed by the arrival of new talents in the city". This refers to the opera composer Antonio Sacchini (1730–1786) and the keyboard virtuoso Johann Samuel Schröter (1755–1788) [5, p. 182]. The fortune of the former "*der Liebling der Engländer*", as Johann Nikolaus Forkel called him, was shaken by unsuccessful investments and the fraud of a housekeeper, as a result of which "he had acquired enormous debts — amounting to some £4,000" [ibid], although this fact, according to one of the first biographers of J. C. Bach, M. Schwartz, whose work was published in 1901, "seems to be legendary" [7, p. 420]. Be that as it may, the arguments given by R. L. Marshall support an important remark of the musicologist: "By the time of his death, John Christian Bach's esteem in London's musical life had been on the wane for some seven years" [5, p. 182]. If we cross them out of the 20 years spent in the English capital, the triumph and recognition of his talent are perceived as a quickly fading star.

In Germany, Johann Christian Bach was viewed as one of the talented sons of a towering father, whose vast legacy of over 1,000 works inspired advanced and comprehensive musicological studies. Notably, it wasn't until the second half of the nineteenth century that the first modest "portrait" of Johann Christian appeared, tucked within broader scholarly works focused on the lives and careers of his brothers. It's worth remembering that Johann Christian, often regarded as his father's favorite and, as some researchers suggest, akin to a grandson in Johann Sebastian's later years, broke with family tradition in significant ways. He left his homeland, abandoned Lutheranism to convert to Catholicism, and charted a path distinctly his own. This break from tradition would have been particularly striking given that, during the seventeenth and eighteenth centuries, the Bach family dominated the cultural life of numerous towns in Thuringia, gradually extending their influence to neighboring duchies, principalities, and counties. Such a departure—both geographic and religious—was unlikely to be well-received by Johann Sebastian's contemporaries or by later generations who studied and revered the legacy of his father and brothers, who remained firmly rooted in the family's professional and cultural traditions. Johann Sebastian held the highest musical positions of his time: court conductor (Köthen) and municipal music director (Leipzig); his eldest son Wilhelm Friedemann (1710–1784), also known as the "Halle" Bach, was the director of music in Halle, and Carl Philipp Emanuel (1714–1788), who is called the "Berlin/Hamburg" Bach, — held the corresponding position in Hamburg, their cousin Tobias Friedrich (1695–1768) was cantor and director of music in Udestedt from 1721 [12, Sp. 1274]. In addition, some of Johann Christian's references to his father's "educational methods", taken as an anecdote, illustrate a different nature of his nature. As a young man under the wing and tutelage of a famous cantor, he once, thinking his father was asleep, fantasised at the keyboard and stopped at the second inversion of a chord. Old Johann jumped out of bed, slapped him and untied the "sagging" connection [11, p. 161]. According to the French

researcher, this is one of the few recorded instances of Johann Christian recalling his early lessons at home. From a historical perspective, the contrast between the musical thinking of father and son — separated by half a century — becomes strikingly apparent. For Johann Sebastian, the unrivaled master of polyphony, musical thought was governed by strict order and completeness, an unshakable law. By contrast, for Johann Christian, music seemed to emerge through the spontaneity of free improvisation, where each step could lead to an unforeseen outcome. This creative freedom is evident in the diversity of his chamber and instrumental works. A glance at his catalog reveals an impressive variety: numerous sonatas for one or two keyboards (piano), keyboard with violin or viola da gamba, trios, keyboard quartets, quartets with flutes, quintets, and even a sextet combining winds, strings, and keyboard. These pieces reflect not only Johann Christian's talent but also his drive to explore and express his ideas across different genres and instrumental combinations. A telling example of his independent creative spirit—and perhaps his disregard for conventional expectations — was his casual attitude toward his role as second organist at Milan Cathedral, a position he accepted in June 1760. This detachment underscores his preference for personal artistic exploration over adherence to traditional duties. R. L. Marshall quotes an excerpt from Count Litta's letter to Padre Martini (7 April 1762), in which he complains about the long absence of his protégé: "Yet he would be unwise to forfeit a position that pays him 800 lire a year... It therefore behoves him to show himself industrious, rather than acting in such a way that the person who recommended him for this appointment regrets having done so. People here are beginning to complain, especially the high clergy" [5, p. 177].

Equally significant, in our view, is the notion that Johann Christian, based on certain accounts, embodied the spirit of a new era. He was not only the son of the great cantor but also a child of the Enlightenment, shaped by its ideals of free thinking and its critique of established customs and morals. His ap-

proach to life, marked by a refusal to be constrained by rigid etiquette, and his rumored romantic escapades — whether real or embellished by later generations — fueled a reserved and, at times, dismissive attitude toward him. This perception was further amplified by stories that framed his departure for Italy as a daring, almost romantic adventure, rather than a calculated career move. Such tales, whether grounded in fact or shaped by myth, highlight the tension between Johann Christian's progressive worldview and the more traditional expectations of his contemporaries. C. S. Terry cites the literary “sketches” of Elise Polko²⁷ who published an essay in *Die deutsche Musikzeitung* in 1860. In it, Christian was portrayed as a hero in the spirit of the brave and inventive characters of Alexandre Dumas père's *The Three Musketeers*. The author tells about the composer's fascination with the prima donna of the Berlin Opera, Benedetta Emilia Molteni. She soon got married and was going to Italy with her husband. But their coachman suddenly died. So, without wasting any time, the faithful knight Johann Christian put on his make-up and took the newlyweds to Milan. Thanks to this, he found himself on Italian soil [9, p. 121]. C. S. Terry calls the writer's story “unsurpassed for audacious invention” [ibid]. The young Johann Christian Bach's romantic entanglements and unwillingness to restrain himself in gallant affairs earned him considerable criticism from officials. H. Gärtner, citing documented evidence, recounts that during the production of his opera *Alessandro nell'Indie* in Naples, his passionate feelings for the dancer Colomba Beccari resulted in a reprimand from a government official. However, these warnings did little to deter the spirited young musician, who openly admired the “priestesses” of musical theatre and demonstrated a strong sense of individuality and personal freedom. Thus, after the theatre

²⁷ *Elise Polko* (1823–1899) was a German writer whose childhood musical education was taken care of by F. Mendelssohn-Bartholdy, and who improved her skills as a singer in Paris under the guidance of Manuel Garcia. Life circumstances did not allow her to continue her performing career. At the same time, she was successfully engaged in literary activity, which resulted in numerous novels, short stories, anthologies and essays about characters from the world of music, in particular J.-B. Lully, Italian opera singer Faustina Bordoni, K. F. Abel, W. A. Mozart, etc. [1; 4].

secretary's remark about the inadmissibility of visiting the singers' box, he, according to the researcher, “reacted by failing to take his place at the keyboard at the next performance, sending a substitute instead” [2, p. 155]. It was only the third official reminder that “His Majesty had repeatedly given an order, even to the officers of the royal guard, forbidding them to flirt backstage with any female cast members during the performance” that made J. C. Bach comply with theatre regulations (cited in [3, p. 155]).

It is hard not to draw parallels with Antoine François Prévost, the French writer better known as Abbé Prévost. His restless spirit, love affairs, and the embodiment of a new vision of humanity in his works made his life both remarkable and challenging, giving rise to so many rumors that distinguishing fact from fiction has long been a struggle for biographers. Similarly, Johann Christian Bach lived a life filled with adventures, often disregarding his societal position and succumbing to the fleeting passions of youth. His behavior defied conventional morality and the norms of etiquette, embracing a bohemian lifestyle characterized by refinement and sophistication—qualities that, as R. L. Marshall suggests, are reflected in T. Gainsborough's portrait of him as a dandy [5, p. 185]. This sense of freedom and disregard for convention, coupled with various misunderstandings, has left significant “gaps” in Johann Christian's biography. These unresolved questions continue to intrigue researchers, adding an air of mystery to his life and legacy.

Reflecting on the fate of Johann Christian Bach's legacy, one cannot ignore the seemingly mystical influence of musical history. His life unfolded during a period of stylistic transition—a “timelessness” of sorts—when the grandeur of the Baroque was fading, and the clarity of Classicism was just beginning to emerge. In this intermediary phase, Johann Christian composed extensively across various genres, particularly orchestral and instrumental works, many of which would later hold significant places in the hierarchical framework of Viennese Classicism. However, this

positioning also placed him in constant, often implicit, comparison with the towering achievements of others. Jane R. Stevens, for instance, has remarked on perceptions of his music as lacking the artistic depth that characterized some of his contemporaries. This critique reflects not only the evolving expectations of the time but also the challenges faced by a composer navigating a stylistic crossroads, striving to define his own voice amid the shifting tides of musical history. Emphasising J. C. Bach's influence on W. A. Mozart, whom he taught for five months²⁸ during his stay with his father in London, the scholar states that the music of the "London Bach" differs from that created by the Austrian genius and "does not yield its strengths to the same sort of analytic questions" [8, p. 295]. Engaging in a notional dialogue with the musicologist, it is important to stress that Johann Christian Bach's works should not be judged by criteria developed for music based on entirely different principles. His compositions reflect the worldview and artistic preferences of his time, and they should be evaluated in the context of the coexistence of various stylistic layers within a multidimensional cultural landscape. To grasp the dynamic shifts in European music during the second half of the eighteenth century, one only needs to examine Mozart's earliest symphonies to appreciate the evolution leading to his later, universally acclaimed masterpieces. It is noteworthy that while Mozart's name is not directly linked with the gallant style, elements of it are evident in his early works. Johann Christian Bach, however, is recognized as one of the style's most prominent representatives in the musical world of his era. The gallant style, or rococo, stood in deliberate contrast to the intellectual rigor of Baroque music, embracing simplicity, elegance, and hedonistic pleasure. Although primarily associated with French culture in the early to mid-eighteenth century, as exemplified by Antoine Watteau's *fêtes galantes*, it found resonance across Europe. For Johann Christian, its allure was amplified by his connections to Paris and his friendship with Thomas Gainsborough

(1727–1788). Gainsborough's portraits and landscapes, imbued with poetry, soft colors, graceful lines, and serenity, echoed the aesthetic ideals of the gallant style, which resonated deeply with the younger Bach's artistic sensibilities. Johann Christian Bach's role as Queen Charlotte's personal music teacher significantly influenced his creative output, encouraging him to compose works that reflected ideals of beauty, lyrical expression, and a light-hearted approach to life. This era of refinement extended beyond music, with even the rules of ballroom dance reflecting the aesthetic ideals of the time. For example, ladies dancing the minuet were required to wear ornate dresses, while gentlemen adhered to the formal "*habit à la française*", complete with wigs, jabots, lace cuffs, and embroidered vests [10, pp. 33–34]. This fashion defined the court style of the "gallant age" and became universally recognized.

Amid this elegant environment, Johann Christian Bach made lasting contributions to the evolution of music and culture, laying groundwork that benefitted subsequent generations of artists. His innovations included advancing the piano's prominence in both composition and performance, elevating it above the violin in sonata titles — a practice later mirrored by Beethoven. He also played a key role in shaping the "singing *Allegro*" and in defining the "classical form" of first movements in harpsichord concertos, developments that Mozart would inherit and refine [3, pp. 184–185]. Beyond composition, Johann Christian was active in concerts, pedagogy, and musical education, further cementing his influence. The modern revival of his name and legacy in today's socio-cultural sphere attests to the enduring recognition of his talent and his pivotal contributions to Western European musical art.

REFERENCES

1. Altner M. Elise Polko. Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde. 2010. 28 April. URL: [https://saebi.isgv.de/biografie/Elise_Polko_\(1823-1899\)](https://saebi.isgv.de/biografie/Elise_Polko_(1823-1899)). (Accessed on 13.11.2024). [In German].

²⁸ This term is used by H. Gärtner in his monograph [2, p. 209].

2. Gärtner H. John Christian Bach: Mozart's Friend and Mentor / translated by Reinhard G. Pauly. Portland: Amadeus Press, 1994. 400 p. [In English].

3. Kashkadamova N. The Art of Performing Music on Keyboard and String Instruments: A Textbook. Ternopil: SMP "Aston," 1998. 300 p. [in Ukrainian].

4. Knopf, S. Polko, Elise ("Lili") (geborene Vogel) — Leipziger Frauenporträts. Stadt Leipzig. 2016. URL: <https://www.leipzig.de/jugend-familie-und-soziales/frauen/1000-jahre-leipzig-100-frauen-portraits/detailseite-frauenportraits/projekt/polko-elise-lili-geborene-vogel>. (Accessed on 13.11.2024). [In German].

5. Marshall R. L. Johann Christian Bach and Eros. *Bach and Mozart: Essays on the Enigma of Genius (NED-New edition)*. Boydell & Brewer, 2019. Pp. 174–185. URL: <https://doi.org/10.2307/j.ct-vrdf1wr.17>. [In English].

6. Roe S. J. C. Bach, 1735–1782: Towards a New Biography. *The Musical Times*, 1982. No. 123(1667). Pp. 23–26. URL: <https://doi.org/10.2307/963598>. [In English].

7. Schwarz M. Johann Christian Bach. *Sammelbände Der Internationalen Musikgesellschaft*. 1901. No. 2(3). Pp. 401–454. URL: <http://www.jstor.org/stable/929025>. [In English].

8. Stevens J. R. Johann Christian Bach (1735–1782). *J. C. Bach* / ed. by Paul Corneilson. London: Routledge, 2015. Pp. 295–337. URL: <https://doi.org/10.4324/9781315092362.9>. [In English].

9. Terry C. S. John Christian Bach. 2nd ed. London : Oxford University Press, 1967. 373 p. [In English].

10. The strangers' assistant and guide to Bath. Bath : R. Crutwell, 1773. 100 p. URL: https://archive.org/details/bim_eighteenth-century_the-strangers-assistant_1773. [In English].

11. Vignal M. Die Bach-Söhne / aus dem Franz. übersetzt von Antje Müller. Laaber : Laaber-Verlag, 1999. 415 s. . [In German].

12. Wollny P. Bach (Familie). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 1. Kassel : Bärenreiter, 1999. Sp. 1273–1311. [In German].

Анфілова Світлана

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
історії української та зарубіжної музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І.П. Котляревського
e-mail: 2020anfilova@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-6910-8034

ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ ТА БАЛЕТ?!

Ключові слова: Джакомо Пуччіні, опера-балло "Віллісі", балет, хореографічна інтерпретація музики Дж. Пуччіні.

В уяві більшості Джакомо Пуччіні асоціюється лише з оперою. І навряд чи є необхідність у перегляді цієї аксіоми: композитор не залишив після себе балетних творів, повністю реалізувавши свій дар у межах вокального мистецтва. Тим часом при найближчому зануренні в тему відкривається можливість розвитку дослідницького інтересу в декількох напрямках: ставлення самого композитора до балету; наявність хореографічних епізодів у його операх; використання оригінальної музики Пуччіні в балетних постановках хореографів ХХ–ХХІ століть; включення його оперної музики в балетні твори інших композиторів (наприклад, балет М. Скорика "Повернення Баттерфляй").

Як зазначено вище, балет як самодостатній музично-театральний жанр не був відображений у творчості композитора, так само як немає і розгорнутих хореографічних сцен у його операх: введення хореографічного елементу залишається в компетенції режисера-постановника, оскільки танцювальний елемент виступає не як самодостатній, а як засіб додаткової локально-колеристичної характеристики, що посилює загальний ефект сценічної дії.

Єдиним досвідом свідомого запровадження композитором балетних епізодів в оперну партитуру можна вважати його оперу "Віллісі" (1883). Перша спроба 25-річного компо-

зитор-початківця в оперному жанрі — вона була створена для конкурсу одноактних опер, оголошеного видавництвом Е. Сонцоньо — зазнала успіху не в конкурсному змаганні, а в сценічному втіленні. Її блискуча прем'єра в театрі *Teatro Dal Verme* (1883) відкрила “Віллісам” шлях до сцени багатьох італійських театрів.

Після прем'єри опери в новому, розширеному / доповненому варіанті в Ла Скала відомий нотний видавець Дж. Рікорді високо оцінив твір Пуччіні: “Ця опера молодого композитора з Лукки, яка знову досягла великого успіху в такій великій залі, як наша Ла Скала <...> переконала мене, що ми не помилилися, оцінюючи її <...> як щось незвичайне... Нам здається, що Пуччіні має щось більше, <...> мабуть, найцінніший з дарів, у пошуках якого багато <...> геніїв працюють і прагнуть. Ця дорогоцінна якість у нашого Пуччіні полягає в тому, щоб мати ідеї в голові <...>, вони (ідеї — С.А.) або є, або їх немає, і їх не можна набути шляхом вивчення <...> контрапункту, гармонії <...> та довгих годин потовиділення над тими ієрогліфами, сповненими науки й отрути, які є Вагнером. Нехай Пуччіні пам'ятає, що він італієць <...> і не соромиться довести це, дозволивши своїй плідній уяві звільнитися від усіх кайданів; він здобуде славу з цього, і це буде італійська слава!” [цит. за 2, с. 24].

Справді, у “Le Villi” повною мірою виявився безперечний мелодійний дар Дж. Пуччіні, здатність до розгортання гнучкої вокальної драматургії, відчуття природи драматичного, прекрасне володіння лейтмотивними прийомами, навичками оркестрового письма. Тобто стиль зрілого Пуччіні (з його характерною інтонаційністю, індивідуальністю гармонійного письма) представлений тут повною мірою. Дж. Рікорді справедливо підкреслює італійську природу обдарованості молодого автора, пов'язуючи з ним майбутню славу національного мистецтва. Однак у той же час справедливо сказати, що справжній італієць Дж. Пуччіні перебував під впливом французької театральної традиції.

Під час навчання у Міланській консерваторії у 1880–1883 роках він поринув у світ французької опери, який одразу привернув його увагу, що підтверджується біографіями. Спираючись на листи молодого композитора, вони наводять відгуки й зауваження Пуччіні на опери та концерти, які він відвідував. Про “Кармен” Ж. Бізе в *Teatro Dal Verme* у грудні 1880 року він зазначає, що це — “прекрасна опера”. Стосовно “Міньйон” А. Тома в *Teatro Manzoni* і “Спокути” С. Франка в *La Scala* — “мені було досить нудно”. У цей час смак до французької опери та “opéra-ballet”, як називали в Італії французьку grand opéra, був значно поширений, про що свідчить і репертуар Ла Скала між 1880 і 1883 роками, де ставилися “Фауст” Ш. Гуно, “Тугеноти” Дж. Мейєрбера, “Жидівка” Ф. Галеві та “Іродіада” Ж. Массне [див. 2]. Тому, мабуть, не випадково і “Le Villi” написані в жанрі опери-балло. На відміну від інших італійських зразків у цьому жанрі — “Аїди” Дж. Верді, “Джоконди” А. Понк'еллі, — опера Дж. Пуччіні дуже камерна як за масштабами (дві картини були перероблені у дві дії), так і за сюжетом. Однак той факт, що самим композитором був передбачений балетний фрагмент у вигляді розгорнутої сцени шабашу в другій дії, виокремлює “Le Villi” з числа інших творів композитора. Театральний французький слід яскраво прочитується і в назві, яка одразу відсилає нас до славетного балету Адама “Жізель”, прем'єра якого відбулася за сорок років до того. І це не зовнішній збіг обставин: Фердінандо Фонтана, лібретист Пуччіні, надихнувся оповіданням “Les Willis” французького письменника Альфонса Карра (1852), яке представляє варіант переробки балетного лібрето Т. Готьє 1841 року. Крім двох французьких авторів-попередників, які не були згадані Ф. Фонтаною, слід відзначити роль Г. Гейне, який першим увів цей поширений фольклорний сюжет про Вілліс або Вілл у європейську літературу (праця “Про Німеччину”, 1834). Незважаючи на деяку різницю в деталях, архетиповою у всіх цих творах постає драматична доля головної героїні, яка перетворюється після

передчасної смерті на віллісу. Прекрасні, але безжалісні духи жіночої статі, вілліси були відмічені знаком неперервного танцю, який вони використовували як засіб для розправи над чоловіками, танцюючи: страчували їх, затанцювуючи до смерті. Образ прекрасної Нареченої у білосніжній вінчальній сукні, з вінком на голові, зі схрещеними, як перед Причастям, руками — такий вигляд мали вілліси, на яких перетворювалися молоді дівчата, що залишали це життя до Весілля через зраду свого коханого. Поєднання в духах небесного вигляду з грайливістю і водночас жорстокістю сповнювало цей образ магічною привабливістю, надаючи особливого ставлення до нього як у фольклорній, так і культурній, а саме — театральній традиції. Підтвердженням чого може бути надзвичайна популярність балету А. Адана в романтичну добу в Європі, та виняткове місце цього твору в балетному репертуарі XX–XXI століть у безлічі інтерпретацій.

Один і той же сюжет про зражену селянську дівчину, яка, не витримавши розлуки і зради коханого, вмирає і стає віллісою, отримує різне прочитання в балеті та опері. Порівняння образів головних героїнь — Жізелі та Анни — представлено в статті Олени Качанової, єдиному “відкритому” для широкого загалу дослідженні вітчизняного автора за цією темою [1]. Тому хотілося б звернути увагу на розбіжності в рішенні фіналу кожним з авторів, що вказує на різницю їх світоглядних установок унаслідок приналежності до різних періодів романтичного XIX століття як у стилістичному, так і в естетичному наповненні. Так, у другій дії балету Адана, яку називають актом вілліс, перед глядачами розігрується справжня драма любові та жертвовності. Жізель — нова вілліса — танцює разом зі своїм коханим-зрадником Альбертом, але робить все можливе, щоб зберегти йому життя, закриваючи його собою від гніву Повелительки вілліс. Перед силою цієї справжньої любові чари Зла відступають, а Альберт, залишаючись живим, переживає справжнє каяття. Він викуплений ціною життя Жізелі, її жертвовної любові. Так несподівано в умовах балетної драми-

фентезі реалізується християнська ідея Спокути, коли ми всі стаємо свідками, як “сила здійснюється в немочі” (2 Кор. 12:9). Коли слабкий, наївний, обманутий, зраджений герой ціною власної жертви визволяє всіх від доленосної карі.

Дж. Пуччіні, як представник останньої третини XIX століття, коли наївність ранньоромантичного мистецтва стала спогадами минулого, вирішує розв’язку ситуації в душі веристської естетики. Анна, перетворившись після смерті на віллісу, разом з іншими духами позбавляє Роберто життя. Помсту героїні реалізовано: винуватець покараний, справедливість відновлена, тріумфування злих духів, що викликає асоціації з фіналом моцартівського “Дон Жуана”. Ідея помсти, як провідна у 2 дії “*Le Villi*”, визначає і образно-змістове наповнення розгорнутої балетної сцени “*La Tregenda*” — злого скерцо в душі диявольської тарантели [3]. У музиці цього оркестрового фрагменту чутно відгуки “Вальпургієвої ночі” Ш. Гуно, фіналу “Фантастичної симфонії” Г. Берліоза, скерцо з музики до “Сону в літню ніч” Ф. Мендельсона. До італійської балетної традиції апелюють і образи пуччінієвських вілліс, нагадуючи про фурій у постановках видатного балетмейстера-реформатора Гаспаро Анджоліні (балет “Дон Жуан” К. В. Глюка).

Здавалося б, краса і вокальна пластичність оперної музики Дж. Пуччіні призначені для хореографічної інтерпретації. Однак кількість балетних постановок із використанням фрагментів оригінальної партитури творів Дж. Пуччіні вкрай мала. Вдалося знайти інформацію лише про три зразки. Це балети: “Мадам Баттерфляй” у виконанні трупи Ізраїльський балет (Опера в Тель-Авіві, 2014); “*Ruccini*” у постановці Жульєна Лестеля (2014) [5]; “*Omaggio a Ruccini*” / “Данина Пуччіні” у постановці італійця Маріо Гальйоне для балетної трупи Йоганесбурга (2024) [4]. У чому полягає причина такої обережності сучасних балетмейстерів у зверненні до музики Пуччіні? Висловимо думку, що вокальна музика як матеріал для хореографічної інтерпретації — досить непростий варіант, оскільки наявність вербального компонента передбачає

певну конкретність змісту, тоді як сучасний балет намагається, навпаки, позбавитися від неї. Виходом може бути лише створення такої ідеальної системи відношень музично-вербального і хореографічного пластів, коли кожен із них виступає не стільки прямою ілюстрацією до попереднього, скільки виконує роль драматургії другого плану, взаємодіючи в аралі інтермедіальності. Виразна сила музики Дж. Пуччіні настільки велика, що іноді не залишає хореографу творчого простору для розробки власної оригінальної концепції. Однак досвід звернення сучасних балетмейстерів до оперної кантени композитора вказує на постійний пошук ними нових джерел пластичного натхнення. Дослідження цих матеріалів становить інтерес не тільки з погляду хореології, але й музикознавства, надаючи новий вимір, здавалося б, давно вивченій темі опер Дж. Пуччіні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Качанова, О. (2013). Образи-характери головних героїнь в опері Дж. Пуччіні “Вілліси” та балеті А. Адана “Жізель”. *Київське музикознавство*, 46, 157–162.
2. Girardi, M. (2000). *Puccini: his international art*. Translated by L. Basini. Chicago and London: The University of Chicago Press.
3. LE WILLIS (Le Villi) Puccini100 — Pier Luigi Pizzi Torre del Lago 2024. Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=KusjdWnBO0Q_
4. Omaggio a Puccini — A ballet tribute to Puccini. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=hkhOd7w5yw8>
5. Puccini — Ballet Julien Lestel — Création 2014 — extraits. Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=sjZB4UhD4_k

Svitlana Anfilova

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts
 PhD in Art Studies, Assistant Professor
 The Department of Ukrainian and Foreign Music History
 e-mail: 2020anfilova@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0001-6910-8034

GIACOMO PUCCINI AND BALLET?!

Keywords: Giacomo Puccini, opera-ballet “The Willis”, choreographic interpretation of G. Puccini’s music.

In the imagination of most people, Giacomo Puccini is associated exclusively with the opera genre. And there is hardly any need to revise this axiom, because the composer did not leave us any ballet works, having fully realized his gift in the field of vocal art. Meanwhile, with a closer examination of the topic, the possibility of developing research interest in several directions opens up: the composer’s own attitude to ballet; the presence of choreographic episodes in his operas; the use of Puccini’s original music in ballet performances by choreographers of the 20th–21st centuries; the use of his opera music in ballet works by other composers (for example, M. Skoryk’s ballet “The Return of the Butterfly”).

As already mentioned, ballet as a self-sufficient musical and theatrical genre was not realized in the composer’s work, just as there are no elaborate choreographic scenes in his operas. The use of the choreographic element remains within the competence of the director, since the dance element acts not as a self-sufficient one, but as a means of additional local-coloristic characteristics, which enhances the overall effect of the stage action.

The only experience of the composer consciously introducing ballet episodes into an opera score can be considered his opera “The Willis” (1883). This first attempt by the 25-year-old composer (a beginner in the opera genre) was created for a one-act opera competition announced by the publishing house of E. Sonzogno, and was successful not in the competition, but in the stage version. Its bril-

liant premiere at the *Teatro Dal Verme* (1883) opened the way for “The Willis” to the stage of many Italian theaters.

After the premiere of the opera in a new expanded version at *La Scala*, the famous music publisher Ricordi highly praised Puccini’s work: “This opera of the young composer from Lucca, which has once more achieved great success in an auditorium as large as our La Scala <...> has persuaded me that we were not wrong in judging it unreservedly to be quite out of the ordinary... Puccini, it seems to us, has something more, and this something is perhaps the most precious of gifts, in the search for which many a misunderstood genius toils and strives <...>. This precious quality, in our Puccini, is that of having ideas in his head: <...> these one either has or one hasn’t, nor can they be acquired by studying and restudying the dots, counterpoint, <...> and sweating for long hours over those hieroglyphs full of science and poison that are Wagnerian scores... Let Puccini remember that he is Italian; he should remember it and not be ashamed of it, prove it by letting his fertile imagination run free of every shackle; he will gain glory from it, and it will be Italian glory!” [1, p. 24].

Indeed, in “The Willis” composer’s undoubted melodic gift, the ability to deploy flexible vocal dramaturgy, a sense of drama, an excellent command of leitmotif techniques, and orchestral writing skills were fully revealed. We can say that the mature Puccini’s style with his characteristic intonation, individual harmonic writing is fully represented here. Ricordi rightly emphasizes the Italian nature of the young author’s talent, associating with him the future glory of national art. However, at the same time, it is fair to note that the true Italian G. Puccini was under the influence of the French theatrical tradition.

While studying at the Milan Conservatory in 1880–1883, he became fascinated by French opera, which immediately attracted his attention, as confirmed by biographers. The young composer’s letters show Puccini’s reviews and remarks about the operas and concerts he attended. About G. Bizet’s “Carmen” at the *Teatro Dal Verme* in December 1880, he notes that it is a “beautiful opera”. Regarding A. Thomas “Mignon” at the *Teatro Manzoni* and S. Franck’s

“Rédemption” at *La Scala* — “I was quite bored”. At this time, the taste for French opera and “opera - ballo”, as French grand opéra was called in Italy, was quite widespread, as evidenced by the repertoire of *La Scala* between 1880 and 1883, which staged Ch. Gounod’s “Faust”, G. Meyerbeer’s “Les Huguenots”, F. Halévy’s “La Juive”, and J. Massenet’s “Hérodiade” [1].

Therefore, it is probably no coincidence that “The Willis” is written in the genre of opera - ballo. Unlike other Italian examples in this genre (“Aida” by G. Verdi, “La Gioconda” by A. Ponchielli), G. Puccini’s opera is quite chamber both in scale (two scenes were reworked into two acts) and in plot. However, the fact that the composer himself had foreseen a ballet fragment in the form of an expanded scene of the Sabbath in the second act distinguishes “The Willis” from other works of the composer. The theatrical French trace is clearly read in the title, which immediately refers us to the famous ballet by A. Adam “Giselle”, the premiere of which took place forty years earlier. And this is not an external coincidence. Ferdinando Fontana, Puccini’s librettist, was inspired by the story “Les Willis” (1852) by the French writer Alphonse Carr (1852), which is an adaptation variant of the ballet libretto (1841) by T. Gautier. In addition to the two French predecessors who were not mentioned by F. Fontana, the role of H. Heine should be noted, who was the first to introduce this widespread folklore plot about Willis, or Will into European literature (the work “On Germany” / “De l’Allemagne”, 1834). Despite some differences in details, the archetypal in all these works is the dramatic fate of the main character, who turns into a Willis after an untimely death. The image of a beautiful Bride in a snow-white wedding dress, with a wreath on her head, with her hands crossed as before Communion — this was the appearance of the willis, in which young girls were transformed. These girls left the world before the Wedding because of the betrayal of their beloved. The combination of a heavenly appearance in the spirits with playfulness and, at the same time, cruelty filled this image with magical attractiveness, giving it a special relationship both in folklore and cultural, namely theatrical tradition. Confirmation of this can be the extraordinary

popularity of the ballet by A. Adan in the Romantic era in Europe, and the exceptional position of this work in the ballet repertoire of the 20th–21st centuries in a multitude of interpretations.

The plot is about a betrayed peasant girl who, unable to bear the separation and betrayal of her lover, dies and becomes a willis. The same plot receives different readings in ballet and opera. A comparison of the images of the main characters — Giselle and Anna — is presented in the article by Elena Kachanova, the only “open” to the general public study of a domestic author on this topic [2]. Therefore, we would like to draw attention to the differences in the solution of the finale by each of the authors, which indicates the difference in their worldviews, as a result of belonging to different periods of the romantic 19th century, both in stylistic and aesthetic content. So, in the second act of the ballet Adan, which is called the act of the willis, a real drama of love and sacrifice is played out before the audience. Giselle — the new willis — dances with her lover-traitor Albert. But she does everything possible to save Albert’s life, covering him with herself from the wrath of the Lady of the willis. Before the power of this true love, the spells of Evil retreat, and Albert, remaining alive, experiences true repentance. He is redeemed at the price of Giselle’s life, her sacrificial love. So unexpectedly in the conditions of a ballet drama-fantasy, the Christian idea of redemption is realized, when we all become witnesses of how “*strength is made perfect in weakness*” [2 Corinthians 12:9]. When a weak, naive, deceived, betrayed hero, at the cost of his own sacrifice, frees everyone from fateful punishment.

G. Puccini, as a representative of the last third of the 19th century, when the naivety of early romantic art became memories of the past, resolves the situation in the spirit of veristic aesthetics. Anna, having turned into a willis after death, together with other spirits deprives Roberto of life. The heroine’s revenge is realized: the culprit is punished. Justice is restored. The treatment of evil spirits evokes associations with the finale of Mozart’s “Don Giovanni”. The idea of revenge, as the leading one in the second act of “The Willis”, also determines the figurative and meaningful content of the expanded

ballet scene “La Tregenda” (an evil scherzo like a devilish tarantella) [3]. The music of this orchestral fragment echoes of Ch. Gounod’s “Walpurgis Night”, the Finale of H. Berlioz’s “Symphonie fantastique”, the Scherzo from the music to F. Mendelssohn’s “A Midsummer Night’s Dream”. The images of Puccini’s willises also appeal to the Italian ballet tradition, recalling the furies in the productions of the outstanding ballet master-reformer Gasparo Angiolini (the ballet “Don Giovanni” by C. W. Gluck).

It would seem that the beauty and vocal plasticity of G. Puccini’s opera music are doomed to receive choreographic interpretation. However, the number of ballet productions using fragments of the original score by G. Puccini’s works is extremely small. Information was found only about three examples. These are the ballets: “Madame Butterfly” performed by the Israel Ballet (Tel Aviv Opera, 2014); “Puccini” staged by Julien Lestel (2014) [5]; “Omaggio a Puccini” staged by the Italian Mario Gaglione for the Johannesburg Ballet (2024) [4]. What is the reason for such caution of modern ballet masters in addressing Puccini’s music? We would like to express the opinion that vocal music as a material for choreographic interpretation is a rather difficult option, since the presence of a verbal component implies a considerable specificity of content, while modern ballet, on the contrary, tries to get rid of it. The only way out can be the creation of such an ideal system of relations between the musical-verbal and choreographic layers, when each of them acts not so much as a direct illustration of the previous one, but rather plays the role of secondary dramaturgy, interacting in the area of intermediality. The expressive power of G. Puccini’s music is so great that sometimes it does not leave the choreographer any creative space to develop his own original concept. However, the experience of modern ballet masters turning to the composer’s operatic cantilena indicates their constant search for new sources of plastic inspiration. The study of these materials is of interest not only from the point of view of choreology, but also from the point of view of musicology, providing a new dimension to the seemingly long-studied theme of G. Puccini’s operas.

REFERENCES:

1. Girardi, M. *Puccini: his international art*. Translated by L. Basini. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2000. 546 p. [In English].
2. Kachanova O. Images-characters of the main heroines in G. Puccini's opera "The Willies" and A. Adan's ballet "Giselle". *Kyiv Musicology*, 2013. Vol. 46. Pp. 157–162. [In Ukrainian].
3. LE WILLIS (Le Villi) Puccini100 — Pier Luigi Pizzi Torre del Lago 2024. URL: https://www.youtube.com/watch?v=KusjdWnBOOQ_
4. Omaggio a Puccini — A ballet tribute to Puccini. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hhdOd7w5yw8>
5. Puccini — Ballet Julien Lestel — Création 2014 — extraits. URL: https://www.youtube.com/watch?v=sjZB4UhD4_k

Підпорінова Катерина

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри концертмейстерської майстерності

Харківського національного університету

мистецтв імені І. П. Котляревського

e-mail: katernapidporinova@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-2217-9286

РЕМІКСАЦІЯ У ДЗЕРКАЛІ ЖАНРОВИХ ПОШУКІВ

Ключові слова: сучасна культурна парадигма, опера, бароко, транскрипція, реміксація, діалог, музичне мистецтво, фьюжн.

Стрімкий розвиток цифрових технологій, котрі забезпечують новий рівень комунікації, у тому числі й художньої, створив підґрунтя та надав імпульсу до формування реміксаційної культурної парадигми. Тенденції глобалізації, комерціалізації, уніфікації, інформаційної доступності, що

визначають суспільне життя сьогодення, віддзеркалюються у сфері мистецтва через механізми діалогу. Зміна або корекція загальноприйнятних, а отже, поступово домінуючих світоглядних орієнтирів, підхоплюючи “налаштування” ігрового елементу культури (за Й. Гейзингою [4]), виводять на соціосцену (кореспондуючи з понятійним апаратом соціоніки) реміксацію, що постає не лише як парадигма культури, але й як художній принцип і відповідна техніка. У фокусі реміксації опиняється ідея створення нової художньої цілісності через відкрите чи приховане звернення до вже існуючого матеріалу (твору) на засадах комбінаторного авторського мислення. Адже розмаїття і мінливість актуальних звукових еталонів сьогодення підштовхує до активного пошуку затребуваних саме зараз звукових образів [3, с. 269]. Оновлення, яке відбувається таким чином, найчастіше спрямоване на осучаснення та адаптацію вже існуючого художньо-інтелектуального продукту. Саме ці настанови відбиваються в запропонованій назві, де префікс “ре-” вказує на повторність, повернення до раніше знаного, переосмислення; основа “-мікс-” підкреслює головування прийому змішування, синтезування, пошуку нових комбінацій відомих елементів; суфікс “-аці(я)” позначає відповідну процесуальність [9, с. 66].

Найяскравіше принцип реміксації в сучасному мистецтві проявляється, імовірно, в оперному жанрі, оскільки однією з особливостей опери, як зазначає М. Черкашина, “<...> є одночасно її існування у двох системах координат — і як жанру музичної творчості, і як компонента театральної постановки” [1, с. 15]. Саме театральньо-візуальна складова оперного дійства уособлює безмежне творче поле для втілення принципу реміксації, дозволяючи досягати нових художніх ефектів без втручання в музичну партитуру. І це закономірно, адже “в алегоричному, казковому, міфологічному, видовишно-карнавальному театрі, до естетики якого тяжіє оперне мистецтво, середовище нерідко живе самостійно і втручається в події, реалізуючи себе на зразок окремих персонажів” [1, с. 16].

Непоодинокі зразки перенесення сюжетних оперних колізій у нові “запропоновані обставини” сьогодення дозволяють говорити про певну сформовану культурну тенденцію, де в системі художніх дзеркал “Я — Інший” опиняються естетично-етичні настанови різних культурних епох. Причому чим більша часова дистанція розділяє комунікативного реципієнта (адресата) і творця-автора (адресанта), тим сильніший ефект впливу може бути досягнений. Так, своєрідними маркерами реміксації сприймаються відродження і розквіт контратенорового співу та актуалізація й тріумфальне “повернення на сцену” барокової опери, яка опиняється в центрі творчих пошуків постановників, у тому числі як багатовимірний меседж.

З цих позицій серед типових інструментів із арсеналу реміксації як техніки можна назвати:

— звернення до сучасних костюмів, що зближують оперних персонажів із звичайними людьми, які живуть поряд із нами тут і зараз;

— уведення відповідних декорацій, котрі не лише створюють алюзію присутності нового часопростору, але й налаштовують відповідну матрицю сприйняття. У ролі прикладів, що ілюструють різновекторність режисерських рішень, наведемо мінімізацію декорацій, показ офісного дизайну, відтворення на сцені сучасного скейт-парку чи розкішних апартаментів готелю преміумкласу тощо;

— нарешті, акцентування характерних деталей, котрі не лише доповнюють картину присутності сьогодення (на кшталт велосипеда, пляшки віскі, офісної папки-реєстратора, комп’ютерної техніки, мобільних телефонів тощо), але й виконують роль певних художніх символів.

Виходячи за межі театру, діалог із бароковою оперою знаходить нові форми творчої комунікації, серед яких створення відеокліпів оперних номерів (арій, дуетів та ін.). Показовою в цьому плані є творчість відомого сучасного польського контратенора Якуба Орлінського (Jakub Józef Orliński). Відеоверсія арії “Pena Tiranna” з опери Г. Ф. Генделя “Amadigi di Gaula” з

альбому “Fasse d’amore” (“Обличчя кохання”) постає яскравою ілюстрацією принципу реміксації. Окремий фрагмент оперного дійства, занурений в інший контекст, сприймається як самостійний та самодостатній художній витвір [5]. Залишаючись у межах академічної стильово-вивіреної музичної традиції, виконавець по-іншому презентує арію. Ідея єдності часопростору подається на початку. Співак як головний герой ототожнюється, з одного боку, зі статуєю Давида роботи Мікеланджело (показово, що ім’я Давид з івриту перекладається як “коханий”, і це віддзеркалює зміст арії, сюжет кліпу і назву вихідного альбому); з другого боку, зі звичайною закоханою людиною, яка пізнала і пристрасть, і зраду. Реалістичність життєвих сцен теперішнього часу за технікою монтажу поєднується з поверненням до статичного образу статуї-героя, що співає, беручи на себе роль спостерігача, оповідача, провидця. Багатшаровість смислових рівнів підкріплюється розгорнутою символізацією (дзеркало, ніж, кров, тунель-коридор, сходи вниз, вода, куб, око, світло, віяло, коло, маска, кольори — білий, чорний, червоний тощо), що посилює глибину, магнетизм та магію цієї музики.

Жанр відеокліпу дозволяє немов згорнути оперне мистецтво за принципом “велике у малому” на кшталт того, як крапля води відбиває цілий океан. Таке згортання є можливим завдяки тісному зв’язку опери з міфом. Зокрема, А. Мізітова зазначає: “Сформована в тісній взаємодії з міфологічними, легендарними сюжетами, ширше — з літературою, опера через них засвоювала міфологічну традицію, в результаті чого стала здатною міфологізувати сюжети, типи героїв, ситуативні положення завдяки варіативній повторюваності в іншому соціальному середовищі та додаванню нового смислового шару” [7, с. 324]. Саме міфологічне мислення дозволяє реципієнтам побачити (відчути й осмислити) контекстуальні зв’язки та розшифрувати закладені сенси та підтексти.

Реміксаційні пошуки, які здійснюються сучасними виконавцями, є більш демонстративними, оскільки орієнтовані на швидку feedback-взаємодію з публікою. Водночас можна

говорити про більш раннє “проростання” реміксаційної тенденції саме з композиторських практик. Найпомітніше це при зіставленні оперних творів, написаних у різні часи на однаковий сюжет. Важливим з вибраних позицій вбачається не стільки оригінальність музичного втілення, що виступає ціннісним критерієм для осмислення індивідуального стилю та авторських пошуків у контексті оперного жанру, скільки робота композитора з лібрето, яке уподібнюється своєрідній канві, що тримає художньо-часову систему координат. На підтвердження цього тезису наведемо як приклад одну з версій оперної Манон, історичні метаморфози втілення якої розкриваються в дослідженні А. Мізітової. На думку науковиці, в опері Х. В. Хенце “Бульвар самотності” (1950/51) “<...> певна поетизація подій в повісті абата Прево обертається історією з бульварної хроніки” [7, с. 336], де заїжджий двір, зокрема, перетворюється на вокзал великого міста, що одразу пересуває сюжетні події на осучаснені вихідні позиції.

Інакші механізми реміксації в когорті музичних жанрів розкриває транскрипція, яка постає найбільш відкритою для змін формою завдяки наявності спільної ключової засади — творчої адаптації. Крім того, ідея мікшування, яка відбиває сутність процесу реміксації, є притаманною і царині транскрипції, де по-різному втілюється діалог свого-чужого. Своєрідними маркерами реміксації постають епатажність, намір вразити і доступність сприйняття.

Серед численних проявів реміксації звернемо увагу на масштабування і фьюжн. Масштабування реалізується і на візуально-практичному, і на ідейно-художньому рівнях. Прикладом першого може слугувати виконання 15-ма піаністами на восьми роялях (Gyeonggi Arts Center) у транскрипції Eun-Soo Kim третьої частини Rondo alla Turca Сонати для фортепіано A-dur KV 331 В. А. Моцарта [10]. Творчий діалог з високою класикою вибудовується за канонами ігрової логіки. Водночас виконавська гіперболізація сприймається як алегоричне відображення глобалізаційних світових процесів. На ідейно-худож-

ньому рівні масштабування проявляється через збільшення емоційно-виражальної амплітуди між естетичними корелятами на кшталт низького — високого, минулого — теперішнього, простого — складного, аматорського — професійного тощо. Яскравою ілюстрацією виступає виконання транскрипції відомої пісні “Мурка” піаністом Тимуром Сергеєня (Timur Sergeyenia) і оркестром “Slovak Sinfonietta” під керівництвом Міши Каца (Misha Katz) [8]. Фьюжн ґрунтується на стильовому взаємозбагаченні, фокусуючи творчу увагу і фантазію на мікшуванні далеких стилів, жанрів, прийомів тощо. Наведемо зразок фламенко-фьюжн (за визначенням В. Мельник) — альбом “Bach por Flamenco” Міріам Мендес на матеріалі “Добре темперованого клавіру” І. С. Баха [2, с. 169-170; 6].

У цьому контексті в руслі реміксаційних жанрових пошуків сприймається й репертуарне оновлення, що відбувається, зокрема, у вітчизняних філармонічних організаціях. Спираючись на досвід харківських митців, можна визначити два пріоритетні напрями. Перший спрямований за лінією інструментального оновлення (адаптації, екстраполяції), це більш традиційне реміксування а’la аранжування. Підтвердженням слугує виконання симфонічним оркестром хітів поп-музики або відомих саундтреків до кінофільмів. Оркестрова палітра вступає у своєрідний діалог із переважно електронно-цифровим звучанням прототипу, утворюючи по суті новий естетичний продукт. Другий напрям ґрунтується на ідеї мистецького синтезу, до якого долучаються нові художні здобутки сьогодення. Назвемо інтерпретацію Sхід OPERA (диригент Юрій Дяченко) сюїти “Карнавал тварин” К. Сен-Санса з проєкцією на великому екрані синхронної пісочної анімації наживо (Галина Жеріхова) та контекстуально-сучасними поетичними епіграфами (Армен Калоян), що органічно вписуються у “зоологічну фантазійність”, передбачену композитором. Або концертний варіант озвучення творів чи окремих фрагментів класико-романтичного (традиційного) репертуару під візуалізацію через популярні мультфільми. Виникає ефект “симфонічного таперу”, як у “ні-

мому” кіно, проте водночас у художній діалог вступають оригінальна та новостворена лінії музичного супроводу. Це немов моделює розщеплення часового континууму, де паралельно існуючі реальності перехреснюються у творчій зустрічі (мимоволі згадуються літературні твори Річарда Баха).

Таким чином, видовищність, яка за умов блискавичного розповсюдження інформації стає могутнім імпульсом художніх пошуків сьогодення, стимулює стрімке розгортання ремісакційної культурної парадигми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа. XVII — XIX століття: навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
2. Мельник В. Ю. Явище афламенкадо в аспекті взаємодії мистецьких практик : дис. ... доктора філософії : 025.02. Харків, 2023. 223 с.
3. Anfilova S., Kucherenko S., Mizitova A., Pidporinova K., Seduk, I. 'The Own-The Borrowed' in Artistic Culture of the 20th-21st Centuries. *Journal of History Culture and Art Research*, IX(I). 2020. P. 258–272. DOI: 10.7596/taksad.v9i1.2361
4. Huizinga J. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. Angelico Press, 2016. 232 p.
5. JakubJózefOrliński—Händel: “Penatiranna”(AmadigidiGaula). URL: <https://youtu.be/ZMW7M3ebRwk?si=jm2GSrDbJZ1ANDRt> (дата звернення: 27.11.2024).
6. Miriam Mendez. Bach por Flamenco. URL: <https://youtu.be/en73ZtVIiys?si=XdsTNspRYiM4M8MJ> (дата звернення: 27.11.2024).
7. Mizitova A. Opera Metamorphoses of the Story of Manon Lescaut. *STUDIA Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 2 (LXVIII) December, 2023. P. 323–340. DOI: 10.24193/subbmusica.2023.2.24
8. Murka from Odessa. Simphonic Adventure. URL: <https://youtu.be/Cj5Mg1Kdwo0?si=4n4qOQooVBU-i2Hx> (дата звернення: 27.11.2024).

9. Pidporinova K. Remixing as a Ludus-Component of the Modern Culture. *STUDIA Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 2 (LXVIII) December, 2023. P. 63-74. DOI: 10.24193/subbmusica.2023.2.04

10. Rondo Alla Turca — Mozart / 8 Pianos 15 Pianists. URL: https://youtu.be/rvxRCyLtwkI?si=PD75hf_zvaIXGs_u (дата звернення: 27.11.2024).

Kateryna Pidporinova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
PhD in Art Studies, Associate Professor
the Piano Accompaniment Department
email katerynapidporinova@gmail.com
ORCID: 0000-0003-2217-9286

REMIXING IN THE MIRROR OF GENRE EXPLORATION

Keywords: contemporary cultural paradigm, opera, baroque, transcription, remixing, dialogue, musical art, fusion.

The rapid evolution of digital technologies, which have unlocked new levels of communication and artistic expression, has fueled the rise of a remix culture paradigm. In an era shaped by globalization, commercialization, homogenization, and unprecedented access to information, these societal dynamics find expression in art through mechanisms of dialogue and reinterpretation. The reshaping of dominant worldview orientations — rooted in the “play element” of culture, as described by Johan Huizinga [2] — propels remixing into the social and cultural sphere, aligning with the conceptual framework of socionics. Remixing emerges not only as a cultural paradigm but also as an artistic principle and technique.

At its core, remixing focuses on creating new artistic wholes through a deliberate engagement with existing materials, guided by the principles of combinatorial and creative thinking. The ever-changing landscape of contemporary sonic standards drives the

pursuit of soundscapes that resonate with present-day sensibilities [1, p. 269]. This approach often seeks to modernize and recontextualize pre-existing artistic and intellectual works. The concept is captured in the term “remixing”, where the prefix “re-” signifies repetition, revisitation, and reinterpretation; the root “mix” highlights blending, synthesis, and the search for new combinations of familiar elements; and the suffix “-ing” emphasizes the ongoing, dynamic nature of this process [9, p. 66].

The principle of remixing finds one of its most striking applications in contemporary opera. As M. Cherkashyna points out, opera uniquely operates within two distinct frameworks: as a musical genre and as an element of theatrical production [3, p. 15]. This dual nature provides a fertile ground for applying remixing techniques, particularly in the theatrical and visual dimensions of opera, where creative reinterpretations can achieve novel artistic effects without altering the musical score. This aligns naturally with opera’s inherent affinity for allegorical, mythical, and carnival-like spectacle, where the environment often assumes an active role, functioning as an independent character within the narrative [3, p. 16].

The frequent reimagining of operatic plots within contemporary contexts reflects a cultural shift where the aesthetic and ethical values of different historical epochs converge. This interplay is vividly expressed within the artistic “mirrors” of “Self and Other”. The greater the temporal distance between the audience (as communicative recipients) and the composer (as creator), the more profound the potential for reinterpretation and impact. A notable example is the resurgence of countertenor singing and the renewed prominence of Baroque opera on modern stages — hallmarks of the remixing phenomenon. Baroque opera, in particular, has become a focal point for directors, offering a rich platform for multidimensional creative expression.

From this perspective, several hallmark techniques of remixing as an artistic method in opera can be identified:

- *modernized costumes* that bridge the gap between operatic characters and the contemporary audience, making them relatable as people of today;

- *contemporary stage designs* that reimagine the temporal and spatial setting of the narrative, shaping how the audience perceives the opera. Examples include minimalist staging, office interiors, skate parks, or luxurious modern hotel suites;

- *attention to characteristic details* that evoke contemporary life while serving as symbolic elements within the production. These might include objects such as bicycles, whiskey bottles, office binders, computers, or mobile phones, which simultaneously anchor the narrative in modernity and add layers of artistic meaning.

These tools exemplify how remixing transforms opera into a living art form that continuously evolves while maintaining its historical roots.

Beyond the traditional theater, Baroque opera engages in new forms of creative dialogue, such as music videos that reinterpret operatic pieces (arias, duets, etc.) in a modern context. A prime example is the work of acclaimed Polish countertenor Jakub Józef Orliński. His video for the aria *Pena Tiranna* from Handel’s opera *Amadigi di Gaula* (featured on the album *Facce d’amore* or *Faces of Love*) exemplifies the remixing principle. In this adaptation, a single opera segment is recontextualized and transformed into an autonomous, self-contained work of art [4].

While remaining faithful to the stylistic rigor of classical music, Orliński breathes fresh life into the aria through a dynamic visual narrative. The video establishes a unity of space and time: the singer, as the central figure, embodies dual identities. He evokes Michelangelo’s statue of David (a symbol of the “beloved,” resonating with the aria’s theme, the album’s title, and the narrative) while simultaneously portraying an ordinary modern lover grappling with passion and betrayal. Realistic scenes of contemporary life are seamlessly interwoven with the static image of the statue-like hero, who serves as observer, narrator, and guide.

The video’s richness lies in its multilayered symbolism, with elements such as mirrors, knives, blood, tunnels, staircases, water, cubes, eyes, light, fans, circles, masks, and the recurring use of colors like white, black, and red. These symbols amplify the emotional

and conceptual depth of the music, enhancing its magnetism and evocative power.

The music video format condenses the operatic experience into a distilled form, adhering to the principle of “the large within the small,” akin to how a drop of water mirrors an entire ocean. This compression is possible due to opera’s intrinsic connection to myth. As A. Mizitova notes, “Having emerged through close interaction with mythological and legendary plots, and more broadly with literature, opera internalized the mythological tradition. This allowed it to mythologize its narratives, archetypal characters, and situational frameworks through variable repetition in different social contexts, enriching them with new semantic layers” [7, p. 324].

This mythological mode of thinking enables modern audiences to perceive and interpret layers of meaning, unlocking subtext and contextual connections that resonate across time.

The remixing explorations undertaken by contemporary performers are often more demonstrative, as they aim for rapid feedback interactions with the audience. At the same time, it is possible to trace the earlier “germination” of remixing tendencies in compositional practices. This is most evident when comparing operatic works from different eras based on the same storyline. From this perspective, what stands out is not so much the originality of the musical embodiment — although this serves as a key criterion for evaluating individual styles and compositional innovation in opera — but rather the composer’s treatment of the libretto. The libretto functions as a kind of framework that sustains the artistic and temporal system of coordinates. To support this argument, we can refer to one version of the operatic *Manon*, whose historical transformations are examined in A. Mizitova’s research. According to the musicologist, in Hans Werner Henze’s opera *Boulevard Solitude* (1950/51) “<...> some poetization of events in the story by Abbé Prévost here turns into a story from the tabloid chronicle” [7, p. 336], with the inn, for instance, transformed into a bustling urban train station, instantly shifting the storyline to a modern context.

Transcription offers different remixing mechanisms within musical genres, presenting itself as a highly adaptable form due to its shared foundation: creative adaptation. Moreover, the idea of mixing, which underpins the remixing process, is inherent to transcription, where the dialogue between the Own and the Borrowed unfolds in various ways. Markers of remixing in this context include audacity, the intent to captivate, and ease of perception.

Among the many manifestations of remixing, two significant approaches stand out: **scaling** and **fusion**.

- **Scaling** operates on both a visual-practical and an ideological-artistic level. An example of the former is a performance by 15 pianists on eight grand pianos (Gyeonggi Arts Center), interpreting the third movement of *Rondo alla Turca* from Mozart’s Piano Sonata in A Major, KV 331, in a transcription by Eun-Soo Kim [10]. This creative dialogue with classical masterpieces follows the logic of playfulness, while the exaggerated scale of the performance can be seen as an allegorical reflection of globalizing processes. On an ideological-artistic level, scaling manifests through the heightened emotional and expressive amplitude between aesthetic correlates such as high and low, past and present, simple and complex, amateur and professional. A vivid example is the performance of the famous song *Murka* in a transcription by pianist Timur Sergeyenia and the *Slovak Sinfonietta* orchestra conducted by Misha Katz [8].

- **Fusion** focuses on stylistic enrichment, centering creativity and imagination on mixing distant styles, genres, and techniques. A striking example is the *flamenco-fusion* album *Bach por Flamenco* by Miriam Méndez, based on *The Well-Tempered Clavier* by J. S. Bach [5, p. 169-170; 6].

In this context, the genre-based remixing explorations extend to repertoire updates in domestic philharmonic organizations. Drawing on the experience of Kharkiv artists, two primary directions can be identified:

1. Instrumental updates (adaptations and extrapolations): This involves traditional remixing in the style of arrangements, such as performing pop hits or iconic film soundtracks with a sym-

phony orchestra. The orchestral palette engages in dialogue with the predominantly electronic sound of the originals, creating a fundamentally new aesthetic product.

2. Artistic synthesis: This incorporates contemporary artistic innovations. For instance, the interpretation by Cxid OPERA (conductor Yuriy Dyachenko) of Camille Saint-Saëns's suite *The Carnival of the Animals* with a live projection of synchronized sand animation (by Halyna Zherikhova) on a large screen, accompanied by contextually modern poetic epigraphs (by Armen Kaloyan) that seamlessly blend into the “zoological fantasy” envisioned by the composer. Another example includes performing classical-romantic repertoire with visual accompaniment from popular cartoons, producing a “symphonic tapeur” (as a resident pianist) effect reminiscent of silent cinema. Here, original and newly created musical lines engage in an artistic dialogue, simulating a temporal continuum split where parallel realities intersect in a creative encounter (evoking the literary works of Richard Bach).

Thus, the focus on spectacle — amplified by the rapid dissemination of information — becomes a powerful driver of contemporary artistic exploration, fueling the dynamic expansion of the remixing cultural paradigm.

REFERENCES

1. Anfilova S., Kucherenko S., Mizitova A., Pidporinova K., Se-diuk, I. (2020). ‘The Own-The Borrowed’ in Artistic Culture of the 20th-21st Centuries. *Journal of History Culture and Art Research*, IX(I), 258–272. DOI: 10.7596/taksad.v9i1.2361 [In English].
2. Huizinga J. (2016). *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. Angelico Press. [In English].
3. Ivanova I. L., Kukol H. V., Cherkashyna M. R. (1998). *Istoriia opery: Zakhidna Yevropa. XVII — XIX stolittia* [The History of Opera: Western Europe, 17th–19th Century]. Kyiv: Zapovit. [In Ukrainian].
4. JakubJózefOrliński—Händel: “Penatiranna”(AmadigidiGaula). URL: <https://youtu.be/ZMW7M3ebRwk?si=jm2GSrDbJZ1ANDRt> (accessed 27.11.2024).

5. Melnyk V. Yu. (2023). *Yavvyshche aflamenkado v aspekti vzaïemodii mystetskykh praktyk* [The Phenomenon of Aflamencado in the Aspect of Interaction of Artistic Practices]. (Ph.D. thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv. [In Ukrainian].

6. Miriam Mendez. *Bach por Flamenco*. URL: <https://youtu.be/en73ZtVliys?si=XdsTNspRYiM4M8MJ> (accessed 27.11.2024).

7. Mizitova A. (2023). *Opera Metamorphoses of the Story of Manon Lescaut*. *STUDIA Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 2 (LXVIII) December, 323–340. DOI: 10.24193/subbmusica.2023.2.24 [In English].

8. Murka from Odessa. *Simphonic Adventure*. URL: <https://youtu.be/Cj5Mg1Kdwo0?si=4n4qOQooVBU-i2Hx> (accessed 27.11.2024).

9. Pidporinova K. (2023). *Remixing as a Ludus-Component of the Modern Culture*. *STUDIA Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 2 (LXVIII) December, 63–74. DOI: 10.24193/subbmusica.2023.2.04 [In English].

10. *Rondo Alla Turca — Mozart / 8 Pianos 15 Pianists*. URL: https://youtu.be/rvxRCyLtwkI?si=PD75hf_zvaIXGs_u (accessed 27.11.2024).

Ващенко Олена

кандидат мистецтвознавства, доцент,
кафедра історії української та зарубіжної музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І.П. Котляревського
e-mail: elen.vashchenko@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-0130-7568

КІНОМЮЗИКЛ У МУЗИКОЗНАВЧІЙ ПЕРСПЕКТИВІ

Ключові слова: кіномюзикл, голлівудський мюзикл, музично-театральна партитура, кіноадаптація, кіномюзикл “Wicked” Джона М. Чу.

Музикознавство дедалі активніше відкриває для себе раніше ігноровані сфери кіномузики і кіномюзиклу. Суттєві зрушення в цьому напрямі констатує Франк Леман (Frank Lehman), який відзначає активне розгортання “важкої артилерії”²⁹, тобто музикознавчого апарату до аналізу кіномузики, на сторінках укладеної ним збірки [2], а також користується терміном кіномузикознавство (film musicology), окреслюючи особливу галузь досліджень, яка зародилася наприкінці 80-х — у 90-х роках ХХ століття. Зміст “Аналізу кіномузики. Вивчаючи партитуру”, виданої у 2024 році [2], охоплює дослідження і лейтмотивної структури, і тематичних трансформацій, і аспектів гармонії — специфічних акордових послідовностей, посттональної теорії і серіалізму, а також метричних, тембрових та інших музичних параметрів саундтреків кінострічок.

Разом із тим кіномюзикл, який перебуває на перехресті досліджень музичного театру, музичної інтерпретації і кіномузнавства, кінорежисури і драматургії, все ще залишається найменш розвіданою територією в музикознавчих аспектах.

Підтвердження цьому знаходимо у К. Флінн (Caryl Flinn, 2016), яка констатує, що, незважаючи “на довгий перелік питань, дотичних екранного мюзиклу, доволі мало дослідників взялися за справу вивчення ролі пісень і музики в них” [3, р. 238]. Брак музикознавчого підходу ілюструє і одне з наймасштабніших досліджень, присвячених кіномюзиклу — “Вестсайдській історії” (Р. Вайс, Дж. Роббінс, 1961), — яке належить Ернесто Асеведо-Муньосу (2013), професору факультету кінознавства і мистецтва рухомих зображень університету Колорадо [1]. У його праці аналіз “звукових” (aural) аспектів кінофільму сконцентрований лише в одному розділі, поряд із оповіддю, технічними і візуальними аспектами (глава 3), у той час як інші присвячені процесу роботи над кінострічкою (глава 1), деталям написання сценарію, вибору акторів та зйомки (глава 2), постісторії “Вестсайдської історії”, включаючи розповсюдження

²⁹ Ф. Леман наводить вираз “важка артилерія для пострілів по горобцях” з маніфесту “Створюючи музику до кінофільмів” Т. Адорно та Х. Ейслера як ілюстрацію їх неготовності до аналізу кіномузики і протиставляє сучасному стану речей у цій сфері [2].

стрічки й відгуки на неї (розділ 4), і навіть розкриттю проблеми пуерто-риканської ідентичності в стрічці (глава 5).

Існуюча музикознавча “ніша”, безумовно, ще не є достатнім приводом для звернення до кіномюзиклу, і важливіше питання, яке стоїть перед музикознавцем, це — чи можна вважати цей жанр достатньо цікавим матеріалом для аналізу?

Дослідження мюзиклу ХХ століття дають серйозний привід для сумнівів. Розглядаючи, що трапилося з мюзиклом після того, як він “пройшов крізь двері екрану”, Томас Гішак (Thomas Hischak) переважно доходить песимістичних висновків. Він вважає, що голлівудський мюзикл пережив золоту добу в 60-ті роки ХХ століття, після чого відбувся його занепад. У кінці 70-х років “двері екрану відкривалися менш часто” і фінансові втрати були настільки значними, що “було покладено неофіційний мораторій на нові екранні версії сценічних шоу”, а до 90-х років “екранні двері були вже віртуально зачинені” [5, р. 175]. Приводів для такого песимізму було чимало, адже мюзикл переживав значні модифікації в процесі кіноадаптації, і деякі з них можуть розцінюватися сьогодні як доволі варварські. Серед них — скорочення партитури вполовину (голлівудські фільми були за масштабами майже вдвічі меншими за театральний мюзикл), із заміною пісенних “перлин” на “виснажливі сцени з безглуздим сюжетом” [5, р. 3], пристосування пісень до здібностей кінозірок, а також заміна хороших пісень на посередні [5, р. 18], не говорячи вже про “підозріле” й “обачливе” ставлення Голлівуду до пісень у кінофільмі в цілому [5, р. 2].

Утім праця Т. Гішака завершується проблеском оптимізму, адже у 2002 році студією Мірамакс було випущено кіноверсію мюзиклу “Чикаго”, яка стала предметом широкої дискусії і дала привід сподіватися на початок нової ери голлівудського мюзиклу [5, р. 175].

Розпочав “Чикаго” нову еру чи ні, однак ХХІ століття вже подарувало глядачеві ряд перлин, створених видатними кінорежисерами. Серед них — “Привид опери” Джоеля Шумахера (2004) за мюзиклом Е. Л. Веббера, “Свіні Тодд” Тіма Бертоне

(2007) за однойменним твором С. Сондхайма, “Вестсайдська історія” Стівена Спілберга (2021) за Л. Бернстайном. Сьогодні ж музична спільнота США святкує прем’єру кіномюзиклу “Wicked”³⁰ Джона М. Чу (український реліз — 21 листопада 2024 року, прем’єра в США — 22 листопада 2024 року) за однойменним мюзиклом Стівена Шварца 2003 року, який посів першу сходинку в переліку найкасовіших мюзиклів ХХІ століття, і другу — в переліку найкасовіших мюзиклів усіх часів, поступившись лише “Королю Леву” Е. Джона і випередивши “Привида Опері” Е. Л. Веббера.³¹ Автор музики і поетичних текстів Стівен Шварц розглядається як один із найвпливовіших “непроголошених революціонерів” Бродвею [4, р. 156].

У більшості новітніх кіномюзиклів спостерігається обережне ставлення до оригінальної театральної партитури, і лише за участю авторів самого мюзиклу в музичному тексті можуть відбуватися суттєві зміни. Це служить вагомим аргументом на користь того, що ХХІ століття приносить нові позитивні зміни в підході до створення кіномюзиклів. Яскравим прикладом може послужити робота С. Сондхайма із С. Спілбергом над “Вестсайдською історією”, яка ілюструє повагу як до оригінальної партитури, так і до попередньої кіноадаптації 1961 року (режисер Р. Вайс, Дж. Роббінс). Разом із тим у ній було замінено музику фіналу порівняно з оригінальним музичним текстом (замість титульної “Somewhere” прозвучав матеріал І розділу Сцени на балконі), що суттєво змінило його концепцію. У стрічці “Свіні Тодд” Тіма Бертон виключено всі хорові сцени, а початковий вамп (остинатна формула вступу) “Балади Свіні Тодда” перетворюється на наскрізну тему-лейтмотив, яка з’єднує всю музичну тканину кінострічки.

Деякі з прикладів ілюструють, що замість скорочення музичної партитури, що переважно відбувалося в кіномюзиклі ХХ століття, вона розростається. Так, Джон М. Чу взагалі перетворює

³⁰ В українському прокаті — “Чародійка”, у самій стрічці Ельфабу називають “лихою” (найбільш близький еквівалент англomовного wicked).

³¹ Інформація постійно оновлюється, оскільки ці мюзикли йдуть на Бродвеї щосезону, однак перша трійка вже тривалий час залишається незмінною [6].

мюзикл “Wicked” на дві стрічки³², які за масштабами можуть претендувати на два окремих мюзикли (перша частина триває 2 години 40 хвилин, повна театральна двоактна версія — 2 години 24 хвилини³³). Відповідно до цього збагачується музична партитура С. Шварца за рахунок андерскорингів / underscore (фонова музика для розмовних діалогів на матеріалі попередніх сцен), ремінісценцій ключових тем та ущільненого використання лейтмотивів, музичних вставок усередині сцен тематизму інших номерів, “преприз” або передбачень матеріалу, який звучатиме лише в другій дії (другій стрічці Джона М. Чу), а також включення додаткових алюзій до музики кінофільму “Чудовий Чарівник Оз”, знятого Metro-Goldwyn Mayer у 1939 році (композитор Г. Арлен, адаптація Г. Стотхарта), і нового номера, написаного для спеціально запрошених у кіномюзикл зірок — перших виконавиць театральних ролей Ельфаби (Ідіна Мензель) і Галінди (Крістін Ченовет).

Усе це підтверджує, що сучасний голлівудський мюзикл створюється із повагою до оригінальної партитури і водночас не є дублем театральної версії, а отже, становить не менший інтерес з погляду музикознавчого аналізу, аніж його оригінал, і вартий застосування “важкої артилерії”. Це зумовлено не тільки різницею в способі репрезентації музичного змісту через інший медіа, який актуалізує нові виражальні засоби і відкриває нові змісти й підтексти в творі, але і в тому, що музичний компонент може збагачуватися, ускладнюватися, що й ілюструють останні зразки цього екранного жанру, зокрема “Wicked” Джона М. Чу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Acevedo-Muñoz, Ernesto R. *West Side Story as Cinema: The Making and Impact of an American Masterpiece*, University Press of Kansas, 2013. 204. https://www.google.com.ua/books/edition/West_Side_Story_as_Cinema/Hd6gEAAQBAJ?hl=en&gbpv=1&pg=PA2&printsec=frontcover

³² Прем’єру другої частини кіномюзиклу “Wicked” заплановано на листопад 2025 року.

³³ Хронометраж театрального спектаклю 2008 року з Анналей Ешфорд (Галінда / Глінда) і Стефані Дж. Блок (Ельфаба).

2. *Film Music Analysis. Studying the Score* / Edited Frank Lehman. Routledge, 2024. 1st Edition. <https://www.routledge.com/Film-Music-Analysis-Studying-the-Score/Lehman/p/book/9780367430764>

3. Flinn, Caryl. *The Music of Film Musicals. The Cambridge companion to film music* / Edited by Mervin Cooke and Fiona Ford, Cambridge, United Kingdom : Cambridge University, 2016. Pp. 216 — 231. https://archive.org/details/cambridgecompani0000unse_s0v6/page/n9/mode/2up?view=theater

4. Grant, Mark. *The Rise and Fall of the Broadway Musical*. Boston : Northeastern University Press, 2004, 365. URL: https://archive.org/details/riseandfallofbroadw0000gran_w0r9

5. Hirschak, Thomas S. *Through the screen door : what happened to the Broadway musical when it went to Hollywood*. Lanham, Md. : Scarecrow Press, 2004. 311 p. <https://archive.org/details/throughscreendoo0000hisc/page/n9/mode/2up>

6. List of highest-grossing musical theatre productions URL: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_highest-grossing_musical_theatre_productions (дата звернення: 27.11.2024)

Olena Vashchenko

*Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor
the Department of Ukrainian and Foreign Music History
e-mail: elen.vashchenko@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-0130-7568*

FILM MUSICAL IN A MUSICOLOGICAL PERSPECTIVE

Keywords: *film musical, Hollywood musical, musico-theatrical score, film adaptation, film musical “Wicked” by Jon M. Chu.*

Musicology is actively discovering previously ignored areas of film music and film musicals. Significant developments in this direc-

tion are noted by Frank Lehman, who spots the active deployment of “heavy artillery”³⁴, i.e. the musicological apparatus for the analysis of film music, on the pages of his collection [2], and also uses the term film musicology, outlining a special branch of research that originated in the late 80s and 90s of the twentieth century. Content of “Film Music Analysis. Studying the Score”, published in 2024 [2], covers the study of leitmotif structure, thematic transformations, and aspects of harmony — specific chord sequences, post-tonal theory and serialism, as well as metric, timbre, and other musical parameters of movie soundtracks.

At the same time, the film musical, being is at the intersection of studies of musical theater, musical interpretation and film studies, film directing and dramaturgy, still remains the least explored territory in musicological aspects.

This is confirmed by C. Flynn (2016), who states that despite “the long list of issues related to screen musicals, relatively few researchers have tackled the role played by their songs and their music” [3, p. 238]. The lack of a musicological approach is also illustrated by one of the largest studies devoted to film musicals — “West Side Story” by R. Wise, J. Robbins in 1961, which belongs to Ernesto Acevedo-Muñoz (2013), professor of the Department of Film Studies and Moving Image Arts at the University of Colorado [1]. In his work, the analysis of the “aural” aspects of the film is concentrated in only one chapter, along with the narrative, technical and visual aspects (Chapter 3), while others are devoted to the process of working on the film (Chapter 1), the details of the script writing, casting and filming (Chapter 2), the “post history” of “West Side Story”, including the distribution of the film and its reviews (Chapter 4), and even the disclosure of the problem of Puerto Rican identity in the film (Chapter 5).

The existing musicological “niche” is certainly not yet a sufficient reason to turn to the film musical, and the more important question facing the musicologist is whether this genre can be considered interesting enough as a material for analysis?

³⁴ F. Lehman cites the expression “heavy artillery for shooting sparrows” from the manifesto “Creating Music for Films” by T. Adorno and H. Eisler as an illustration of their „profound prematurity” in the analysis of film music and contrasts it with the current state of the research in this field [2].

Studies of the twentieth-century musical give serious reason for doubt. Considering what happened to the musical after it “went through the screen door”, Thomas Hischak mostly comes to pessimistic conclusions. He believes that the Hollywood musical experienced the Golden age in the 1960s, after which its decline occurred. In the late 1970s, “the screen door opened less often”, and the financial losses were so significant that “an unofficial moratorium on doing any more screen versions of stage shows”, and by the 1990s “the screen door was virtually locked” [5, p. 175]. There were many reasons for such pessimism, as the musical underwent significant modifications in the process of film adaptation, some of which can be regarded today as quite barbaric. Among them were the halving of the score (Hollywood films were almost half the size of stage musicals), the replacement of song “pearls” with “tiresome scenes to the ridiculous storyline” [5, p. 3], the adaptation of songs to the “particular talents” of movie stars, and the replacement of good songs with mediocre ones [5, p. 18], not to mention Hollywood’s “suspicious” and “wary” attitude towards songs in films in general [5, p. 2].

However, T. Hischak’s work ends with a glimmer of optimism, because in 2002 Miramax released a film version of the musical “Chicago”, which became the subject of widespread discussion and gave reason to hope for the beginning of a new era of Hollywood musicals [5, p. 175].

Whether “Chicago” started a new era or not, the 21st century has already presented the viewer with a number of gems created by outstanding film directors. Among them are Joel Schumacher’s “Phantom of the Opera”³⁵ (2004) based on the musical by E. L. Webber, Tim Burton’s “Sweeney Todd” (2007) based on the eponymous work by S. Sondheim, Steven Spielberg’s “West Side Story” (2021) after L. Bernstein’s musical. Today, the US musical community is celebrating the premiere of the film musical “Wicked” by Jon M. Chu (Ukrainian release — November 21, 2024; the US premiere — November 22, 2024) based on the 2003 musical by Stephen Schwartz, which took first place in the list of the highest-grossing

³⁵ The information is constantly updated as these musicals run on Broadway each season, but the top three remain unchanged for a long time [6].

musicals of the 21st century, and second in the list of the highest-grossing musicals of all time, second only to E. John’s “The Lion King” and one step ahead of E. L. Webber’s “The Phantom of the Opera”. The author of the music and poetic texts, Stephen Schwartz, is considered to be the most influential “unheralded revolutionary” of Broadway [4, p. 156].

In most recent film musicals, there is a cautious attitude towards the original theatrical score, and only with the participation of the authors of the musical itself can significant changes be made to the musical text. This serves as a significant argument in favor of the fact that the 21st century brings new positive changes in the approach to the creation of film musicals. A vivid example is the work of S. Sondheim with S. Spielberg on the film adaptation of “West Side Story”, which illustrates the respect for both the original score and the previous film adaptation of 1961. At the same time, the music of the finale was replaced in comparison with the theatrical score (instead of the title “Somewhere” the material of the first part of the Balcony Scene was heard), which significantly changed its concept. In the film “Sweeney Todd” by Tim Burton, all choral scenes are excluded, and the initial vamp (ostinato formula of the introduction) to “The Ballad of Sweeney Todd” turns into a continuous theme-leitmotif, which connects the entire musical fabric of the film.

Some of the examples illustrate that instead of reducing the musical score, which mainly happened in the 20th century film musicals, it grows. Thus, Jon M. Chu basically turns the musical “Wicked” into two films³⁶, which in terms of scale can claim to be two separate musicals (Part I lasts 2 hours 40 minutes, the full theatrical two-act version — 2 hours 24 minutes³⁷). Accordingly, Schwartz’s musical score is enriched by underscoring (background music for spoken dialogues based on the material of previous scenes), reminiscences of key themes and the condensed use of leitmotifs, musical insertions within scenes of the themes of other numbers, “preprises” or prefiguration of material that will only be heard in the second act

³⁶ The premiere of the second part of the film musical “Wicked” is scheduled for November 2025.

³⁷ Timeline of the 2008 theatrical performance with Annaleigh Ashford (Galinda / Glinda) and Stephanie J. Block (Elphaba).

(Jon M. Chu's second film), as well as the inclusion of additional allusions (references) from the "The Wonderful Wizard of Oz", filmed by Metro-Goldwyn Mayer in 1939 (composer H. Arlen, adaptation by H. Stothart), and a new number written for the stars specially invited to the film musical — the first theatrical performers of the roles of Elphaba (Idina Menzel) and Galinda (Kristin Chenoweth).

All this confirms that the modern Hollywood musical is created with respect for the original score and at the same time is not a duplicate of the theatrical version, therefore it is no less interesting from the point of view of musicological analysis than its original, and is worth using "heavy artillery". This is due not only to the difference in the way of representing musical content through a different medium, which actualizes new expressive means and opens up new meanings and subtexts in the work, but also to the fact that the musical component can be enriched and complicated, as illustrated by the latest examples of this screen genre, in particular, "Wicked" by Jon M. Chu.

Лисичка Олександр

доктор філософії, старший викладач

кафедра історії української та зарубіжної музики

Харківського національного університету мистецтв імені

І. П. Котляревського, ORCID 0000-0002-2083-5553

email oleksandr.lysychka@num.kh.ua

ОРАТОРІЯ Е. ЕЛГАРА "СОН ГЕРОНТІЯ" ЯК "ЕЛГАРІВСЬКИЙ ПАРСІФАЛЬ": ПАРАЛЕЛІ ТА ПРОТИЛЕЖНОСТІ

Ключові слова: Едвард Елгар, ораторія, Геронтій, впливи Р. Вагнера.

Для Едварда Елгара, народженого 1857 року, межа 19-20 сторіччя стала моментом кардинальних змін. Ораторія "Сон Геронтія" побачила світ майже одразу після варіацій "Енігма". Ці

твори відкривають новий етап і у відповідних жанрових сферах (варіації просто започатковують її), і в творчому становленні Е. Елгара, і навіть в долі британської музики на європейській арені. Про ступінь визнання і композитора, і англійської музики в цілому після успіху "Сну Геронтія" свідчать широко відомі слова Р. Штрауса про Е. Елгара як про першого англійського прогресивіста – слова, сказані ним після другого, надзвичайно вдалого виконання ораторії в Дюсельдорфі (Kennedy, 1968: 100).

В дослідницькій літературі та популярних ресурсах встановилася традиція називати "Сон Геронтія" своєрідним елгарівським відбиттям "Парсіфалю" Р. Вагнера (Meadows, 2008; Adams, 2005), і взагалі творчого методу німецького композитора. І на це є досить об'єктивні підстави. Досить суттєвим є відхід від традиційного жанру, в контексті якого ці твори розглядаються – адже Р. Вагнер назвав "Парсіфаль" "урочистою сценічною містерією" ("*Bühnenweihfestspiel*"), а Е. Елгар, хоча і погодився на визначення "ораторія" в програмах та інших матеріалах, не вказує цього слова на титульній сторінці – Д. Мак-Ві пояснює це небажанням композитора створювати надміру урочистий тон, адже сам він наголошував, що головна дійова особа, Геронтій, "така ж людина, як ми – не священник, а грішник" (2007: 1224). Разом з тим, Геронтій – не просто людина, це узагальнений образ всього людства, тобто, універсалія.

Ще одним втіленням "вагнерівського" в цьому творі є застосування лейтмотивів. Вже у розгорнутій "Прелюдії" лунають мотиви, що згодом будуть з'являтися протягом обох актів ораторії – А. Джекгер надає їм назви, на кшталт "Судження", "Страхи", "Молитви", "Сну", "Miserere", "Відчай" тощо. Назви цих мотивів не довільні – вони запропоновані виходячи з тексту, який супроводжує їх. В ролі лейтмотиву можуть виступати і окремі гармонічні послідовності, фактично утворюючи лейт-гармонію. Також слід вказати на виключно складну, хроматизовану гармонію, що дуже рідко знаходиться в певній визначеній тональності протягом хоча б дещо тривалого часу – за виключенням тем-гімнів ("*Praise to The Holiest*"), але це

має особливе значення для змалювання ангельського співу на славу Всевишнього. Окремі паралелі виникають і на рівні конкретних гармонічних елементів – акорд, що звучить на словах “В Твоїй агонії” в партії Геронтія, повторює “трістанівський” акорд в оригінальній звуковисотній послідовності.

На важливість та самоцінність оркестрової партії вказує Вступ, що не лише містить лейттеми ораторії, але і епізоди, що згодом не повторюються (потужна кульмінація на темі “Молитви”). Загалом, сам композитор відзначав залежність сценічної музики від симфонічної – але в якості симфонічного твору він називає акт з опери Р. Вагнера, що дає можливість усвідомити єдність уявлень про сценічну і симфонічну музику у свідомості Е. Елгара, а також виявити вплив німецького композитора на обидві провідні сфери творчості Е. Елгара: “II акт “Трістана та Ізольди” можна розглянути як дуже розширену частину симфонії” (цит. за: McVeagh, 1194). Д. МакВі підкреслює і історичну роль ораторії, вказуючи, що це перший випадок того, що оркестрова партія підіймається до рівня партнера з голосом (2007: 1303) – але сама суть композиторської організації фактури і не передбачає іншого.

З точки зору формотворення, “Сон Геронтія” використовує принцип неперервного перетікання епізодів один в інший. Можна виокремити сольні висловлювання, хори, діалоги – але вони поєднані між собою, не розділені номерною структурою. Єдина перерва вміщена між двома частинами ораторії – адже Перша частина стосується завершення земного життя (дійові особи – Геронтій, тенор та Священник, бас), а Друга – потойбічного (замість Геронтія позначено “Душа”, з’являються Ангел, мецо-сопрано та Ангел Агонії, бас).

Таким чином, Елгар запропонував своє бачення ораторії: із сюжетом, що стосується кожного, виключно розвиненою оркестровою фактурою, лейтмотивною системою та вагнерівською побудовою мелодії та гармонії. Композитор відтворює також і Englishness, в контрасті між самотністю Геронтія та урочистим славлінням Бога — тож ця ораторія безперечно англійська за духом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Adams, B. (2005). Elgar's later oratorios: Roman Catholicism, decadence and the Wagnerian dialectic of shame and grace. In D. Grimley & J. Rushton (Eds.), *The Cambridge Companion to Elgar* (Cambridge Companions to Music, pp. 81–105). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL9780521826235.008
2. Kennedy, M. (1968). *Portrait of Elgar*. London: Oxford University Press.
3. McVeagh, D. (2013). *Elgar the Music Maker*. Boydell & Brewer Group Ltd. Kindle Edition.
4. Meadows, L. (2008). *Elgar as post-Wagnerian: a study of Elgar's assimilation of Wagner's music and methodology*. Doctoral thesis, Durham University. Retrieved from: <http://etheses.dur.ac.uk/2297>.

Oleksandr Lysychka

*Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Ph.D., senior lecturer at Ukrainian and Foreign Music Department,
email oleksandr.lysychka@num.kh.ua
ORCID 0000-0002-2083-5553*

ELGAR'S ORATORIO "THE DREAM OF GERONTIUS" AS "ELGARIAN PARSIFAL": PARALLELS AND DIFFERENCES

Key words: *Edward Elgar, oratorio, Gerontius, influences of R. Wagner.*

For Edward Elgar, born in 1857, turn of XX century became a moment of radical changes. Oratorio 'The Dream of Gerontius' saw the light of day almost immediately after 'Enigma' variations. Not only do those works introduce a new stage in respective genre spheres and in Elgar's artistic growth, but they also influence the existence of British music on European map. The degree of acclaim both of the composer and of the British music in particular can be

seen in widely known words said by R. Strauss, who hailed Elgar as a first English progressivist after second, triumphant performance of the oratorio in Dusseldorf.

In the scholarly literature a practice has established to call 'The Dream of Gerontius' an Elgarian response to Wagner's 'Parsifal' (Meadows, 2008; Adams, 2005) and generally speaking, of German composer's creative method. It is apparent that both composers departed from a tradition of genre, since Wagner called 'Parsifal' *'Bühnenweihfestspiel'*; and while Elgar agreed to call 'The Dream of Gerontius' an oratorio in programmes and other materials, he does not use this word on a title page. D. McVeagh explains it with the author reluctance to create overtly solemn tone, since he stressed himself that the protagonist, Gerontius was 'a man like us and not a priest or a saint, but a sinner' (2007: 1224). So, Gerontius is not only a human, but a generalization, universal image.

Another way in which 'Wagnerian' is embodied in the work is usage of leit-motives. In a developed 'Introduction' the motives sound that later will reoccur during the oratorio's two Acts. A. Jaeger gives them names, such as 'Judgement', 'Fear', 'Prayer', 'Dream', 'Miserere', 'Despair' etc. Those names are not random, but they are supposed from the text accompanying them. Even harmonic progressions can be leit-motives, thus being leit-harmonies. We should also mention exquisite chromatic harmony that does not stay in a certain key for a long time, with the exception of hymn-like themes (*'Praise to The Holiest'*), but this has a special illustrative meaning. Separate parallels can be seen in certain harmonical devices, as the chord appearing on the words 'In Thine Agony' in Gerontius' part repeats Tristan-chord in original pitch.

Orchestral part is of no less importance as the Introduction contains not only leit-motives but also episodes that will not be repeated (powerful climax on 'Prayer' theme). The composer himself noted that stage music is dependent of symphonic, but he illustrates it on the example of Wagner's opera act, which allows to comprehend the influence of Wagner's music on Elgar: 'the second act of Tristan may be viewed in this light as a symphonic movement very

much extended'. D. McVeagh points out a historical role of the oratorio, noting that 'the score is the first in English choral music to raise the orchestra from accompaniment to equal expressive partner with the voices', but the composer's textural principles suggest that and only that.

From the structural standpoint, 'The Dream of Gerontius' uses principle of episodes merging one into another. It is possible to distinguish solos, choirs, dialogues, but they are all connected, not separated by the number structure. The only pause is placed between the two Acts, for the First part shows mundane life (Gerontius, tenor and Priest, bass), while the Second one shows the afterlife ('Soul' instead of Gerontius, Angel, mezzo-soprano, Angel of Agony, Bass).

Thus, Elgar suggested his own vision of the oratorio: with a plot that is relevant for everybody, exquisite orchestral texture, leit-motive system and Wagnerian composition of melodies and harmonies. The composer recreates 'Englishness' as well, in the contrast between Gerontius' solitude and triumphant praise to the God, thus making this oratorio undoubtedly British in spirit.

REFERENCES:

1. Adams, B. (2005). Elgar's later oratorios: Roman Catholicism, decadence and the Wagnerian dialectic of shame and grace. In D. Grimley & J. Rushton (Eds.), *The Cambridge Companion to Elgar* (Cambridge Companions to Music, pp. 81–105). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL9780521826235.008
2. Kennedy, M. (1968). *Portrait of Elgar*. London: Oxford University Press.
3. McVeagh, D. (2013). *Elgar the Music Maker*. Boydell & Brewer Group Ltd. Kindle Edition.
4. Meadows, L. (2008). *Elgar as post-Wagnerian: a study of Elgar's assimilation of Wagner's music and methodology*. Doctoral thesis, Durham University. Retrieved from: <http://etheses.dur.ac.uk/2297>.

Кордовська Поліна

доктор філософії, старший викладач
кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
ORCID: 0000-0002-9955-6804
email polina.kordovskaya@gmail.com

**ДВНАДЦЯТЬ МАДРИГАЛІВ САЛЬВАТОРЕ ШАРРІНО:
ХАЙКУ МАЦУО БАСЬО У “НЕПРАВДИВОМУ ДЗЕРКАЛІ”**

Ключові слова: сучасна музика, твори для вокального ансамблю, творчість Сальваторе Шарріно, мадригал, японська поезія, хайку Мацуо Басьо.

Одним із маркерів творчості сучасного італійського композитора Сальваторе Шарріно (Salvatore Sciarrino, 1947) є її мультикультурність. Композитор з однаковим інтересом працює з античними міфами, американськими пісенними шлягерами та індонезійським гамеланом. Серед іншого, у його доробку є низка творів, пов'язаних із японською тематикою. Ще від юності увагу митця привертають тексти видатного поету періоду Едо Мацуо Басьо (1644–1694), який сьогодні визнаний як автор найдосконаліших зразків поетичного жанру хайку.

Вперше Сальваторе Шарріно звертається до блискавичних мініатюр Мацуо Басьо у 1967 році у п'ятихвилинній композиції “Ака ака” для сопрано та дванадцяти інструментів. Рівно за сорок років, у 2007 році, композитор повертається до текстів Мацуо Басьо, але тепер вже у форматі масштабного вокально-ансамблевого циклу.

Відомий передусім своїми оперними творами, Сальваторе Шарріно, крім того, є автором близько двох десятків концертних вокальних творів. Переважна більшість з них написані для солюючого голосу та інструментів, але є серед них і декілька композицій для вокального ансамблю *a cappella*. Вперше композитор звернувся до такого формату у 1994 році, у тво-

рі “L'alibi della parola” (“Алібі слова”) для чотирьох голосів *a cappella*, написаному на чотири тексти різних епох. Прем'єра твору відбулася у межах концерту знаменитого британського квартету *Hilliard Ensemble*, темою якого були мадригали. Концепція даної концертної програми полягала в репрезентації різних аспектів мадригальної традиції, зокрема, взаємодії музики та слова. Хоча у цьому випадку Сальваторе Шарріно уникає терміну “мадригал” для жанрового визначення своєї композиції, у 2007 році у його доробку з'являються Дванадцять мадригалів (12 Madrigali) для чотирьох чоловічих і трьох або чотирьох жіночих голосів (партії альту та мецо-сопрано може виконувати одна співачка).

Для свого циклу Шарріно обрав шість хайку Мацуо Басьо, які сам переклав італійською, зберігши таким чином семантику мадригалу як “пісні рідною мовою” (втім, оригінальну ритмічну структуру хайку композитор не зберігає). У відповідності до традицій хайку, тематика поезій обертається навколо образів природи: моря, островів, сонця, хвиль, скель, цикад та жайворонків. Показово, що за своїми так званими “сезонними словами” майже всі обрані композитором поезії належать літньої групи поезій і лише одна — до осінньої (що цілком пасує даті прем'єри шаррінівського твору, що відбулася у серпні 2008 року у Зальцбурзі).

У текстах кожного обраного хайку так чи так присутній аудіальний, звуковий компонент. Часом він виражений прямо (у фразах “бурчання хвиль”, “ритм вітру”, “аура дзвонів” чи “спів жайворонка”), а часом постає в уяві реципієнтів асоціативно: ми можемо легко уявити, з яким звуком розбивається дзеркало моря чи як знову ж таки море — але тепер море цикад — розливається скелями.

Лаконічна музична мова Сальваторе Шарріно корелює з естетикою хайку. У розгорнутому коментарі до твору композитор артикулює основні елементи власного вокального стилю: переосмислена ним техніка *messa di voce*, яка вимагає поступового посилення витриманого звуку із наступним його послабленням або зі швидкою низхідною арабескою, та так звані

scivolamenti microtonali, мікротонові збіги або сковзання, які створюють враження нетемперованого мовлення.

Масштабність форми циклу (близько сорока п'яти хвилин звучання) досягається серед іншого тим, що кожне з шести хайку використане двічі. У результаті постають шість пов'язаних пар, які, втім, розташовані не разом, а згруповані у дві серії з шести частин кожна, де першому мадригалу відповідає сьомий, другому — восьмий, etc. Друга частина циклу пов'язана з першою частиною композиторською ремаркою *a specchio infedele*, тобто “у невірному дзеркалі” або “у неправдивому дзеркалі”. Подібний прийом надзвичайно далекий від тематичної “дзеркальної репризи” чи чогось подібного: по-перше, структурно друга серія мадригалів є не дзеркальним відображенням першої, а її лінійним повторенням; окремі пари мадригалів є скоріше спробами розповісти одну і ту саму історію за допомогою різних, часом асиметричних засобів виразності. Певною мірою їх можна розглядати як серію дискретних варіацій, втім, тут немає теми як центральної точки відліку, тож ієрархічно обидва мадригали у кожній з пар є рівноцінними.

Незважаючи на однозначне жанрове визначення циклу, Сальваторе Шарріно досить вільно потрактовує тут традиції жанру мадригалу. Окрім очевидної зовнішньої риси вокального ансамблю *a cappella*, це передусім витончений зв'язок музичного звуку зі словом, який у контексті шаррінівської естетики “нової екології звуку” (К. Каррателлі) набуває вираженої тілесності. “Коли голос довіряється тиші, для нього залишаються лише губи, рот і слина”, — так у передмові до Дванадцяти мадригалів Шарріно позначає актуальні для нього інструменти виразності людського голосу.

У збірці есе з теорії хайку японський поет та теоретик Секі Осуґа зазначає: “У той момент, коли наша розумова діяльність майже зливається з несвідомим станом, тобто зв'язок між суб'єктом і об'єктом забувається, ми можемо пережити найестетичніший момент. Це те, що мають на увазі, коли говорять, що людина проникає в серце створених речей і стає єдиною з природою”. Вочевидь,

мова про естетику поезії хайку, але ці слова пасують й до опису впливу музики Сальваторе Шарріно на її реципієнтів. Розгорнуті у понад сорокахвилинному потоці звучання, шість коротких віршів Мацуо Басьо у шаррінівських Дванадцяти мадригалах невідворотно приковують до себе увагу слухача.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Carratelli C. L'integrazione dell'estesico nel poietico nella poietica musicale post-strutturalista : il caso di Salvatore Sciarrino, una “composizione dell'ascolto” : tesi di dottorato. Università di Trento. Université Paris Sorbonne, 2006. 409 p.
2. Matsuo Bashō's Complete Haiku in Japanese. *Terebess Asia Online* : website. URL: <https://terebess.hu/english/haiku/matsuo.html>.
3. Otsuji (Seiki Osuga). Otsuji Hairon-shu (Otsuji's Collected Essays on Haiku Theory) / ed. Toyo Yoshida. Tokyo :Kaede Shobo, 1947.
4. Salvatore Sciarrino. *Salvatore Sciarrino official website* : website. URL: <https://www.salvatoresciarrino.eu>.

Polina Kordovska

Ph.D., Senior Lecturer at the General and Specialized Piano Department, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
 ORCID: 0000-0002-9955-6804
 email polina.kordovskaya@gmail.com

12 MADRIGALI BY SALVATORE SCIARRINO: MATSUO BASHO'S HAIKU IN “THE UNFAITHFUL MIRROR”

Keywords: *contemporary music, works for vocal ensemble, Salvatore Sciarrino's work, madrigal, Japanese poetry, haiku by Matsuo Bashō.*

One of the markers of the work of contemporary Italian composer Salvatore Sciarrino (b. 1947) is its multicultural nature. The composer works with equal interest on ancient myths, American

song hits, and Indonesian gamelan. Among his works, there are several compositions connected to Japanese themes. From his youth, Sciarrino was drawn to the texts of the great Edo-period poet *Matsuo Bashō* (1644–1694), who is now recognized as the author of the most refined examples of the haiku poetic genre.

Salvatore Sciarrino first turned to Matsuo Bashō's fleeting miniatures in 1967 with the five-minute composition *Aka aka* for soprano and twelve instruments. Exactly forty years later, in 2007, the composer returned to Bashō's texts, this time in the format of a large-scale vocal-ensemble cycle.

Best known for his operatic works, Sciarrino has also composed around twenty concert vocal pieces. The vast majority of these are written for a solo voice with instruments, but some are for a cappella vocal ensembles. His first venture into this format was in 1994 with *L'alibi della parola* (*The Alibi of the Word*) for four voices *a cappella*, based on texts from different historical periods. The premiere took place as part of a concert by the famous British *Hilliard Ensemble*, which was dedicated to madrigals. The concert's concept was to represent different aspects of the madrigal tradition, particularly the interaction between music and text. While Sciarrino avoided using the term *madrigal* to define this composition, in 2007 he composed *Twelve Madrigals* (*12 Madrigali*) for four male voices and three or four female voices (the alto and the mezzo-soprano parts can be performed by the same singer).

For his cycle, Sciarrino selected six haiku by Matsuo Bashō, which he translated into Italian himself, thereby preserving the madrigal's traditional essence as a “song in the native language” (however, he did not retain the original rhythmic structure of haiku). Following haiku traditions, the poetry revolves around images of nature: the sea, islands, sun, waves, rocks, cicadas, and larks. Notably, almost all of the selected poems belong to the summer haiku, except for one autumnal poem — appropriately matching the premiere date of Sciarrino's work, which took place in August 2008 in Salzburg.

Each haiku in the text contains a sonic component. Sometimes it is explicitly mentioned (e.g., “the grumbling of waves”, “the rhythm

of the wind”, “the aura of bells”, or “the song of the lark”). Other times, it is suggested through association: we can easily imagine the sound of a mirror-like sea breaking or the sea of cicadas flowing over the rocks.

Sciarrino's concise musical language aligns with the aesthetic of haiku. In an extended commentary on the work, the composer articulates key elements of his vocal style: his reimagined *messa di voce* technique, which requires gradual intensification of a sustained note, followed by a softening or a rapid descending arabesque, as well as *scivolamenti microtonali* — microtonal glides or slides that create the impression of non-tempered speech.

The large-scale form of the cycle (approximately 45 minutes of performance time) is achieved, among other things, by using each of the six haiku twice. As a result, six interconnected pairs emerge, though they are not placed consecutively but grouped into two series of six movements each. The first madrigal corresponds to the seventh, the second to the eighth, and so on. The second part of the cycle is linked to the first through the composer's remark a *specchio infedele* (*in an unfaithful mirror* or *in a distorted mirror*). This approach is quite different from a mirror reprise or anything structurally symmetrical: first, the second series of madrigals is not a mirrored reflection of the first but a linear repetition. Individual pairs of madrigals attempt to tell the same story using different, sometimes asymmetrical means of expression. They can be seen as a series of discrete variations, but since there is no central thematic reference point, both madrigals in each pair remain equal in importance.

Despite the explicit madrigal designation, Sciarrino takes a rather free approach to the traditions of the genre. Besides the obvious *a cappella* vocal ensemble format, the most striking feature is the sophisticated interplay between musical sound and text, which in the context of Sciarrino's “new ecology of sound” (as theorized by C. Carratelli) acquires a distinct corporeality. “When the voice surrenders to silence, all that remains are the lips, the mouth, and saliva,” Sciarrino writes in the preface to *Twelve Madrigals*, emphasizing the fundamental elements of human vocal expressivity in his work.

In a collection of essays on haiku theory, the Japanese poet and theorist Seiki Osuga writes: “At the moment when our mental activity almost merges with an unconscious state — when the connection between subject and object is forgotten — we can experience the most aesthetic moment. This is what people mean when they say that one penetrates the heart of created things and becomes one with nature.”

These words, though referring to haiku poetry, also aptly describe the impact of Sciarrino’s music on its listeners. Spread across a continuous 45-minute sonic flow, Matsuo Bashō’s six brief poems in Sciarrino’s *Twelve Madrigals* inevitably command the listener’s attention.

REFERENCES:

1. Carratelli C. L’integrazione dell’estesico nel poietico nella poietica musicale post-strutturalista : il caso di Salvatore Sciarrino, una “composizione dell’ascolto” : tesi di dottorato. Università di Trento. Université Paris Sorbonne, 2006. 409 p.
2. Matsuo Bashō’s Complete Haiku in Japanese. *Terebess Asia Online* : website. URL: <https://terebess.hu/english/haiku/matsuo.html>.
3. Otsuiji (Seiki Osuga). Otsuiji Hairon-shu (Otsuiji’s Collected Essays on Haiku Theory) / ed. Toyo Yoshida. Tokyo :Kaede Shobo, 1947.
4. Salvatore Sciarrino. *Salvatore Sciarrino official website* : website. URL: <https://www.salvatoresciarrino.eu>.

З архівних джерел

Воскобойніков Федір

аспірант кафедри історії української та зарубіжної музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
e-mail: stgavrill@gmail.com
ORCID iD: 0009-0006-3699-6091

ІРМОЛОЙ СТЕФАНА ГЛОБЧАСТОГО
ЯК “НЕСВОЄЧАСНИЙ” РУКОПИС

Ключові слова: богослужбовий спів, Ірмолой, рукопис, Харків, Стефан Глобчастий.

У відділі рукописів Харківської державної наукової бібліотеки зберігається нотолінійний Ірмолой, що був складений на початку XIX століття. До відомого Каталогу Юрія Ясиновського [5] цей рукописний текст увійшов під номером 1070. Він має розмір 4, 300+300 аркушів, написаний скорописом, нотація — кругла італійська нота переважно в альтовому ключі. Перша частина містить піснеспіви Октоїху 1–4-го гласів, деякі незмінні піснеспіви Всенічного бдіння, вибрані піснеспіви Великого посту. Друга частина містить зразки 5–8-го гласів Октоїху, піснеспіви Літургії, подоби, декілька піснеспівів дванадесятих свят. На першому листі позначається день початку написання: 23 січня 1802 року. Трохи раніше вказується ім’я Стефана Глобчастого, чиєю рукою і був написаний Ірмолой.

Цьому аркушу, що позначений номером “1”, передують декілька нумерованих листів, де розташована Азбука співу нот за альтовим ключем, а також дидактична настанова “Духовный чловѣкъ”, двічі однакова, але з різними датами. Перед Азбукою в настанові вказаний травень 1812 року, а після Азбуки — 1804 рік.

Стан збереження Ірмолою дуже гарний, спочатку і далі в деяких місцях є сліди перегортання сторінок. Хоча шкіряна

оправа рукопису і несе на собі відбиток двох століть. Такий стан пам'ятки може свідчити про те, що ці ноти були в ужитку доволі недовго. Причиною цього може бути поширення, починаючи з 1772 року, друкованих Ірмолоїв, а також заборона церковного співу по рукописних книгах, яку впровадив Синод від 1816 року. Тобто в історичному аспекті цей Ірмолой виглядає дещо несвоєчасним. Але тим більш цікавим є пошук відповіді на питання: хто такий Стефан Глобчастий і навіщо він узяв на себе виконання такої величезної й копіткої роботи?

Основними осередками, де могла б зростати творча особистість укладача, були освітні заклади, у тому числі Харківський колегіум, відкритий у 1726 році як для церковного, так і для світського навчання. Поступово він набував характеру суто духовного навчального закладу і згодом перетворився на семінарію. Також у Харкові існувало Головне казенне училище, що виникло з “прибавочних класів” у 1768 році (після заснування Університету в 1805 році³⁸ реформоване в гімназію). У 1773 році при Училищі були відкриті класи вокальної та інструментальної музики. Випускником Головного казенного училища ще XVIII сторіччя був Стефан Глобчастий. Він навчався за державний кошт, швидше за все, як і більшість учнів того часу, жив у гуртожитку в доволі складних умовах. Стефан мав теноровий тембр голосу і навчався вокальній та інструментальній музиці у “відомого українського композитора Максима Прохоровича Канцевича” [5, 255]. Можна припустити, що в хорі училища він співав разом з В. І. Ярославським та С. М. Коваленком. Перший з них навчався у вокальному класі та співав у хорі з 1788 до 1794 року, коли втратив голос [2, 31–32, 50]. (Хоча в опублікованих спогадах В. І. Ярославського немає згадок про С. Глобчастого, проте це не означає, що їх немає в його рукописних спогадах).

У 1800 році С. Глобчастий уже був помічником викладача вокального класу І. Снісаревського [4, 21]. З 1804 року він допомагав учителю у вокальному класі розучувати арії (новий

світський напрям навчання). Клас був закритий у 1806 році Радою Університету з причини переваги у прийманні на казенний кошт гімназії учнів більше за голосовими даними, ніж за схильністю до основних наук, які тут викладали [4, 97–98].

Імовірно, вже після цього Стефан Глобчастий був призначений регентом хору в собор м. Охтирка. За свідченням протоієрея Миколая Лашенкова, хор складався з тридцяти співаків і був у підпорядкуванні єпархіального архієрея — від його рішення залежало призначення та звільнення кожного учасника. Утримання хору обходилося собору в 2000 карбованців асигнаціями [5, 255].

Як помічник учителя музики і як регент Стефан Глобчастий мав навчати дітей та юнаків нотного співу. Цій меті і служить Азбука та піснеспіви всієї книги. І це перш за все може вважатися мотивом укладання Ірмолою.

По-друге, за мелосом піснеспіви Ірмолою загалом більше наближаються до киево-печерського розспіву, ніж до північної традиції, що транслиювалася в друкованих Ірмолях. А про розповсюдження в Харкові на початку XIX сторіччя саме київського розспіву свідчить Багалій [1, 871].

По-третє, ця праця, безумовно, мала характер аскетичної практики, з елементами психологічної, майже арттерапевтичної фіксації особистого духовного ідеалу співу. Наблизитися до усвідомлення справжньої мети “несвоєчасного” укладання Ірмолою допомагає передня настанова Стефана. Порівняння двох її версій наводить на думку про неавтографічне походження надпису 1812 року.

“Духовный человекъ

Именно кто бы такой, пой Ирмолой
да удалень будетъ от тебе всегда духъ злой

Пой, пой и ирмосы,

Всегда пой ихъ в надлежащи часы.

Сии священные духовные пѣсни сочинилъ Святый Іоаннъ Дамаскинъ

Онъ православныя Церкве Есть Святый Сынъ,

Нотную сію Книгу написал Глобчастый Стефанъ,

³⁸ Указ про заснування Харківського університету було підписано 24 січня (3 лютого) 1803 року, а відкриття відбулося 17 (29) січня 1805 року.

Не для славы своей, но в благолюбие кое требует Церковь и Храмъ
1804^{го} года, несть конца христіанскаго рода.
Аминь”.

Тож Стефан Глобчастий писав нотну книгу не для своєї слави, а для “благолюбія”, яке потрібно Церкві як спільноті віруючих людей і Храму як небу на землі, де мають лунати співи. Саме такі духовні практики — рукопису, піснеспіву, організації часу кожної доби в богослужбовому вимірі, розуміння древності священних пісень — допомагали і допомагають людині, майже незалежно від зовнішніх впливів, духовно наповнити своє буття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Багалий Д. И., Миллер Д. П. История города Харькова за 250 лет его существования (с 1655-го по 1905-й год). Харьков : Тип. и литография М. Зильберберг и С-вья, 1912. Т. 2 : XIX-й и начало XX-го века. 973 с.
2. Из воспоминаний В. И. Ярославского о городе Харькове и Харьковской губернии (1788–1820 гг.)/ за ред. Н. А. Лащенко-ва. Харьковскій сборникъ. 1887. № 1. С. 29–52.
3. Лащенков Н. А. Материалы к столетию Харьковской кафедры. Христофор — первый епископ Слободско-Украинский и Харьковскій. Харьковскій сборникъ. 1893. № 7. С. 121–262.
4. Миклашевський Й. М. Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII — першої половини XIX ст. Київ : Наук. думка, 1967. 160 с.
5. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть: Каталог і кодікологічнопалеографічне дослідження/ ред. Ярослав Ісаєвич, Олександра Цалай-Якименко [Історія української музики, вип. 2: Джерела / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України]. Львів: Місіонер, 1996. 623 с. <https://icm.ucu.edu.ua/proekty/katalog-irmologioniv/vstup-do-internetovogo-vydannya/>

Fedir Voskoboinikov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
postgraduate student (PhD)

The Department of Ukrainian and Foreign Music History

e-mail: stgavriil@gmail.com

ORCID iD : 0009-0006-3699-6091

THE IRMOLOY OF STEFAN HLOBCHASTY AS AN “UNTIMELY” MANUSCRIPT

Key words: *liturgical singing, irmoloy, manuscript, Kharkiv, Hlobchasty Stefan.*

The Kharkiv State Scientific Library houses a handwritten notelinear Irmoloy from the early 19th century, composed by Stefan Hlobchasty. The manuscript appears to have been used for a short period, possibly due to the availability of printed irmoloys and the prohibition of church singing from handwritten books. Stefan Hlobchasty was a graduate of the Main State School in Kharkiv and studied vocal and instrumental music under Maksym Kantsevykh. Later he became an assistant teacher and precentor of the choir at the cathedral in Okhtyrka. The purpose of compiling the Irmoloy was to teach children and young people how to sing, as evident from the alphabet and chants included in the book. The melodies in the Irmoloy are closer to the Kyivan Cave chant tradition rather than the northern tradition found in printed Irmoloys. Stefan's preface suggests that he wrote the music book not for personal glory, but for the spiritual growth and goodness of the Church community. The compilation of the Irmoloy served as an ascetic and spiritually fulfilling practice, helping individuals connect with their spiritual selves.

Максютенко Елеонора
 PhD student of Musicology
 supervisor Prof. Dr. Michael Custodis
 Universität Münster
 e-mail: mona_nora@ukr.net
 ORCID iD: 0000-0002-3715-0024

МУЗИЧНА ПРОПАГАНДА В УКРАЇНСЬКІЙ ПРЕСІ ПІД ЧАС НАЦИСТСЬКОЇ ОКУПАЦІЇ(1941–1944)

Ключові слова: *Музика і пропаганда, музичне життя під час війни, нацистська окупація, українська преса, музичні рецензії.*

Дослідження процесів, що відбувалися під час Другої світової війни, виокремлюють низку окремих тем, які потребують особливої уваги. Однією з них є роль пропаганди у сфері музики. У цьому контексті ситуація в Україні за часів нацистського режиму не була винятком. Крім того, що її вплив можна спостерігати як у побутовому, так і у військовому контексті, не варто забувати, що на момент окупації існувало три так звані основні гілки культурної пропаганди: перша, пов'язана з пропагандою борців за незалежність України, друга, яка представляла радянський режим (робота партизанів на окупованій території, а також відкрита пропаганда по всьому тилу Радянського Союзу), і нацистська пропаганда (як на території окупованої України, так і в самій Німеччині).

Як стверджує музикознавиця *Анегрет Фаузер*, пропаганда у Другій світовій війні була унікальною завдяки використанню найсучасніших на той час технологій — радіо та кіно [1, с.10]. Проте в цьому дослідженні увага зосереджена на роботі третьої складової — преси та друкованих ЗМІ (департамент IV³⁹), з особливим акцентом на роботі нацистської пропаганди в музичній сфері. Важливим фактом у ролі преси є те, що во-

на залишалася основним джерелом інформації, оскільки мала найбільшу кількість читачів, навіть більше, ніж радіослухачів, а отже, теоретично могла впливати на більшу кількість людей. Теоретично тому, що, за словами історикіні *Ульріке Векель*, неможливо було контролювати, що саме читають люди [11, с.10, 12]. Хоча майже всі паперові видання містили розділ, присвячений культурним подіям. Повноцінне дослідження преси окупаційної доби розпочалося в Україні лише у 2000-х роках, з'явилися окремі статті на тему музичної пропаганди, які фокусуються на друкованих виданнях в окремих містах, а не по всій окупованій території [14, с.146]. За деякими дослідженнями, на момент окупації існувало близько 47 україномовних і близько 12 німецькомовних видань [5, с. 203]. Останні здебільшого були присвячені солдатам і так званим *фольксдойче*, але і ті, й інші залишалися під суворою цензурою. Зрозуміло, точна кількість видань на сьогодні залишається непідтвердженою. Це дослідження зосереджується на таких виданнях українською мовою: “Львівські вісті” (1941–44), “Наші дні” (Львів) (1941–43), “Голос Волині” (1941–43), “Український голос” (Прокірів) (1941–43), “Краківські вісті” (1940–45), “Дніпропетровська газета” (1941–43), “Голос Полтавщини” (1941–43), “Нова Україна” (Харків) (1942–43) “Вінницькі вісті” (1941–43), “Золотоніські вісті” (1942–43), “Нове Запоріжжя” (1941–43), “Нове українське слово” (Київ) (1941–43), “Одеська газета” (1941–44), “Донецький вісник” (1941–43), “Маріупольська газета” (1941–43), “Відбудова” (Костянтинівка) (1942–43) та ін. Серед німецьких видань проаналізовано “Deutsche Ukraine-Zeitung” (1942–44), “Deutsche Bug-Zeitung” (1942–43), “Ukraine Post” (1942–43), “Soldaten Zeitung der Ukraine” (1941–43).

Майже у всіх цих виданнях опубліковані музичні статті можна розділити за такими характеристиками:

- статті про велич німецької музичної культури;
- публікації, присвячені українській музичній історії, з пошуком паралелей між українською та німецькою культурами;
- анонси майбутніх концертів та виступів;

³⁹Департамент, або відділ IV у RMVP (Reichsministerium für Volksaufklärung und Propagation) відповідав за національну та іноземну пресу; журналістику; архіви преси та служби новин [2, с. 31].

- рецензії на минулі концерти (з особливим акцентом на німецьких виконавців);
- статті, опубліковані з антисемітською метою;
- музичні програми оперних театрів, філармоній та радіо.

У 1941–1943 роках українські газети регулярно публікували статті про видатних німецьких композиторів, зокрема Моцарта, Бетховена, Вагнера, Брамса та Брукнера, деякі з яких мали певний зв'язок з Україною, як, наприклад, німецький композитор Іван Кнорр, який провів тут своє дитинство [13, с. 3]. Часто публікувалися порівняльні статті, у яких автори шукали паралелі між культурами, як у випадку з Миколою Лисенком та його навчанням у Лейпцизькій консерваторії. Можливо, саме тому у 1942 році, коли більшість українських музикантів виступали за проведення урочистих концертів, присвячених сторіччю від дня народження Лисенка, ці виступи не були заборонені і всіляко висвітлювалися в офіційній пресі, адже його постать не суперечила офіційній пропаганді [7, с.1].

Одна з найпопулярніших німецькомовних газет “Deutsche Ukraine Zeitung”, що видавалася в Луцьку, часто містила новини про події в Німеччині та окупованих нацистами країнах, тоді як інформація про події в Україні була короткою, здебільшого стосувалася призначення німецьких музикантів на посади в українських театрах та консерваторіях [3]. Важливо також зазначити, що статті про німецьких композиторів, які були такими популярними в україномовних виданнях, фактично були відсутні на сторінках німецьких газет, що свідчить про зовсім різну роль пропаганди для різних верств населення. Якщо для окупованих територій було важливо постійно підтримувати “високий рівень німецької культури”, то для німецьких солдатів інформація, що подавалася, мала більше розважальний та заспокійливий характер. Крім того, офіційна пропаганда надавала просвітницькі статті про концертні програми та німецьких композиторів.

Починаючи з 1941 року, статті, присвячені долі Моцарта або його ювілею, публікувалися досить активно, тоді як статті про Вагнера та Брамса зустрічалися рідше [12, арк. 3]. Однак, почи-

наючи з 1942 року, вектор змінюється, кількість статей, присвячених їм, а також життю і творчості Бетховена, різко зростає, і ці показники зберігалися до середини 1943 року [9, арк. 4; 10, арк. 4].

Проте звернення до опису культури слід вважати “сірою” пропагандою, тоді як прояв “чорної” пропаганди втілювався у статтях, які мали відверто антисемітський характер. На думку історика Юрія Левченка, такі статті були виключно примусовими з боку нацистського режиму, бо саме публікація таких текстів, які відверто зневажали людей єврейського походження та більшовиків, дозволяла деяким українським газетам продовжувати свою роботу, а подекуди й публікувати тексти, які мали більше відношення до української тематики, ніж до пропаганди нацистської ідеології [6, с. 208]. Так званий “баланс” друкованої продукції не завжди спрацьовував, низка видань, створених у період між двома режимами (з літа до кінця 1941 року), припинили своє існування у 1942 році, оскільки нацистські відділи пропаганди вважали їхню роботу шкідливою і такою, що сприяла зміцненню ідеї незалежності українського народу. Зазвичай статті антисемітської тематики стосувалися роботи євреїв у музичних школах, особливо якщо вони займали певні посади до війни, або засудження митців, які не відповідали нацистським стандартам.

Не менш важливим є той факт, що україномовні видання не поширювали широко інформацію про діяльність німецьких військових оркестрів, тоді як у німецько-українській газеті про роботу мілітарних оркестрів повідомлялося досить широко [4, с. 3]. Утім випадки розбіжностей у поданій інформації лише підсилюють думку про те, що музична пропаганда умовно розділяла позиції окупантів та окупованих. Яскравим прикладом є широке висвітлення прем'єри опери Бетховена “Фіделіо” в Полтаві, єдиної постановки цієї опери під час окупації. Саме тоді, коли україномовні видання описували кропітку роботу німецького режисера та музикантів, то німецькомовні містили невелику згадку про виставу, але не повідомляли ні ім'я режисера, ні інших подробиць, тим самим в деяких випадках демонструючи не важливість цієї події для німців.

Якщо редакції майже повністю належали німецькому командуванню, то до написання статей, якщо йшлося про публікацію в німецькомовній пресі, здебільшого залучалися місцеві кореспонденти або німецькі журналісти.

Серед українських авторів статті писали Борис Кудрик, Василь Барвінський та Володимир Оголевець. Однак більшість публікацій відомих авторів — це рецензії. Матеріали, які були пов'язані з відкритою пропагандою, часто друкувалися з ініціалами або дивними підписами на кшталт “Солдат Віллі Шиллінг” [8, с. 4]. Як наслідок, багато авторів суто пропагандистських статей залишалися майже невідомими.

Більшість німецьких видань, що публікували статті про українське культурне життя, припинили вихід після липня 1943 року, але україномовні видання продовжували свою роботу з музичної пропаганди майже до кінця окупації в жовтні 1944 року.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Annegret Fauser, *Sounds of war, Music in the United States during World War II*. Oxford University press, 2013. 384 p.
2. David Welch, *The Third Reich: Politics and Propaganda*. Psychology Press, 2002. 246 p.
3. Deutsch-Ukrainische Zeitung, Internet Encyclopedia of Ukraine, URL: <https://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages%5CD%5CE%5CDeutsche6UkrainischeZeitungIT.htm>, (Accessed: 20 Oktober, 2024).
4. Kulturwoche in Rowno // *Deutsche Ukraine-Zeitung*, 1942, 07 June [in German].
5. Курилишин К. Українська легальна преса періоду німецької окупації (1939–1944 рр.): Історико-бібліографічне дослідження. У 2 т. Т. 2: Н-Я / наук. ред.-конс. М. М. Романюк; відп. ред. та упоряд. Л. В. Сніцарчук; НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника, Відділ україніки, Відділ “НДТС періодики”. Львів, 2007. 592 с.
6. Левченко Ю. І. Особливості реалізації політики окупаційної влади в адміністративно-територіальних одиницях України

1941–1944 рр.: монографія / Ю. І. Левченко; за наук. ред. Ю. І. Левченко. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2017. 402 с.

7. Микола Лисенко (1842-1942) // *Нове українське слово*. 1942, 22 березня.
8. Ріхард Ванер // *Нове Запоріжжя*. 1942, 15 лютого.
9. Ріхард Вагнер // *Маріупольська газета*. 1942, 26 березня.
10. Смерть Бетховена // *Переяславські вісті*. 1943, 11 серпня.
11. Ulrike Weckel *Audiences of Nazism: Using media in the Third Reich*. New York: Berghahn Books, 2023. 289 p.
12. Вольфганг Амадей Моцарт // *Нове українське слово*. 1941, 25 грудня.
13. Видатні люди, німецький композитор — приятель України (Іван Кнор)// *Голос Волині*. 1942, 1 грудня.
14. Якобчук Н. Україномовна легальна преса періоду нацистської окупації (1941-1944 рр.): огляд фондової колекції музею// *Військово-історичний меридіан: електронний науковий фаховий журнал*. 2020. Вип. 2-3(28), с. 145–157. Отримано з: [https:// vim.gov.ua/pages/_journal_files/12.11.2020/pdf/VIM_28_2020-145-157.pdf](https://vim.gov.ua/pages/_journal_files/12.11.2020/pdf/VIM_28_2020-145-157.pdf)

Eleonora Maksiutenko

Universität Münster (Münster, Germany)

PhD student of Musicology

supervisor Prof. Dr. Michael Custodis

Email: mona_nora@ukr.net

ORCID iD: 0000-0002-3715-0024

MUSIC PROPAGANDA IN THE UKRAINIAN PRESS DURING THE NAZI OCCUPATION (1941–1944)

Keywords: *Music and propaganda, musical life during wartime, Nazi occupation, Ukrainian press, music reviews.*

Research into World War II reveals several key themes that require special attention, one of which is the role of propaganda in

music. Ukraine, under Nazi rule, was no exception. Propaganda influenced both civilian and military life, and during the occupation, it operated through three main ideological channels: the promotion of Ukrainian independence fighters, Soviet propaganda (spread by partisans in occupied territories and openly across the Soviet rear), and Nazi propaganda (both within occupied Ukraine and in Germany).

As musicologist Annegret Fauser argues, propaganda during World War II was distinct due to the use of cutting-edge technologies such as radio and film [1, p.10]. However, this study focuses on the third key medium — print media (Department IV), specifically Nazi propaganda in the realm of music. Newspapers played a crucial role, as they remained the primary source of information with a readership exceeding that of radio audiences. This gave them the potential to influence a broader audience — at least in theory. However, as historian Ulrike Weckel points out, it was impossible to fully control what people actually read [11, pp. 10, 12].

Nevertheless, nearly all print publications included a section on cultural events.

A comprehensive study of the press during the Nazi occupation began in Ukraine only in the 2000s. While some articles have explored music propaganda, they primarily focus on specific cities rather than the entire occupied territory [14, p.146]. According to research, there were approximately 47 Ukrainian-language and 12 German-language publications during the occupation [5, p.203]. The latter were mainly intended for soldiers and so-called *Volksdeutsche*, but both were strictly censored. The exact number of publications remains uncertain.

This study examines Ukrainian-language newspapers, including *Lvivski Visti* (1941–44), *Nashi Dni* (Lviv) (1941–43), *Holos Volyni* (1941–43), *Ukrainskyi Holos* (Proskuriv) (1941–43), *Krakivski Visti* (1940–45), *Dnipropetrovska Gazeta* (1941–43), *Holos Poltavshchyny* (1941–43), *Nova Ukraina* (Kharkiv) (1942–43), *Vinnytski Visti* (1941–43), *Zolotoniski Visti* (1942–43), *Nove Zaporizhzhia* (1941–43), *Nove Ukrainske Slovo* (Kyiv) (1941–43), *Odeska Gazeta* (1941–44), *Donetskyi Vestnik* (1941–43), *Mariupolska Gazeta*

(1941–43), *Vidbudova* (Kostiantynivka) (1942–43), and others. The German-language publications analyzed include *Deutsche Ukraine-Zeitung* (1942–44), *Deutsche Bug-Zeitung* (1942–43), *Ukraine Post* (1942–43), and *Soldaten Zeitung der Ukraine* (1941–43).

Music-related articles in these publications generally fall into the following categories:

- Articles praising the superiority of German musical culture.
- Publications on Ukrainian musical history, often drawing parallels between Ukrainian and German traditions.
- Announcements of upcoming concerts and performances.
- Reviews of past concerts, with particular emphasis on German performers.
- Articles promoting anti-Semitic narratives.
- Music programs from opera houses, philharmonics, and radio broadcasts.

Between 1941 and 1943, Ukrainian newspapers regularly published articles about prominent German composers, including Mozart, Beethoven, Wagner, Brahms, and Bruckner. Some of them had connections to Ukraine — for instance, the German composer Ivan Knorr, who spent his childhood there [13, p.3]. Comparative articles were also common, drawing cultural parallels, such as Mykola Lysenko's studies at the Leipzig Conservatory. This may explain why, in 1942, when most Ukrainian musicians supported holding commemorative concerts for Lysenko's centenary, these performances were not banned. Instead, they received significant coverage in the official press, as Lysenko's legacy did not contradict Nazi propaganda [7, p.1].

One of the most widely read German-language newspapers, *Deutsche Ukraine Zeitung*, published in Lutsk, frequently featured news about events in Germany and other Nazi-occupied countries. However, its coverage of Ukraine was minimal, mostly limited to announcements about German musicians being appointed to positions in local theaters and conservatories [3].

Notably, while Ukrainian-language newspapers frequently published articles on German composers, such content was almost

entirely absent from German-language publications. This suggests that propaganda served different purposes for different audiences. In occupied territories, the focus was on reinforcing the *high standard* of German culture, whereas for German soldiers, news was primarily entertaining and reassuring. Additionally, official propaganda included educational articles on concert programs and German composers.

Among the most common themes were texts glorifying German composers and musical heritage. From 1941 onward, articles about Mozart—especially his life story and anniversaries—were widely published, while pieces on Wagner and Brahms appeared less frequently [12, p.3]. However, in 1942, the trend shifted. The number of articles on Wagner, Brahms, and Beethoven increased sharply, maintaining prominence until mid-1943 [9, p.4; 10, p.4].

However, the focus on cultural topics can be classified as *grey* propaganda, whereas *black* propaganda was evident in openly anti-Semitic articles. According to historian Yurii Levchenko, it was precisely the publication of such texts—vilifying Jews and Bolsheviks—that allowed some Ukrainian newspapers to continue operating. At times, this even gave them the opportunity to publish content more relevant to Ukrainian interests than to Nazi ideology [6, p. 208].

The so-called *balance* in printed materials was not always maintained. Several publications founded during the interregnum (from summer to late 1941) were shut down by 1942, as Nazi propaganda authorities deemed their content harmful for fostering ideas of Ukrainian independence. Anti-Semitic articles often targeted Jewish musicians, particularly those who had held positions in music schools before the war, or condemned artists who failed to meet Nazi cultural standards.

Equally significant is the fact that Ukrainian-language newspapers did not widely report on the activities of German military orchestras. In contrast, German-Ukrainian publications covered them extensively [4, p. 3]. Such discrepancies in coverage reinforce the idea that musical propaganda was strategically tailored to different audiences—one narrative for the occupiers and another for the

occupied. A striking example is the extensive coverage of the premiere of Beethoven's opera *Fidelio* in Poltava, the only production of this opera during the occupation. While Ukrainian newspapers praised the meticulous work of the German director and musicians, German-language publications mentioned the performance only briefly, omitting the director's name and other details—indicating its relative insignificance for the Germans.

Although editorial offices were largely controlled by the German command, local correspondents or German journalists were typically responsible for writing articles, especially in German-language publications.

Among Ukrainian authors, articles by Borys Kudryk, Vasyl Barvinsky and Wolodymyr Ogolevets are worth mentioning. However, most of the publications by well-known authors are reviews. Material that was more connected to open propaganda was often printed with initials or strange signatures such as “*Soldier Willi Schilling*” [8, p. 4]. As a result, many authors of purely propaganda articles remained largely unknown.

Most German publications related to Ukrainian cultural life ceased publication after July 1943, but Ukrainian-language publications continued their work on musical propaganda almost until the end of the occupation in October 1944.

REFERENCES

1. Annegret Fauser, *Sounds of war, Music in the United States during World War II*. Oxford University press, 2013, 384 p. [In English].
2. David Welch, *The Third Reich: Politics and Propaganda*. Psychology Press, 2002. 246 p. [In English].
3. *Deutsch-Ukrainische Zeitung*, *Internet Encyclopedia of Ukraine*, URL: <https://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages%5CD%5CE%5CDeutsche6UkrainischeZeitungIT.htm>, (Accessed: 20 Oktober, 2024).
4. Kulturwoche in Rowno. *Deutsche Ukraine-Zeitung*, 1942, 07 June [in German].

5. Kurylyshyn K. Ukrayins'ka lehal'na presa periodu nimets'koyi okupatsiyi (1939-1944 rr.): Istoryko-bibliohrafichne doslidzhennya [Ukrainian Legal Press During the Nazi Occupation (1939–1944): A Historical and Bibliographic Study]. U 2 t. – T. 2: N-YA / Nauk. red.-konsul't. M. M. Romanyuk; Vidp. red. L. V. Snitsarchuk. NAN Ukrayiny. LNB im. V. Stefanyka, Viddil ukrayiniky, Viddilennya “NDTS periodyky”. L'viv, 2007. 592 p. [in Ukrainian].

6. Levchenko Y. I. *Osoblyvosti realizatsiyi polityky okupatsiynoyi vlady v administratyvno-terytorial'nykh odynytsyakh Ukrayiny 1941–1944 rr.* : monohrafiya [Peculiarities of the Occupation Authorities' Policy Implementation in the Administrative-Territorial Units of Ukraine (1941–1944): A Monograph] / Y. I. Levchenko ; za nauk. red. K. P. Dvirnoyi. Kyiv : Vyd-vo NPU imeni M. P. Drahomanova, 2017. 402 c. [in Ukrainian].

7. Mykola Lysenko (1842—1942). *Nove ukrayins'ke slovo*. 1942, 22 berezen [in Ukrainian].

8. Richard Vahner. *Nove Zaporizhzhya* 1942, 15 lyutoho [in Ukrainian]

9. Rikhard Vahner. *Mariupol's'ka hazeta*. 1942, 26 bereznia [in Ukrainian].

10. Smert' Betkhovena. *Pereyaslavs'ki visti*. 1943, 11 serpnia [in Ukrainian].

11. Ulrike, Weckel. *Audiences of Nazism: Using media in the Third Reich*. New York : Berghahn Books, 2023. 289 p. [In English].

12. Vol'fhanh Amadey Motsart. *Nove ukrayins'ke slovo*. 1941, 25 hrudnya [in Ukrainian].

13. Vydatni lyudy nimets'kyy kompozytor — pryatel' Ukrayiny (Ivan Knor) [Notable Figures: A German Composer — A Friend of Ukraine (Ivan Knorr)]. *Holos Volyni*, 1942, 1 hrudnya [in Ukrainian].

14. Yakobchuk, N. (2020). Ukrainomovna lehalna presa periodu natsystskoi okupatsii (1941–1944 rr.): ohliad fondovoi kolektsii muzeiu. *Viiskovo-istorychnyi merydian: elektronnyi naukovyi fakhovyi zhurnal* [Ukrainian-language legal press during the Nazi occupation (1941–1944): review of found collection of museum. Mil-

itary-Historical Meridian: electronic scientific journal]. iss. 2–3(28), Pp. 145–157. Retrieved from: [https:// vim.gov.ua/pages/_journal_files/12.11.2020/pdf/VIM_28_2020-145-157.pdf](https://vim.gov.ua/pages/_journal_files/12.11.2020/pdf/VIM_28_2020-145-157.pdf) [in Ukrainian]

Щетинський Олександр

композитор, старший викладач кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського
e-mail: shchetynsky@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-9576-1061

ПЕРША СИМФОНІЯ Д. КЛЕБАНОВА: ДОСВІД РЕКОНСТРУКЦІЇ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ЗАДУМУ

Ключові слова: Дмитро Клебанов, симфонія № 1, Бабин Яр, рукопис, редакція, оркестрування, єврейський фольклор, український фольклор, музична цитата.

Під кінець травня 2024 р. до мене звернулися з проханням переглянути нотні матеріали Першої симфонії Д. Клебанова (1907–1987) і підготувати їх до виконання в Києві в кінці вересня того ж року. На той час твір уже мав декілька виконань, тому я не передбачав великих проблем у впорядкуванні нот. Однак після їх ретельного перегляду стало зрозуміло, що все набагато складніше, а заглиблення в історію твору лише підтвердило цей висновок.

Симфонія була завершена 1945 р. Вона не має програмної назви, лише напис на обкладинці: “пам’яті мучеників Бабиного Яру присвячую”. Перше виконання відбулося 28 квітня 1947 р. в концерті Симфонічного оркестру Харківської філармонії, диригент Дмитро Злобінський (у програмі звучав також Перший скрипковий концерт Клебанова, соліст Адольф Лещинський)⁴⁰.

⁴⁰ Зазначена в деяких публікаціях інша дата — 1946 р. — очевидно, є помилковою.

Про цю подію згадує часопис “загальносоюзного рівня” “Советская музыка” у № 5 за 1947 р. [5, с. 112], подаючи дату прем’єри і склад виконавців. На той час в СРСР вже тривали ідеологічні кампанії проти літераторів, діячів театру і кіно. Невдовзі їхня хвиля докотилася й до музики: на початку 1948 р. розпочалася боротьба з так званим формалізмом, скерована проти тих советських композиторів, що користувалися сучасною, як на той період, музичною мовою або були схильні до “складного” письма. Перша симфонія Клебанова виглядала як зразковий “формалістичний” твір, отже, заплановані подальші її виконання в інших містах стали неможливі. У доповіді на Першому всесоюзному з’їзді советських композиторів (19–25 квітня 1948 р.) Андрій Штогаренко дорікає Клебанову за “неподолані формалістичні помилки”, наводячи приклад — Першу симфонію, “в якій невірною відображена трагедія Бабиного Яру” [4, с. 65].

Утім у 1948 р. для Клебанова все обмежалося лише цими докорами. Він виступав із розлогою доповіддю на тому ж Першому з’їзді композиторів — розказував про здобутки харків’ян, закликав звертати на них більше уваги [4, с. 272–275]⁴¹. Його навіть обрали (фактично призначили) очільником Харківської організації Спілки замість усуненого попереднього очільника “формаліста” Валентина Борисова⁴². Невдовзі — у 1949-му — стало зрозуміло, для чого було зроблено це призначення. Розпочалася кампанія боротьби з “космополітизмом”, що мала відверто антисемітське спрямування. Тепер, коли Клебанов мав не лише авторитет відомого й успішного українського композитора, а й офіційну посаду, його розвінчування виглядало набагато ефектніше. У Києві й Харкові відбулися великі збори Спілки композиторів України, де Клебанова зняли з посади голови правління Харківської організації й засудили його музику, знайшовши у ній одночасно “буржуазний націоналізм”

⁴¹ Примітно, що на цьому з’їзді “формалістам” надавали слово лише для визнання власних помилок і каяття.

⁴² “Контroversійність” цієї заміни, очевидно, мало кого тоді цікавила, адже Д. Клебанов працював у значно “формалістичнішій” стилістиці, ніж цілком поміркований (на той час) соцреаліст В. Борисов.

і “космополітизм”⁴³. Головним “речовим доказом” проти Клебанова була якраз його симфонія. Очевидно, події тих років стали для композитора настільки травматичним досвідом, що він до кінця життя не дозволяв виконання цього твору. Після його смерті авторський рукопис опинився в Москві, куди переїхав син композитора Юрій. В Україні в бібліотеці Харківської філії Спілки композиторів залишилася копія, зроблена невідомим переписувачем, очевидно, для виконання симфонії в Києві Державним симфонічним оркестром України під керуванням Ігоря Блажкова у 1990 р. Ця ж копія використовувалася і під час наступного виконання симфонії в Харкові силами оркестру ХНУМ під орудою Шаліко Палтаджана.

Саме ця копія партитури (назвімо її “копією-1990”) опинилася в моєму розпорядженні у травні 2024-го. Я переглянув її і помітив, що копія рясніє помилками мало не на кожній сторінці. Деякі з них — наприклад, пропущені знаки альтерації або неправильні ноти — можна було би виправити за аналогією з іншими партіями, що дублювали певну лінію. В інших випадках — коли оркестрове дублювання було відсутнє або йшлося про пропущені динамічні чи артикуляційні позначки — редагування вимагало б реконструкції. Рукописні оркестрові партії, виготовлені за копією-1990 з частковим використанням старих партій, за якими грали прем’єру, були в жахливому стані, за ними навряд чи можна було б виконувати твір сьогодні, а головне — вони містили всі помилки копії-1990 й нові, які неодмінно постають при ручному переписуванні нот і потребують ретельного виправлення. Стало зрозуміло, що необхідно у вкрай стислі терміни — протягом трьох літніх місяців — відредагувати доволі обсяжну партитуру для величезного оркестру (копія-1990 налічувала 360 сторінок) і підготувати всі нотні матеріали заново.

На щастя, вже на початку літа в бібліотеці Харківського університету мистецтв випадково знайшли ще одну, старішу

⁴³ Саме ці звинувачення висунув на зборах київський музикознавець Валеріан Довженко (1905–1995), вочевидь, не розуміючи значення цих протилежних за змістом понять (див. [2]).

рукописну копію симфонії. Назвімо її “копія-1946”. Вона виявилася набагато точнішою, ніж копія-1990, і була перевірена автором — про це красномовно свідчили сліди коректури. А ще трохи пізніше я отримав від онуків Д. Клебанова фотокопію авторського оригіналу партитури. Таким чином, вже у другій половині червня 2024 р. в моєму розпорядженні було достатньо достовірних джерел для якісної підготовки нот для виконання.

Аналіз як фотокопії рукопису, так і копії-1946 показав, що композитор продовжував працювати над партитурою під час репетицій 1947 р., а можливо, і після прем'єри. Обидва джерела містять чимало поправок, зроблених олівцями і чорнилом різного кольору. Зміни і доповнення переважно стосувалися оркестрування й артикуляційних штрихів. За цими поправками видно, як композитор вдосконалював ті чи ті оркестрові деталі, робив інструментування здебільшого легшим і виразнішим, знімав непотрібні дублювання, але часом ущільнював фактуру, підкреслюючи провідну лінію. На цьому ж етапі суттєво зросло використання полідинаміки — одночасне застосування різних динамічних позначок у різних інструментів, що в цілому притаманне цьому творові. Цікаво, що поправки, зроблені в рукопису і в копії-1946, хоча й не суперечать одні одним, все ж неідентичні. Отже, у деяких випадках мені доводилося робити вибір на користь одного з джерел. Чимало сторінок як рукопису, так і копії-1946 не зовсім схожі на звичний для нас чистовик, бо, крім закреслень і дописок, містять скорочення, більше притаманні чернетці (особливо в тому, що стосується оркестрових дублювань або при повторях тактів і двотактів). Всі ці скорочення належало розкрити.

Ясна річ, я врахував переважну більшість авторських поправок. Утім, розмірковуючи над кількома купюрами у фіналі, що їх запропонував був автор, я дійшов висновку, що ці купюри стали не внаслідок попередніх композиторських прорахунків у побудові форми, а через те, що фінал твору, подібно до бетховенського фіналу Дев'ятої симфонії (з яким у Клебанова знаходимо важливі й, поза сумнівом, усвідомлені смислові й структурні

перегуки), ставить перед виконавцями складне завдання: передати цілісність і формальну довершеність там, де відсутні типові симфонічні форми. Як відомо, деякі розділи фіналу бетховенської Дев'ятої відтворюють інструментальними засобами уявну квазісюжетну сцену. Звідси їхня строкатість і нібито незавершеність, а композиційна роль цих розділів стає зрозумілою, лише коли прозвучить уся симфонія. Щось подібне є і у фіналі Клебанового твору. Можливо, перші виконавці не зовсім впоралися зі справді складним завданням — не втратити посеред строкатого множинного тематизму відчуття симфонічної цілісності. За таких умов композитор міг засумніватися, чи не був він у фіналі занадто багатослівним. Цим і можна пояснити його спробу дещо скоротити фінал. На мою думку, цього не слід робити, бо інакше втрачаються вельми виразні, смислово й композиційно важливі розділи. Виконання Симфонії у 2024 р. під орудою Володимира Сіренка довело, що цілісності можна досягнути суто виконавськими засобами, не вдаючись до купюр.

Ще однією проблемою стала потреба уніфікації штрихів у початковій темі другої частини, що надалі не раз повторюється потужним багатооктавним унісоном струнних і духових. Очевидно, йшлося про поєднання артикуляційної чіткості рівних вісімок теми із виразним фразуванням. Заради цього композитор вказує різні штрихи в одночасі — енергійне *détaché* у струнних і *legato* у духових⁴⁴. У цій же темі не в усіх партіях проставлені акценти (у тому числі на слабких долях), що мають тут велике виразове значення — промальовують окрему “ритмічну лінію”, яка суттєво урізноманітнює остинатний рух вісімками. Репетиції перед виконанням 2024 р. показали, що в цьому випадку ідея “вертикального штрихового й акцентного різноманіття” реально не працює, а лише зменшує чіткість і яскравість звучання, що притаманні цій темі. Тому ми разом

⁴⁴ Можливо, тут, як і в деяких інших місцях твору, далася взнаки стара традиція уживання ліг, що мали не стільки штрихове значення, скільки суто фразувальне, а фраза, ясна річ, могла виконуватися й усіма “нон-легатними” штрихами відповідно до характеру музики. Реальний кінцевий вибір або розподіл штрихів належало зробити виконавцеві. Як відомо, у XX сторіччі здобула перевагу інша практика, коли ліга позначає саме штрих.

з диригентом вирішили уніфікувати в ній як штрихи, так і акценти, щоб не зменшити виразність відповідних розділів.

Перша симфонія Д. Клебанова — твір за багатьма ознаками унікальний для української музики. Його перші слухачі помітили єврейське джерело тематизму. Про це говорили й горькритики симфонії у 1948–49 рр., це відмічалось і в публікаціях останніх десятиріч. Хоч як дивно, але досі майже ніхто не помітив українських фольклорних джерел твору: про це згадують лише Олена Зінкевич [3] та Ігор Блажков, останній — у машинописній анотації до концерту 1990 р. — першого після сорокатрирічної перерви виконання твору [1]. Однак українські джерела тематизму симфонії цілком очевидні для кожного, хто знайомий з українським фольклором. Дослідникам ще належить з'ясувати, які саме єврейські й українські народні і літургійні мелодії надихали композитора⁴⁵. Однак вже сьогодні немає сумніву, що перед нами рідкісний для нашої музики зразок органічного поєднання й тісного переплетення двох фольклорних стихій, переосмислених на ґрунті європейської симфонічної традиції. На основі цього можна стверджувати, що Перша симфонія Клебанова не лише передає трагедію Бабиного Яру, а й виходить на рівень високого узагальнення — втілює духовну велич єврейського й українського народів.

Інша важлива риса твору, так само унікальна для нашої культури, — це насиченість прямими або прихованими цитатами з класичної музики — передусім з Бетховена, Брукнера, Малера. Клебанов вибудовує розгалужену систему цитат, кожна з яких виконує свою роль у монументальній смисловій конструкції. У цьому він був першопрохідцем і випередив розвиток музичного мистецтва на декілька десятиліть, адже системна робота із запозиченим матеріалом, як і техніка колажу — це надбання авангарду 1960-х рр. (Л. Беріо, М. Кавель, А. Шнітке, К. Штокгаузен). У подальших дослідженнях вар-

то ідентифікувати цитати, що їх ужив Клебанов, і спробувати пояснити їхній смисл, базуючись передусім на музиці твору і тому культурному й історичному контексті, у якому він постав.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Блажков І. Дмитро Львович Клебанов. Симфонія № 1. Машинопис анотації до концерту. 13 с.
2. Збори композиторів Києва. *Красное знамя*. 1949. 20 березня.
3. Зінкевич Е. С. Опальная симфония. *Память об исчезающем времени. Страницы музыкальной летописи*. Київ: Нора-принт, 2005. С. 73–76.
4. Первый всесоюзный съезд советских композиторов. Стенографический отчет. Москва: Издание Союза советских композиторов СССР, 1948. 456 с.
5. Хроника музыкальной жизни. *Советская музыка*. 1947. № 5.

Oleksandr Shchetynsky

*Kharkiv I. P. Kotliarevskyi National University of Arts
composer, a senior lecturer
the Department of Composition and Instrumentation
e-mail: shchetynsky@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-9576-1061*

FIRST SYMPHONY OF D. KLEBANOV: AN ATTEMPT TO RECONSTRUCT THE COMPOSER'S VISION

Keywords: *Dmytro Klebanov, Symphony No. 1, Babyn Yar, manuscript, edition, orchestration, Jewish folklore, Ukrainian folklore, musical citation.*

In late May 2024, I was invited to revise the sheet music for Dmytro Klebanov's *First Symphony* and prepare it for a performance in Kyiv at the end of September. Since the work had already

⁴⁵ Недолугі згадки В. Довженка про нібито використані Клебановим "ритуальні обряди давньої Палестини" [2], ясна річ, не можна розглядати серйозно. Адже ми не знаємо, як звучала єврейська музика два тисячоліття тому. Пісенний, переважно квадратної будови тематизм Симфонії вочевидь має набагато пізніше походження.

been performed multiple times, I initially expected only minor adjustments to the score and orchestral parts. However, a thorough review quickly revealed a far more complex task, and my research into the symphony's history only reinforced this realization.

Completed in 1945, the symphony bears no programmatic title—only a dedication on the cover: “*To the memory of the martyrs of Babyn Yar.*” The premiere took place on April 28, 1947, in a concert by the Kharkiv Philharmonic Symphony Orchestra, conducted by Dmytro Zlobinsky. The program also featured Klebanov's *First Violin Concerto*, performed by soloist Adolf Leshchynsky⁴⁶. This event was documented in the *all-Union* magazine *Sovietskaya Muzyka* (Issue 5, 1947) [5, p. 112], which provided the premiere date and concert program. By that time, ideological campaigns against writers, theater, and film artists were already underway in the USSR. Soon, these purges extended to music: in early 1948, the fight against so-called *formalism* erupted, targeting Soviet composers who embraced contemporary musical language or favored *complex* writing.

Klebanov's *First Symphony* was deemed a prime example of *formalism*, making further performances in other cities impossible. At the *First All-Union Congress of Soviet Composers* (April 19–25, 1948), Andriy Shtoharenko criticized Klebanov for his “*unconquerable formalist mistakes*”, specifically citing the *First Symphony* as an improper reflection of the tragedy of Babyn Yar [2, p. 65].

However, in 1948, the criticism of Klebanov did not escalate beyond these reproaches. At the same congress, he delivered an extensive report on the achievements of Kharkiv composers, urging greater recognition of their work [2, p. 272–275]⁴⁷. He was even elected — though in reality, appointed — as head of the Kharkiv branch of the Composers' Union, replacing his predecessor, the “*formalist*” Valenty Borysov, who had been dismissed. By 1949, the reason behind this appointment became clear. A new campaign against “*cosmopolitanism*” had begun — one that was overtly anti-Semitic. With Klebanov

now holding both the prestige of a successful Ukrainian composer and an official leadership position, his denunciation carried greater impact. Large meetings of the Union of Composers of Ukraine were held in Kyiv and Kharkiv, where he was stripped of his chairmanship and his music was condemned, accused of harboring both “*bourgeois nationalism*” and “*cosmopolitanism*.”⁴⁸. The primary “evidence of guilt” against Klebanov was his symphony. It seems the events of those years were so traumatic for him that he never allowed the work to be performed again during his lifetime. After his death, the original manuscript ended up in Moscow, where the composer's son, Yury, had moved. In Ukraine, a copy—made by an unknown copyist, likely for a 1990 performance in Kyiv by the State Symphony Orchestra of Ukraine under Ihor Blazhkov — remains in the library of the Kharkiv branch of the Composers' Union. This same copy was later used for another performance in Kharkiv by the Kharkiv National University of Arts Orchestra, conducted by Shaliko Paltajan.

It was this copy of the score — let's call it the *1990 copy* — that I encountered in May 2024. As I examined it, I quickly noticed errors on nearly every page. Some, such as missing accidentals or incorrect notes, could be corrected by comparing them to other instrumental lines that duplicated the passage. However, in cases where there was no orchestral doubling or where dynamic and articulation markings were missing, editing required reconstruction.

The handwritten orchestral parts, derived from the *1990 copy* with partial use of the original materials from the premiere, were in extremely poor condition — virtually unusable for a modern performance. More importantly, they contained all the errors of the *1990 copy* along with new ones that inevitably arose during manual preparation. It became clear that I would have to edit the substantial score for a large orchestra (the *1990 copy* spanned 360 pages) and prepare all performance materials from scratch — within just three summer months.

Fortunately, at the beginning of the summer, another, older manuscript copy of the symphony was accidentally discovered in

⁴⁶ The other date, 1946, mentioned in some publications, is obviously erroneous.

⁴⁷ It is noteworthy that at this congress, the “*formalists*” were given the floor only to admit their mistakes and repent.

⁴⁸ These were the accusations made at the meeting by the Kyiv musicologist Valerian Dovzhenko (1905–1995), who apparently did not understand the meaning of these opposite concepts (see [4]).

the library of the Kharkiv University of Arts. We will refer to it as the *1946 copy*. This version proved far more accurate than the *1990 copy* and bore signs of the composer's own proofreading — visible corrections in his handwriting attested to this. A little later, I also received a photocopy of the original manuscript from Klebanov's grandchildren. By mid-June 2024, I had gathered enough reliable sources to reconstruct the score and orchestral parts.

Analysis of both the original manuscript and the *1946 copy* revealed that Klebanov had continued refining the score during rehearsals in 1947 and possibly even after the premiere. Both sources contained numerous corrections made in different colors of pencil and ink. Most of these revisions affected orchestration and articulation. They showed how the composer fine-tuned orchestral details, making the instrumentation generally lighter and more expressive, eliminating redundant doublings, and occasionally thickening textures to highlight the main melodic line.

A notable feature of these revisions was an increased use of *polydynamics* — simultaneous dynamic markings for different instruments — an approach characteristic of this symphony. Interestingly, while the corrections in the manuscript and the *1946 copy* did not contradict each other, they were not identical, forcing me to make editorial decisions about which version to follow. Additionally, many pages of both sources did not resemble conventional fair copies. Alongside crossings-out and additions, they contained abbreviations more typical of drafts — especially in sections with orchestral doublings or repeated measures and phrases. All these abbreviations had to be expanded in the final edition.

Of course, I incorporated the vast majority of the composer's corrections. However, when reconsidering a few cuts he had suggested in the finale, I concluded that these were not the result of compositional miscalculations in structural form. Rather, they stemmed from the inherent challenges of shaping a finale that, like Beethoven's *Ninth Symphony* — with which Klebanov's work shares significant and undoubtedly deliberate semantic and structural resonances — demands performers to convey a sense of unity

and formal coherence in the absence of conventional symphonic structures.

It is well known that certain sections of Beethoven's *Ninth* finale simulate an imagined quasi-dramatic scene using purely instrumental means. This results in a certain unpredictability and seeming fragmentation, yet their compositional function becomes clear only when the symphony is experienced as a whole. A similar phenomenon occurs in the finale of Klebanov's symphony. It is possible that the original performers struggled with the formidable challenge of maintaining symphonic cohesion amid its diverse thematic material. In such circumstances, Klebanov may have begun to doubt whether the finale was too expansive, leading him to consider shortening it.

In my view, however, these cuts should not be implemented, as they remove sections that are both expressively powerful and crucial to the work's semantic and structural integrity. The 2024 performance under the baton of Volodymyr Sirenko demonstrated that a sense of cohesion can be achieved through interpretation alone, without the need for cuts.

Another issue I addressed was the unification of articulation in the opening theme of the second movement, which is stated multiple times in a forceful multi-octave unison between strings and winds. Klebanov was clearly concerned with balancing the clarity of the theme's even eighth notes with expressive phrasing. To achieve this, he indicated different articulation styles simultaneously — an energetic *détaché* for the strings and *legato* for the winds⁴⁹. In the same theme, not all parts include accents — particularly on weak beats—yet these accents hold great expressive significance. They create a distinct *rhythmic line* that enriches the otherwise steady eighth-note ostinato. However, rehearsals for the 2024 performance revealed that Klebanov's approach of “*vertical stroke and accent variety*” did not fully achieve the intended effect; instead, it reduced

⁴⁹ Perhaps here, as in some other sections in the work, the old tradition of using slurs that had not so much a stroke meaning as a purely phrasal one was evident, and the phrase could, of course, be performed with all the “non-legato” strokes according to the nature of the music. The actual final choice or distribution of strokes was up to the performer. It is well known that in the twentieth century another practice prevailed, when the slur denotes the stroke itself.

the clarity and brightness that define this theme. As a result, the conductor and I decided to standardize both articulation and accents in this section to preserve the theme's expressive power.

Dmytro Klebanov's *First Symphony* is unique in many ways within Ukrainian music. Its earliest listeners immediately recognized Jewish influences in its themes. The symphony's critics in 1948–49 also pointed this out, and recent publications have acknowledged it as well. Strikingly, however, almost no one has highlighted its Ukrainian folk origins — only Olena Zinkevych [5] and Ihor Blazhkov have done so, the latter in a typewritten program note for the 1990 concert, which marked the symphony's first performance after a 43-year hiatus [1]. Yet, to anyone familiar with Ukrainian folklore, these sources are unmistakable.

Further research is needed to determine the specific Jewish and Ukrainian folk and liturgical melodies that inspired Klebanov. However, one thing is already clear: the symphony represents a rare and deeply integrated fusion of these two folk traditions, reinterpreted through the lens of the European symphonic tradition. On this basis, we can assert that Klebanov's *First Symphony* does more than depict the tragedy of Babyn Yar — it elevates it to a profound level of universality, embodying the spiritual grandeur of both the Jewish and Ukrainian peoples.

Another remarkable feature of the work — also unparalleled in Ukrainian music — is its extensive use of direct and hidden quotations from classical composers, particularly L. Beethoven, A. Bruckner, and G. Mahler. Klebanov constructs a vast network of quotations, each serving a distinct role in the symphony's monumental semantic framework. In this regard, he was a pioneer, anticipating by several decades a key development in modern music: the systematic use of borrowed material and collage techniques, later embraced by avant-garde composers of the 1960s such as L. Berio, M. Kagel, A. Schnittke, and K. Stockhausen. Future research should seek to identify the specific quotations used in the symphony and interpret their significance in relation to both the music itself and the broader cultural and historical context in which it was composed.

REFERENCES

1. Blazhkov I. Dmytro Lvovych Klebanov. Symphony No. 1. Typescript annotation to the concert. 13 p. [in Ukrainian].
2. Chronic of the musical life. *Sovietskaya Muzyka*. No. 5, 1947. [In russian].
3. First all-union congress of the Soviet composers. Stenogram report. Moscow. The Soviet composer's Union Edition, 1948. 456 p. [In russian].
4. Meeting of the Kyiv composers. *Krasnoye Znamia*, March 20, 1949. [In russian].
5. Zinkevych E. S. Disgraced Symphony. *Memory of a Disappearing Time. Pages of the Musical Chronicle*. Kyiv. Nora print, 2005. Pp. 73-76. [In russian].

Дербас Марина

завідувач навчальної лабораторії
історії української та зарубіжної музики
ХНУМ імені І. П. Котляревського
e-mail: maderbas9@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-5838-8253

**МИСТЕЦТВО КРИТИКИ І ПРОПАГАНДИ
(З ТВОРЧОГО ДОРОБКУ ПАВЛА ШОКАЛЬСЬКОГО —
РЕЦЕНЗЕНТА ХАРКІВСЬКИХ ОПЕРНИХ
ВИСТАВ 1970-Х РОКІВ)**

*Для того, щоби критикувати треба розуміти,
а для того, щоби розуміти, треба відчувати.*

Гектор Берліоз

Ключові слова: музична критика і пропаганда, Павло Шокальський, опера "Даїсі", ХАТОБ 1970-х років, рецензії на вистави.

Критична рецензія, написана на театральну постановку, є однією з важливих форм життя вистави. У рецензії фіксується багато фактологічного матеріалу вистави (хто на сцені і що відбувається на сцені) та занотовуються емоції, рефлексії публіки, оціночні судження рецензента. Також у рецензії наявні скороминущі деталі, настрої, віяння моди того історичного моменту, у якому вистава створювалася та виконувалася. Загалом один з небагатьох збережених документів після зникнення вистави зі сцени — це рецензія. Утім не назвеш критичні роботи суто документом, абстрактним сприйняттям творчого акту, тому що в рецензії завжди є рефлексія, є “оптика рецензента-сучасника”. Також “критичні документи” мають власну художню цінність. Рецензії Гектора Берліоза є не тільки фаховими аналітичними дослідженнями опер його сучасників (“розгромна” рецензія на оперу Дж. Россіні *“Вільгельм Телль”*) або попередників (блиску-ча рецензія на виставу Х. В. Глюка *“Іфігенія в Тавриді”*), а й зразками “музичної есеїстики” композитора. Разом з відтворенням атмосфери, “духу” історичного моменту, через яскраве авторське слово виплескується сильна емоція Берліоза. Його статті не компліментарні і “не лобістські”, швидше це суміш полеміки й анекдотів. Безкінечні приголомшливі звинувачення на адресу сучасної публіки переплітаються з гострими оцінками авторів і самих вистав. Його публіцистика нагадує, що хороша журналістика в усі часи на дев’яносто процентів складається із зухвалості, бунту і протесту. А якщо процент зменшується до п’ятидесяти і нижче, то можна сказати про угодиштво і “чорну пропаганду”.

Без сумніву, поряд з критичною думкою скрізь поруч іде пропаганда. Пропаганда в загальному розумінні (від лат. *propagare* — “поширюю”), як форма комунікації з аудиторією, як розповсюдження “світогляду, теорії, твердження, фактів, аргументів, чуток та інших відомостей для впливу на суспільну думку на користь певної спільної справи чи громадської позиції” [6], завжди поряд з критикою. Баланс у їх лідерстві може змінюватися і, відповідно, схиляти терези в той чи інший бік, визначати відтінки “сірої пропаганди”, “чорної пропаганди” та ін.

Лідерство критики чи пропаганди змінювалося різним чином в історичних і географічних координатах. В СРСР незалежних медіа зовсім не існувало, все підпорядковувалося комуністичній партії і системі. За радянських часів влада тримала під ковпаком мистецтво, а “чорна пропаганда” процвітала. Композитор і музикознавець Олексій Войтенко, переглядаючи підручники з теорії музики радянських часів, дійшов висновків, що наявні в них ідеологічні відхилення і впливи зацементовані до теперішнього часу в музичній освіті. Через повсякденне використання таких підручників у навчальному процесі, відповідно, зберігається надзвичайне довголіття і живучість ідеологічних наративів. Нова сучасна навчально-методична література успадкувала застарілі законсервовані радянські методики та “ідеологічні підтексти”. У статті *“І знову про старе вино в нових міхах”* О. Войтенко написав: *“Що ми маємо зробити з нашим минулим, щоб воно не перекривало шляху до нашого майбутнього? — ось одне з загальних питань, яке особливо гостро постає в сучасній музичній освіті, зокрема в її музично-теоретичній царині, а ще точніше — є дотичним до проблем актуальної навчально-методичної літератури”*. [1] Більше тридцяти років, як СРСР не існує, а до сьогодні існують фантомні впливи.

У 1972 році була прийнята постанова ЦК КПРС *“Про літературно-художню критику”*. [5] У цій директиві партійна номенклатура прописала “паролі доступу” тим авторам, хто хоче займатися критичною діяльністю. *“Тільки науковець, озброєний марксистсько-ленінським вченням про партійність, ідейність, тенденційність, народність мистецтва соціалістичного реалізму, може сказати своє щире й аргументоване слово про достойнство творів радянських композиторів, працю виконавців, їх внесок у художню культуру радянського народу”*. [6]

Мистецька критика відтоді опинилася під ще більше щільним ковпаком і набула виразного ідеологічного спрямування. “Чорна пропаганда”, як головний інструмент державної політики, активно просувала два головні наративи: велич і багато-

національну єдність. Критичні роботи заповнили запевнення у прихильності до реалістичного трактування образу, загальні міркування, “державні міфи”, штампи офіційної ідеології, так звані темники. Дуже мало проникало через “рамку” індивідуального чи своєрідного.⁵⁰

Автори, які не проходили крізь “ідеологічну рамку”, були позбавлені права публікуватися. Сформований таким чином пул авторів, до якого потрапляли не всі, мав відкритий доступ у медіа. Фахівців-критиків можна було б порівняти з учасниками комп’ютерних ігор, де вони мали дві опції геймплею: “від третього лиця”, тобто спостерігати відсторонено і мати власне особисте судження, але не мати голосу, та “від першого лиця” зануритися у процес гри з державною пропагандою і вибудовувати власну позицію по ходу “руху цього потягу”.

Павло Шокальський (1917–1983), харківський музикознавець, музичний критик, ім’я якого часто з’являлося в медіа у 70–80-ті роки, вибрав для себе координацію дій очима гравця. Чи можна його вважати конформістом та “пристосуванцем”? Критичні роботи свідчать про намагання автора постійно балансувати на грані критики та офіційної ідеологічної пропаганди. Авторитет професіонала та медійний імідж Павла Володимировича Шокальського міцно заґрунтований на його фронтовому минулому, він служив в армії під час Другої світової війни протягом 1939–1943 років. В авторських письмових роботах П. Шокальського, а також у його лекторській діяльності відбивається яскрава публічна особа. Як “медійна персона”, він, на відміну від багатьох колег, був здатний спритно керувати процесом за своїми правилами. Недаремно в ті роки ходили чутки, що статті П. Шокальського ніхто в медіа не міг редагувати чи цензурувати.

Критична діяльність П. Шокальського тісно поєднувалася з його роботою викладача у закладах музичної освіти, перш за все в Харкові. Павло Володимирович Шокальський був ва-

рягом на теренах харківського музикознавства. Він з’явився на кафедрі історії музики Харківської державної консерваторії, яка потім стала інститутом мистецтв, у 1957 році, коли йому було 40 років. Кафедра на той час вже займала провідні позиції в навчальному закладі і переважно складалася з “місцевих” викладачів та науковців. Шокальський вже мав за плечима величезний досвід, набутий в інших регіонах (навчання в Москві, викладання у музичному училищі у Фрунзе — Киргизія). Павло Володимирович зміг “вписатися на кафедру” завдяки своїй легкій вдачі у спілкуванні з будь-ким. Колеги цінували його вміння вести неакадемічні навчальні дисципліни з лекторської практики або семінару з музичної критики. Студенти з ним дружили, а він вважав їх своїми колегами і підкорював неординарністю й лідерством.⁵¹ У подкасті Олександри Самойленко, доктора мистецтвознавства, проректора з наукової роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової з видатним науковцем і музичним критиком Мариною Черкашиною-Губаренко є спогади про студентські роки Марини Романівни в Харківському інституті мистецтв, коли там викладав П. В. Шокальський: “хоча моїм науковим керівником була Тюменєва Галина Олександрівна, неформальним моїм вчителем був Павло Шокальський”. [4] Дуже показовою історією було її знайомство з Шокальським, кумиром однокурсників, студентів-музикознавців. “Я була ще на другому курсі, і він (Шокальський) дружив з моїми колегами. І він сказав: “Ой, Черкашина, та це ж така сіра мишка, тому що я була відмінницею, я добре вчилася, я все виконувала. І коли я почула про себе, що я сіра мишка, я собі сказала, що я ніколи в житті не буду сірою мишкою, і я таки зуміла подружитися з Павлом Володимировичем. Він мені дуже багато дав. Він якраз був людиною неординарною і терпіти не міг відмінників, таких сірих мишок, правильних. Любив таких, ну як би, складних студентів і завжди їх брав (до себе в клас), завжди

⁵⁰ На кінець 70-х років ситуація з державною пропагандою поступово змінювалася, система і цензура слабшали, а пропаганда втратила ефективність. Вона була більш схожа на правила гри у піддавки та породжувала іронію.

⁵¹ У його спец. класі навчалися відомі українські музикознавці, кандидати мистецтвознавства Ірина Іванова, Аділя Мізітова, Людмила Мірошнікова.

з ними спілкувався” [4]. Добру комунікацію П. Шокальський підтримував не тільки зі студентами, а також з колегами в столицях, у редакціях газет, журналів, у лекторських установах. *“Протягом усього життя він підтримував жваві дружні і професійні контакти із московськими колегами (зокрема із відомим музичним критиком Ліаною Геніною). Він мав з перших рук інформацію про важливі мистецькі події, був “своїм” у столичних музично-театральних кулуарах”,* — коментує в статті Ірина Драч.[2] Павло Володимирович цими контактами вміло користувався і в той час, коли опублікувати свою статтю в медіа для багатьох було завданням із зірочкою, для нього — ні. Він публікувався в місцевій харківській пресі, у київських журнальних і газетних виданнях і в московській періодиці. Тому що критична, публіцистична діяльність для нього була завжди в пріоритеті, він любив цю роботу поряд з викладацькою і лекторською роботою. Випускниці класу П. В. Шокальського А. Мізітова та І. Іванова охарактеризували свого вчителя: *“Головною справою свого життя вважав просвітництво — був одним з найбільш популярних лекторів Харкова. Відрізнявся живою, демократичною манерою спілкування з аудиторією, з якою регулярно зустрічався в Центральному лекторії, у філармонії, під час гастрольних поїздок по Україні”* [3].

В архіві кафедри історії української та зарубіжної музики ХНУМ імені І. П. Котляревського збереглися декілька статей, написаних Шокальським у Киргизії, та 23 публікації харківського періоду (Додаток 1). Деякі із цих статей, можливо, написані на замовлення, але такий був компроміс у ті часи: треба було брати замовлення, треба було писати. Найбільш яскраво його ім'я в пресі прозвучало у зв'язку з Харківським національним театром опери та балету імені М. В. Лисенка через серію рецензій і творчих портретів, опублікованих у місцевій, республіканській та всесоюзній пресі.

Вперше Харківська опера згадується в публіцистиці Шокальського у 1968 році. Він написав статтю-портрет провідно-

го соліста Харківського оперного театру Євгена Червонюка⁵² *“Жадоба творчості”* в газеті *“Культура і життя”* [8], фото 1. Можна припустити, що приводом до написання матеріалу було нагородження співака званням народного артиста СРСР у 1967 році. Автору подобалася власна публікація, про це свідчить кількість її екземплярів, збережених в архіві, їх сім. Стисла за формою стаття з дуже невиразним стандартним фото головного героя, майже як на дошці пошани того часу, не поступається публіцистичним роботам першої когорти музичних критиків. Стиль публікації відчувається в компонованні, у глибині і чіткості думки. Матеріал сьогодні звучить дивно, хоча публікацію П. Шокальського все ж таки можна порівняти із сучасними медіа. Вона мовби написана за журналістськими стандартами ВВС (звісно, не всіма): точність, неупередженість, говорити з людьми однією мовою.

Назву статті *“Жадоба творчості”* автор класичним прийомом обіграв в останньому реченні. Починається текст із зав'язки сюжету. *“Ми сидимо у класі ... Сидимо і спостерігаємо, як терпляче і настійно працює зі студентами концертмейстер Надія Крамаренко. Фраза, інтонація, ритм. Ритм, інтонація, фраза. “Чорна робота мистецтва”. Але без неї...”*. [8] Читач одразу включається в ритм тексту. Короткі пульсуючі речення і обірвана багатокрапка наприкінці занурили в тему, представили концертмейстера-партнера в класі вокалу й емоційно зафіксували прийоми вокальної методики. У головній частині статті розповідається про ролі Євгена Червонюка в харківському театрі. Розділ написаний у вигляді віртуальної розмови зі співаком. Автор використовує питання: *“Скільки ж ролей виконав він на оперній сцені: сорок? п'ятдесят? Якось не було часу підраховувати їх. Все таке різне, гідна подиву галерея характерів!”*; *“Чи траплялися невдачі? Безперечно.”*; *“Який образ більше за інші вдався артистові? Він і сам не зміг*

⁵² Євген Іванович Червонюк (1924–1982) — український оперний співак-бас. З 1956 р. заслужений артист УРСР, з 1958 р. народний артист УРСР, з 1967 р. народний артист СРСР. Навчався в класі Івана Паторжинського в Київській консерваторії. У 1952–1977 рр. працював у ХАТОБі; з 1974 р. — професор Харківського інституту мистецтв.

би сказати... А що ж таке робота над образом?. У відповідь Євген Іванович знизує плечима майже з подивом” [8]. Майстерно володіє Павло Шокальський прийомом “анонімного джерела”. “Кажуть — і очевидно не без підстави, що проспівати в концерті кілька романсів по-справжньому — те саме, що прожити кілька життів” або “Глядачі люблять Червонюка багато за що”. [8] Також постійно автор використовує прийом презентації “А ось монолог короля Філіпа з “Дон Карлоса” Верді”. [8] Далі автор приділив увагу голосу співака, мистецтву перевтілення, камерному репертуару. Тільки останній розділ можна назвати умовно класичним біографічним, like a novel.

Власну позицію щодо виконавства в мистецтві П. Шокальський озвучив у двох тезах: “Адже знахідки й відкриття актора вмирають разом з ним, якщо не поділилися ними з молоддю”; “А от та виснажлива внутрішня робота, коли образ виношується — для неї слів ще не знайдено. І ми, слухачі, ніколи і нічого не дізнаємося про неї, бо перед нами завжди тільки закінчений художній результат” [8]. Для “необхідних партійних реверансів” П. В. Шокальський залишив один абзац наприкінці тексту.

Майстерність статті скомпонована із трьох складових: словесна легкість, емпатія до свого героя та своєрідна гра з іронією, яка ніби є, а ніби немає (у традиції критичних опусів Роберта Шумана). Стаття вирізняється своїм “непарадним” стилем, відсутністю компліментарності і пафосу (судячи з подкасту М. Р. Черкашиної-Губаренко, пафос і Шокальський — то взагалі були речі несумісні). Вона з’явилася тоді, коли зі слів директора театру В. Монахова, “Євген Червонюк в той час був таким портретом на знаменах” [7].

До 50-річчя театру в 1975 році редакція газети “Соціалістична Харківщина” опублікувала великий матеріал на повний розворот газетної сторінки. Серед авторів ювілейних статей — директор оперного театру В. Монахов, головний режисер В. Лукашов, головний диригент А. Калабухін, завідувач літературною частиною О. Чепалов і Павло Шокальський. Для ювілейної статті “Творчість вражаючої сили” Павло Володи-

мирович обрав жанр історичного ревію [9], фото 2. Він зафіксував важливі дати, назви вистав, прізвиська і статус важливих для театру персон, розставив чіткі акценти. “24 квітня 1925 Раднарком Української радянської республіки прийняв постанову про створення української опери в Харкові. Цей день поклав початок історії радянського оперного театру на Україні”. [9] Автор зупинився на перших прем’єрах театру: “Сорочинський ярмарок”, “Казки про царя Салтана” і “Князь Ігор”. Далі представив перелік учасників першої постійної харківської оперної трупи у складі: диригентів О. Брона, Л. Штейнберга, режисерів М. Боголюбова і В. Манзія, художника А. Петрицького і солістів М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинського, М. Донця, В. Гужового, О. Колодуба, пізніше прийшли М. Рейзен та І. Козловський. “Протягом ряду сезонів у спектаклях харків’ян брали участь Л. Собінов, А. Нежданова, Ю. Кіпаренко-Даманський”. [9] П. Шокальський вважає найбільш успішними виставами харківської опери саме ті, які отримали схвалення у Москві: “Борис Годунов” М. Мусоргського у редакції Великого театру СРСР, який отримав державну премію у 1952-му, “Комуніст” Д. Клебанова і “Спартак” А. Хачатуряна, зіграні у Кремлівському театрі в Москві. Також досягненням театру він вважає постановки творів харківських композиторів, опери “Лейтенант Шмідт” Б. Яровинського, “Павка Корчагін” Н. Юхновської, “Буковинці” М. Кармінського, балет “Дон Жуан” В. Губаренка. П. Шокальський окремо зупиняється на провідних солістах оперного театру в 70-ті роки і позначає їх найкращі ролі: Євген Червонюк у “Дон Паскуале”, Світлана Коливанова в “Кармен сюїті”, Ярослав Іванов у “Чародійці”, Людмила Сергієнко в “Молодій гвардії” та “Один крок до кохання”.

Автор згадує про обмінні гастролі солістів театру. «Грузинські митці допомогли здійснити постановку однієї з перлин грузинської оперної класики — “Даїсі”». [9] Рецензію на цю оперу Павло Володимирович спочатку написав для газети “Соціалістична Харківщина” у грудні 1972 року під назвою «“Даїсі” на харківській сцені», [10] а в січні 1973 року він розширить

текст статті для журналу “Музика” з назвою “На прем’єрі “Даїсі”» [11], фото З.

Чому Шокальський взявся писати рецензію на виставу “Даїсі”? Оперу ставили як подію на визначну політичну дату. 1972 рік — 55-річчя Жовтневої революції і 50-річчя створення СРСР. “Вистава присвячена всенародному святу”, — писав він, і, можливо, це була причина написання статті, тобто замовлення редакції. Одночасно оперу рекомендували на Всесоюзний огляд музичних театрів, анонсований до такої дати, де брали участь спектаклі на твори радянських композиторів. Зі сторони УРСР конкурсними творами тоді визначили “Абесалом і Етері” З. Паліашвілі, “Ромео і Джульєтта” С. Прокоф’єва (Київ), “Створення світу” А. Петрова (Львів), “Стежкою грому” А. Кара-Караєва (Одеса) і “Даїсі” З. Паліашвілі (Харків). Можливо, для лобювання саме харківської вистави під час конкурсу написав П. Шокальський свої статті. До речі, “Даїсі” отримала диплом другого ступеня⁵³. У 1972 році у співдоповіді Е. Н. Яворського на нараді-семінарі про підсумки роботи театрів республіки до 50-річчя СРСР харківській постановці опери “Даїсі” приділено увагу, у доповіді були використані тези з рецензій Шокальського майже дослівно [12].

Прем’єра опери З. Паліашвілі в Харкові відбулася 3 листопада 1972 року. Вибір “Даїсі” як конкурсного твору для харківської оперної трупи був вдалим. На сцені ХАТОБу успішно виконувалася довгі роки інша грузинська опера — “Абесалом і Етері” З. Паліашвілі. Харківська опера мала на той час сталі контакти з оперним театром у Тбілісі і декілька спільних проєктів. Керівництво театру було доволі прагматичне та без захмарних амбіцій, вибравши постановку “Даїсі” на конкурс. У прем’єрній афіші, яку тепер оприлюднили на новому сайті віртуального музею ХНАТОБ/Схід Опера [13], указано склад постановників і виконавців. Диригент Є. Дущенко, режисер І. Черничко, хормейстер Є. Конопльова, художник Л. Брат-

ченко, “танці в постановці” Р. Мачаїдзе. В афіші анонсований потрібний склад виконавців головних ролей. У рецензії П. Шокальський розглядає подвійний склад: Малхаз — А. Дубінін, О. Шуляк; Кіазо — М. Манойло, Я. Іванов; Маро — А. Резілова, Л. Цуркан; Нано — Н. Суржина; Цангала — О. Монастирний, А. Ковтун; Тіто — Є. Жариков, В. Тєвєшев.

Автор на початку статті фіксує сценічну атмосферу як “бенкет фарб, полум’яна енергія, дощ іскор” [10]. Прем’єрі передувала сумлінна робота з національними джерелами у співпраці з грузинськими етнографами. Рецензент зауважує, що харківська постановка “не претендує на нове прочитання” [11]. Шокальський у притаманному йому іронічному стилі, з безпосередньою здивованістю написав: “Імі, хто приходить в театр з невимовленим запитанням: а як тут відносно “справжньої Грузії?” — відчують деяке розчарування. Національний колорит, звичайно, збережено, але головна увага постановників зосереджена на загальнолюдських емоціях і конфліктах” [11].

Далі він окреслив суто професійні труднощі цієї опери. Для виконавців це “оволодіння інтонаційно-ритмічною природою грузинської музики”, а для постановників це — “відтворення глибини духу народного”. [11] Достатньо чітко Шокальський виводить головну філософську життєствердну ідею опери: “Це — природа, вічна, прекрасна, байдужа. Обірвалося чиєсь життя, зруйновано щастя, хтось засуджений до вічної муки. Та вже сходить сонце нового дня” [11].

Головна кульмінаційна сцена опери “поховання Малхаза” описана в рецензії з усіма подробицями. Навіть можна уявити фактичну мізансцену. “На розгорнутій бурці виносять тіло Малхаза, позаду — ридаюча Маро. Жалобна процесія робить традиційне “скорботне коло” і повільно зникає у ліву кулісу. А праворуч у той же час групуються воїни під знаменом і застигають у загрозливих позах: близько ворог. Здавалося б, тут непогано поєдналися обидві ідейні лінії — романтично-трагічна і героїко-патріотична. І все ж такому сценічному вирішенню до кінця не віриш: якась трафаретна плакатність. Чи не

⁵³ Про харківську “Даїсі” також є стаття Л. Куракіна “Грані дружби. Опера Даїсі за участю грузинських митців” у “Вечірньому Харкові”, але опублікована значно пізніше у 1974 році.

варто було б подумати про інший фінал. Не такий “лобовий”, тонший, може, більш умовний?” [11] — завершує свої роздуми автор риторичним питанням.

Окремо рецензент охарактеризував роботу художника і зупинився на недоліках візуального оформлення. “Якщо величезний, суворо нависаючий фасад храму (II картина другої дії) залишає яскраве враження урочистої величавості (тут, очевидно, скопійовано одну з пам’яток старовинної грузинської архітектури), то в інших сценах художнику бракує смаку й фантазії” [11].

У рецензії приділено увагу всім складовим оперної вистави: режисерської, диригентської, редакційної (купюри і аранжування), хорової, балетної, світлової партитури. Беззаперечним успіхом постановки рецензент вважає надзвичайно гарні балетні номери (“видовищні”) хореографа з Грузії Р. Мацаїдзе. Диригента Є. Дущенка він характеризує як впевненого і уважного, хоча сварить виконавців ударної групи оркестру. До хору в опері у П.Шокальського теж є свої запитання. Підкресливши, що хор звучить “компактно та інтонаційно точно”, він одночасно вказує на його статичність і ритмічну слабкість: “цоправда, іноді він надто нерухомий або надміру метушливий, а часом вибивається з ритму” [11].

Третину рецензії займають характеристики головних персонажів опери. П. Шокальський в статті не пропустив жодного виконавця. “Образи “Даїсі” (незважаючи на сюжетну нескладність) психологічно багатозначні. Центральною постаттю (мабуть, завдяки чудовому виконанню М. Манойла) виявився мужній воїн Кіазо” [11]. Критик відзначив переваги обох виконавців партії Малхаза. “Якщо Дубінін більш вражає в епізодах, так би мовити, “камерного плану”, то Шуляк цікавіший, емоційно “активніший” в ансамблях, що рухають дію” [11]. Л. Цуркан у ролі Маро отримала гостре критичне слово від Шокальського. “На жаль, в багатьох місцях своєї партії співачці доводиться форсувати верхні ноти (в цьому винна не лише артистка, а й оркестровка опери). Не все гаразд у

Л. Цуркан з дицією” [11]. Н. Суржиній у ролі Нано рецензент зробив комплімент. “Здається, яскраве лірико-драматичне обдаровання співачки входить у конфлікт з тією роллю, що їй запропоновано — образом моторної сільської свахи. Сценічне вирішення ролі не викликає заперечень, але хотілося б більш витонченого вокального малюнка цієї партії” [11]. Є. Жарикова в ролі Тіто Шокальський назвав “комедійним обдаруванням”. “На жаль лише комедійне” та звичне “амплуа-маска” [11]. Схвальні коментарі в рецензії отримали О. Монастирний, А. Ковтун, А. Резілова.

Оціночні судження автора-критика складаються в картину не дуже “парадну” і ювілейну, як для замовної статті. З тексту рецензії можна зробити висновки, що оперна постановка має значні вади: страждає на статичність, “концертними позами”, дурним тоном штучного перегравання, непрофесійним виконанням грузинської ритміки — головного засобу виразності в грузинській музиці. Зовсім несподіваними видаються висновки статті, де автор задає риторичне питання. “Чи стане “Даїсі” подією в біографії театру — вирішить час” [11]. Після головних прем’єрних показів вистава, як пише Шокальський, “розсипається” і є велике питання щодо її довголіття в репертуарі театру. Причини такого становища автор вбачає в “загальних хворобах оперної трупи” [11]. “Немає єдиного рівного ансамблю солістів. Не на належному рівні вокальна культура. У багатьох співаків нетверда інтонація, навіть досвідченим виконавцям бракує справжньої акторської майстерності. Часто на сцені панують оперні штампи, стандартний набір поз-жестів” [11].

Рецензії П. Шокальського поряд з афішами, ескізами декорацій, фото- і відеоматеріалами можливо розглядати як матеріальну пам’ятку харківського оперного театру.

У них відображено стан музичної критики того часу. Ідеологічний тиск змушував автора до езопової мови, і Шокальському вдавалося уникати цензурних нормативів завдяки іронії, риторичним запитанням і недомовкам. Багато що він міг собі дозволити прямим текстом через авторитет і досвід у медіа.

Майстерність володіння публіцистичними жанрами і постійне балансування з пропагандою дозволяли Павлу Володимировичу відносно обмежену свободу висловлювання, яку він цинив.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Войтенко О. І знову про старе вино в нових міхах. Критика №1–2, 2024. С. 6–14. <https://krytyka.com/ua/articles/i-znovu-pro-stare-vyno-v-novykh-mikhakh>
2. Драч І. Prefacio на пошану Аділі Мізітової. Аспекти історичного музикознавства. Зб. Наук. Ст. вип XV. Харків. ХНУИ. 2019. С.9.
3. Іванова І., Мізітова А. Шокальський П. В. Енциклопедія. Т. 1. С. 369.
4. Марина Романівна Черкашина-Губаренко: про професійну долю музикознавця в сучасній Україні. *Ukrainian musicological school* (8 січня 2024 року) <https://www.youtube.com/watch?v=Iw4a5PoreeQ>
5. Передерій В. Естетична культура музикознавця. Музика. 1973. №4. С.4.
6. Пропаганда. <https://uk.wikipedia.org/wiki/Пропаганда>
7. Чепалов О. Записки призрака опери. Харків. 2012. С.57.
8. Шокальський П. Жадоба творчості. Культура і життя. 4.07.1968.
9. Шокальський П. Творчість вражаючої сили, ювілейна стаття до 50-ти річчя харківської опери. Соціалістична Харківщина. 23.12.1975. С.4.
10. Шокальський П. Даїсі” на харківській сцені. Соціалістична Харківщина. 27.12.1972.
11. Шокальський П. На прем’єрі “Даїсі” (ХАТОБ). Музика. 1973. № 1. С. 6–7.
12. Яворський Е.Н. Виступ на нараді-семінарі про підсумки роботи театрів республіки до 50-ти річчя СРСР. Музика. 1973. С.10.
13. Kharkiv Opera Museum. Віртуальний музей ХНАТОБ/Схід Опера.<https://kharkivopera-museum.com/>

Додаток 1

Перелік публікацій Шокальського П. В., які зберігаються в архіві навчальної лабораторії історії української та зарубіжної музики ХНУМ імені І. П. Котляревського, у хронологічному порядку:

- Молоді музиканти. *Мистецтво*. 1958. № 5. С. 32.
- Хибна думка. *Ленінська зміна*. 1958. 14 лют.
- Як розуміти і слухати музику. *Соціалістична Харківщина*. 1959. 1 квіт.
- Композитори звітують: про огляд творів харківських композиторів. *Музыкальная жизнь*. 1964. № 9. С. 4.
- Гимн жизни. *Комсомольская правда*. 1965. 10 серп.
- Мова людського серця. *Заводська правда*. 1967. 11 лют.
- Відмінність музики від інших видів мистецтва. *Заводська правда*. 1967. 18 лют.
- У творчій лабораторії. *Заводська правда*. 1967. 11 берез.
- Пісняр. *Культура і життя*. 1967. 29 жовт.
- Чотири поверхи музики. *Соціалістична Харківщина*. 1968. 27 лют.
- Жадоба творчості. *Культура і життя*. 1968. 4 лип.
- Для любителей музыки. *Красное знамя*. 1968. 17 лип.
- До сердець дорога. *Культура і життя*. 1969. 13 лют.
- Камилл Сен-Санс. *Музыкальная жизнь*. 1969. № 13. С. 15–17.
- Нове знайомство. *Соціалістична Харківщина*. 1970. 14 серп.
- Апасіоната — 70. *Музыка*. 1971. № 2. С. 2.
- Музыка, которая не стареет. *Красное знамя*. 1971. 20 лют.
- “Даїсі” на харківській сцені. *Соціалістична Харківщина*. 1972. 27 груд.
- На прем’єрі “Даїсі” (ХАТОБ). *Музыка*. 1973. № 1. С. 6–7.
- Творческие адреса харьковчан. *Красное знамя*. 1973. 13 листоп.
- 70 летие композитора Ф. Ф. Богданова. *Советская музыка*. 1974. № 9. С. 151.
- Спектакль-сказка, спектакль-игра. *Красное знамя*. 1975. 14 січ.
- Рівень зрілості митця. *Вечірній Харків*. 1975. 9 груд.
- Творчість вражаючої сили. Ювілейна стаття до 50-річчя харківської опери. *Соціалістична Харківщина*. 1975. 23 груд. С. 4.

Maryna Derbas

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

Head of the educational laboratory

of Ukrainian and Foreign Music History

ORCID iD: 0000-0001-5838-8253

Email: maderbas9@gmail.com

THE ART OF CRITICISM AND PROPAGANDA

**(Based on the Works of Pavlo Shokalsky,
a Kharkiv Opera Reviewer of the 1970s)**

*“To criticize, one must understand,
and to understand, one must feel”.*

Hector Berlioz

Key words: *music criticism and propaganda, Pavlo Shokalsky, opera “Daisy”, Kharkiv Theater of the 1970s, performance reviews.*

Critical reviews of opera performances play a key role in documenting and shaping the perception of theatrical life. A review captures both the factual details of a production — who performs and what unfolds on stage — and the audience’s emotional response, reflections, and the critic’s evaluative judgments. It also preserves fleeting impressions of the historical moment in which the performance was created and staged. In many cases, a review remains one of the few surviving records after a production has left the stage.

However, criticism is never purely documentary or detached. Every review carries the imprint of the critic’s perspective — what could be called the “optics of a contemporary observer”. Beyond their analytical and historical value, critical writings often possess artistic significance in their own right. Consider Hector Berlioz’s reviews: they are not just technical analyses of operas by his contemporaries (such as his scathing critique of Rossini’s *William Tell*) or predecessors (like his masterful review of Gluck’s *Iphigenia in Tauris*). They are also literary works — musical essays that evoke the spirit of their time. Berlioz’s passion spills into his vivid prose, blending sharp polemics with anecdotal storytelling. His articles

are neither flattering nor promotional; rather, they are fearless critiques that challenge conventions. His relentless attacks on the artistic complacency of his era, along with his bold assessments of composers and performances, serve as a reminder that great criticism has always been driven by audacity, rebellion, and dissent. If these qualities diminish, giving way to appeasement, criticism risks slipping into the realm of “black propaganda.”

Criticism and propaganda have always coexisted. In a broad sense, propaganda (from the Latin *propāgō*, meaning “to spread”) functions as a form of communication aimed at shaping public perception — whether through facts, arguments, rumors, or ideological messaging [7]. The balance between criticism and propaganda is fluid, shifting over time and influencing how narratives are framed. Depending on this balance, the shades of influence range from subtle “gray propaganda” to more overt “black propaganda” and beyond.

The dominance of either criticism or propaganda has varied across different historical and geographical contexts. In the USSR, independent media did not exist at all — everything was subordinated to the Communist Party and its ideological system. The government maintained strict control over the arts, fostering an environment where “black propaganda” thrived.

Composer and musicologist Oleksii Voitenko, in his analysis of Soviet-era music theory textbooks, concluded that ideological distortions embedded in these materials have persisted in music education to this day. The remarkable longevity of these narratives is sustained through the continued daily use of such textbooks in the learning process. Even modern educational literature has inherited outdated Soviet methodologies and ideological undertones. In his article *And Again About Old Wine in New Bottles*, Voitenko posed a critical question: “*What should we do with our past so that it does not obstruct our future?*” He emphasized that this remains one of the most urgent issues in contemporary music education, particularly in the field of music theory, where outdated pedagogical approaches still dominate [12]. More than thirty years after the collapse of the USSR, its ideological echoes remain.

In 1972, the Central Committee of the Communist Party of the Soviet Union (CPSU) issued a resolution “*On Literary and Artistic Criticism*” [6]. This directive effectively established ideological “access codes” for those wishing to engage in criticism. According to the party’s decree, “*Only a scholar armed with the Marxist-Leninist doctrine of party loyalty, ideology, artistic tendency, and the folk character of socialist realism can offer a sincere and well-reasoned assessment of the works of Soviet composers, the performances of musicians, and their contribution to the artistic culture of the Soviet people*” [6].

From that point on, art criticism fell under even stricter censorship and took on an explicitly ideological function. “Black propaganda” became a primary instrument of state policy, reinforcing two key narratives: the greatness of Soviet culture and the unity of the multinational Soviet people. Critical discourse was saturated with declarations of loyalty to a “*realistic interpretation of artistic imagery*,” general ideological platitudes, state-sanctioned myths, official rhetoric, and pre-approved talking points (so-called *temniks*). Individual perspectives and independent thought were systematically suppressed⁵⁴.

Authors who did not conform to the “ideological framework” were effectively silenced, denied the right to publish. This selective process created an exclusive circle of critics with unrestricted access to the media, shaping a controlled discourse. These specialized critics functioned much like characters in a video game, with two modes of engagement: a “third-person” perspective — observing from a distance, forming personal judgments but remaining unheard; or a “first-person” perspective — actively participating in the game of state propaganda, adapting their stance as the ideological narrative evolved.

Pavlo Shokalsky (1917–1983), a Kharkiv-based musicologist and critic frequently published in the 1970s and 1980s, chose to navigate this system as an active player. But does this make him a

⁵⁴ By the end of the 70s, the situation with state propaganda was gradually changing, the system and censorship were weakening, and propaganda lost its effectiveness. It looked more like a game of giveaways and generated irony.

conformist or an opportunist? His critical writings reveal a continuous balancing act between independent critique and adherence to official ideological rhetoric.

Shokalsky’s professional authority and public image were largely rooted in his wartime service — he fought in World War II from 1939 to 1943. His original writings and lectures showcased a charismatic public figure, one who, unlike many of his contemporaries, knew how to play the system to his advantage. It is no surprise that, at the time, rumors circulated that no editor or censor dared to alter his articles.

Shokalsky’s critical work was deeply intertwined with his role as an educator in Kharkiv’s music institutions. He was a pioneering figure in Kharkiv musicology — a “Viking” in his field. His journey at the Department of Music History at the Kharkiv State Conservatory (later the Institute of Arts) began in 1957 when he was 40 years old. By then, the department had already established itself as a leading force within the institution, primarily staffed by local scholars and educators.

Shokalsky, however, brought a wealth of experience from beyond Kharkiv — his studies in Moscow and teaching at a music school in Frunze, Kyrgyzstan. His adaptability and natural charisma allowed him to seamlessly integrate into the department. Colleagues valued his ability to teach beyond traditional academic subjects, leading courses on lecturing techniques and seminars in music criticism. Students saw him as more than a professor — he treated them as colleagues, winning them over with his extraordinary leadership and dynamic personality⁵⁵.

In a podcast by Oleksandra Samoilenko, Doctor of Arts and Vice-Rector for Research at the A. Nezhdanova Odesa National Music Academy, prominent scholar and music critic Maryna Cherkashyna-Gubarenko recalls her student years at the Kharkiv Institute of Arts when Pavlo Shokalsky taught there: “*Although my supervisor was Halyna Tyumenieva, my informal teacher was Pavlo Shokalsky*” [5].

⁵⁵ Well-known Ukrainian musicologists, PhD in Art Studies Iryna Ivanova, Adila Mizitova, and Liudmyla Miroshnikova studied in his specialty class.

Her introduction to Shokalsky, an idol among her fellow musicology students, was quite telling. *“I was in my second year when he (Shokalsky) was friends with my colleagues. And he said: ‘Oh, Cherkashyna, you’re such a gray mouse,’ because I was an excellent student — I studied well, did everything right. When I heard that, I told myself I would never be a gray mouse again. And I managed to become friends with Pavlo Volodymyrovych. He taught me so much. He was an extraordinary person. He couldn’t stand perfect students — those gray mice, the ones who always followed the rules. He loved the difficult ones, the rebels, and he always took them under his wing, always engaged with them”* [5]. Shokalsky’s ability to connect extended beyond students—he maintained strong relationships with colleagues in major cities, with editors of newspapers and magazines, and within lecture circuits. *“Throughout his life, he maintained lively friendships and professional contacts with his Moscow colleagues, including the renowned music critic Liana Henina. He had first-hand knowledge of key artistic events and was ‘one of their own’ in the capital’s music and theater circles,”* writes Iryna Drach [2]. Shokalsky skillfully leveraged these connections at a time when getting an article published was a nearly impossible feat for many — but not for him. He was a regular contributor to the Kharkiv press, Kyiv magazines and newspapers, and Moscow periodicals. His passion for critical journalism always took precedence alongside teaching and lecturing. His former students, A. Mizitova and I. Ivanova, described him as follows: *“He saw enlightenment as his life’s mission — he was one of the most sought-after lecturers in Kharkiv. His style was engaging and democratic, and he was a familiar presence in the Central Lecture Hall, the Philharmonic, and on tours across Ukraine”* [3].

The archives of the Department of History of Ukrainian and Foreign Music at the Kotliarevsky National University of Arts have preserved several articles written by Shokalsky during his time in Kyrgyzstan, along with 23 publications from his Kharkiv period. Some of these articles may have been commissioned, but in those days, compromise was inevitable — one had to accept assignments and produce work.

Shokalsky’s name appeared most frequently in the press in connection with the Mykola Lysenko Kharkiv National Opera and Ballet Theater. His series of reviews and creative portraits were published in local, republican, and all-Union periodicals.

His first mention of the Kharkiv Opera in print dates back to 1968, when he wrote a portrait article on the theater’s leading soloist, Yevhen Chervoniuk, titled **“Thirst for Creativity”** in the newspaper *Culture and Life* [10, photo 1]. It is likely that the reason for this piece was Chervoniuk’s recent recognition as a People’s Artist of the USSR in 1967. Shokalsky was evidently proud of this publication — seven copies of the article have been preserved in the archive.

Though brief and accompanied by a rather unremarkable, standard portrait of Chervoniuk—reminiscent of the era’s “honor boards” — the article holds its own among the works of the leading music critics of the time. Its structured composition, depth, and clarity of thought stand out. While the writing may feel somewhat dated today, Shokalsky’s approach still bears similarities to modern media standards. In many ways, it aligns with the principles of BBC journalism (though not entirely): accuracy, impartiality, and a conversational tone that connects with the reader.

The title of the article, **“Thirst for Creativity”**, is a classic example of wordplay, tying into the final line of the piece. The text immediately draws the reader in with a compelling scene: *“We are sitting in the classroom... Watching as concertmaster Nadiia Kramarenko patiently and persistently works with the students. Phrase, intonation, rhythm. Rhythm, intonation, phrase. ‘The black work of art.’ But without it...”* [10]. This opening sets the rhythm of the narrative with short, pulsating sentences and an unfinished ellipsis, immersing the reader in the atmosphere of vocal training while introducing a key figure — Kramarenko, the concertmaster. The core of the article focuses on Yevhen Chervoniuk’s roles at the Kharkiv Opera, structured as a virtual conversation with the singer. The author employs a dynamic Q&A format: *“How many roles has he performed on the opera stage—forty? Fifty? I never had the time to count. Each one is so different, an astonishing gallery of charac-*

ters!” “Did he ever have failures? Undoubtedly”. “Which role suited him best? Even he couldn’t say... And what does it mean to truly embody a role? In response, Yevhen Ivanovych merely shrugs in bewilderment” [10]. Shokalsky skillfully employs the “anonymous source” technique: “It is said, and not without reason, that singing a few romances in concert is like living multiple lives.” “The audience loves Chervoniuk for many reasons.” [11]. He also masterfully uses the “presentation” technique, seamlessly introducing key moments in Chervoniuk’s repertoire: “Here is King Philip’s monologue from Verdi’s *Don Carlos*...” [10]. From there, the article delves into an analysis of Chervoniuk’s voice, his transformative artistry, and his work in chamber music. Only in the final section does the piece take on the more conventional structure of a biography — though still with the flair of a novel.

P. Shokalsky voiced his own position on performance in art in two theses: “After all, an actor’s findings and discoveries die with him if you don’t share them with young people”; “But that exhausting inner work, when an image is being born, there are no words for it yet. And we, the audience, will never know anything about it, because we always see only the finished artistic result” [10]. For the “necessary party curtsies” Shokalsky left one paragraph at the end of the text. There were three components to the article’s skill: verbal ease, empathy for the subject, and a kind of play with irony that is both present and absent (in the tradition of Robert Schumann’s critical opuses). The article is distinguished by its “off-the-cuff” style, lack of complimentariness and pathos (judging by M. R. Cherkashyna-Hubarenko’s podcast, pathos and Shokalsky were incompatible things). It appeared when, according to the theater director V. Monakhov, “Yevhen Chervonyuk was such a portrait on the banners at that time” [1].

On the occasion of the theater’s 50th anniversary in 1975, the editorial board of the newspaper *Socialist Kharkivshchyna* published a large, full-page article. Among the authors of the anniversary articles were the director of the opera house, V. Monakhov, the chief director, V. Lukashov, the chief conductor, A. Kalabukhin, the head

of the literary department, O. Chepalov, and Pavlo Shokalsky. For the anniversary article “**Creativity of Impressive Power**”, Pavlo Volodymyrovych chose the genre of historical review [11, photo 2].

He recorded important dates, titles of performances, names and status of key figures in the theater, and placed clear accents. “On April 24, 1925, the Council of People’s Commissars of the Ukrainian Soviet Republic adopted a resolution on the creation of a Ukrainian opera in Kharkiv. This day marked the beginning of the history of the Soviet opera theater in Ukraine” [11]. The author focused on the first premieres of the theater: *Sorochinsky Fair*, *The Tale of Tsar Saltan*, and *Prince Igor*. Then he presented a list of the members of the first permanent Kharkiv opera company, including conductors O. Bron and L. Steinberg, directors M. Boholyubov and V. Manziy, artist A. Petrytskyi, and soloists M. Lytvynenko-Volhemut, I. Patorzhynskyi, M. Donets, V. Guzhovyi, and O. Kolodub, later joined by M. Reisen and I. Kozlovskyi. “For a number of seasons, L. Sobinov, A. Nezhdanova, and Y. Kiparenko-Damansky took part in the performances of Kharkiv” [11].

P. Shokalsky considers the most successful performances of the Kharkiv Opera to be those that were approved in Moscow: M. Musorgsky’s “*Boris Godunov*”, staged by the Bolshoi Theater of the USSR, which received a state award in 1952, D. Klebanov’s “*The Communist*” and A. Khachaturian’s “*Spartacus*”, performed at the Kremlin Theater in Moscow. Among the theater’s achievements, he considers productions of works by Kharkiv composers, such as B. Yarovynskyi’s opera “*Lieutenant Schmidt*”, N. Yukhnovska’s “*Pavka Korchagin*”, M. Karminskyi’s “*Bukovynians*”, and V. Hubarenko’s ballet “*Don Giovanni*”. P. Shokalsky specifically focuses on the leading soloists of the opera house in the 70s and identifies their best roles: Yevhen Chervonyuk in *Don Pasquale*, Svitlana Kolyvanova in *Carmen Suite*, Yaroslav Ivanov in *The Enchantress*, Lyudmyla Sergienko in *The Young Guard* and *One Step to Love*.

The author recalls an exchange tour of the theater’s soloists. “Georgian artists helped to stage one of the pearls of Georgian opera classics, ‘*Daisy*’” [11]. Pavlo Volodymyrovych first wrote a re-

view of this opera for the newspaper *Socialist Kharkivshchyna* in December 1972 under the title “**Daisy on the Kharkiv Stage**” [8], and in January 1973, he expanded the text of the article for the magazine *Music* under the title “**At the Premiere of Daisy**” [9, photo 3].

Why did Shokalsky decide to write a review of *Daisy*? The opera was staged as an event on a significant political date. 1972 was the 55th anniversary of the October Revolution and the 50th anniversary of the creation of the USSR. “*The performance is dedicated to the national holiday*”, he wrote, and perhaps this was the reason for writing the article, that is, the editorial order. At the same time, the opera was recommended for the All-Union Review of Musical Theaters, announced for this date, which included performances of works by Soviet composers. On the part of the Ukrainian SSR, the competition works were *Abesalom and Ether* by Z. Paliashvili, *Romeo and Juliet* by S. Prokofiev (Kyiv), *Creation of the World* by A. Petrov (Lviv), *By the Path of Thunder* by A. Kara-Karaev (Odesa), and *Daisy* by Z. Paliashvili (Kharkiv).

Perhaps P. Shokalsky wrote his articles during the competition to lobby for the Kharkiv play. By the way, *Daisy* received a second-degree diploma. In 1972, E. N. Yavorsky’s co-authored report at a seminar on the results of the work of the republic’s theaters on the occasion of the 50th anniversary of the USSR paid attention to the Kharkiv production of *Daisy*, and the report used theses from Shokalsky’s reviews almost verbatim [4].

The premiere of Paliashvili’s opera *Daisy* took place in Kharkiv on November 3, 1972. Choosing *Daisy* as the Kharkiv Opera’s competition entry proved to be a strategic decision. Another Georgian opera, *Abesalom and Eteri* by Z. Paliashvili, had already enjoyed a long and successful run at KhATOB. At the time, the Kharkiv Opera maintained close ties with the Tbilisi Opera House and had collaborated on several joint projects. The theater’s management took a pragmatic approach, opting for a well-calculated choice rather than an overly ambitious one.

The premiere poster, now available on the new KhNATOB/Skhid Opera Virtual Museum website [4], lists the production

team: conductor E. Dushchenko, director I. Chernychko, choir-master E. Konoplyova, designer L. Bratchenko, and choreographer R. Machaidze. The poster also announces a triple cast for the main roles. In his review, P. Shokalsky focuses on two of them: Malkhaz — A. Dubinin, O. Shulyak; Kiaz — M. Manoylo, Y. Ivanov; Maro — A. Rezilova, L. Tsurkan; Nano — N. Surzhyna; Tsangala — O. Monastyrnyi, A. Kovtun; Tito — E. Zharykov, V. Teveshev.

At the start of the article, the author sets the stage with vivid imagery, describing the atmosphere as “*a feast of colors, fiery energy, a rain of sparks*” [8]. The premiere was preceded by meticulous research into national traditions, carried out in collaboration with Georgian ethnographers. However, the reviewer notes that the Kharkiv production “*does not claim to be a new interpretation*” [9]. In his signature ironic style, Shokalsky expresses open skepticism: “*And those who come to the theater with the unspoken question—what about the ‘real Georgia’?—may feel a slight disappointment. The national flavor is, of course, preserved, but the directors have placed their focus on universal emotions and conflicts*” [9].

The opera’s climactic scene, *Malkhaz’s burial*, is described in striking detail, allowing the reader to visualize the mise-en-scène. “*The body of Malkhaz is carried out on an open burka, with a sobbing Maro following behind. The mourning procession forms a traditional ‘mourning circle’ before slowly disappearing into the left wing. Meanwhile, on the right, soldiers gather under a banner, frozen in a tense, defensive stance—the enemy is near. On the surface, the two ideological lines—the romantic-tragic and the heroic-patriotic—seem well integrated. And yet, this staging doesn’t feel entirely convincing; it comes across as a kind of formulaic poster. Wouldn’t it be worth considering a different ending? Something less direct, more nuanced, perhaps more symbolic?*” [9]. Shokalsky leaves his critique open-ended, concluding with a rhetorical question that lingers in the reader’s mind.

The reviewer also provides a separate assessment of the artist’s work, particularly critiquing the weaknesses in the visual design. “*While the massive, starkly overhanging facade of the temple (Act II,*

Scene 2) leaves a striking impression of solemn grandeur — clearly inspired by a monument of ancient Georgian architecture — in other scenes, the artist lacks both stylistic cohesion and imagination” [9].

The review examines every aspect of the opera’s staging: direction, conducting, editorial decisions (bills and arrangements), choral work, ballet, and lighting. Shokalsky considers the ballet sequences, choreographed by Georgian artist R. Machaidze, to be an undeniable highlight, describing them as “spectacular”. He portrays conductor E. Dushchenko as confident and attentive but does not hold back criticism of the orchestra’s percussion section.

The chorus also comes under scrutiny. While he acknowledges that it sounds “compact and intonationally precise”, he simultaneously critiques its lack of dynamism and occasional rhythmic inconsistencies: “At times, it is either too static or overly frantic, and sometimes it loses its rhythm” [9].

A third of the review is dedicated to analyzing the main characters in the opera, with Shokalsky ensuring that no performer goes unmentioned. “Despite the simplicity of the plot, the characters in *Daisy* are psychologically meaningful. The central figure — perhaps thanks to M. Manoilo’s outstanding performance — is the courageous warrior Kiazio” [9].

Shokalsky highlights the strengths of both Malkhaz performers. “If Dubinin is more compelling in the intimate, chamber-like scenes, Shulyak stands out in the ensembles, where his emotional intensity helps drive the action” [9]. However, his critique of L. Tsurkan as Maro is sharp: “Unfortunately, in many parts of her role, the singer struggles with the upper register — not entirely her fault, as the orchestration also contributes to the issue. Additionally, her diction is problematic” [9].

In contrast, he praises N. Surzhynia as Nano: “It seems her bright lyrical-dramatic talent clashes with the role of a sprightly village matchmaker. The staging of her character raises no objections, but one wishes for a more refined vocal interpretation” [9]. Meanwhile, E. Zharykov’s performance as Tito is acknowledged, though with reservations: “A comedic talent, undoubtedly. But only a co-

medic one, confined to the usual role-mask” [9]. O. Monastyrnyi, A. Kovtun, and A. Rezilova receive positive mentions in the review.

Shokalsky’s judgments paint a picture far from the celebratory tone expected in a commissioned piece. His review suggests that the production suffers from noticeable flaws: static staging, “concert-like postures”, an artificial theatricality, and an unpolished execution of Georgian rhythms — the core expressive element of Georgian music. “Whether *Daisy* will become a milestone in the theater’s history remains to be seen” [9]. He notes that after an initial run of high-profile performances, the production begins to “fall apart”, raising doubts about its longevity in the theater’s repertoire. The cause, he argues, lies in the “general ailments of the opera company” [9]: “There is no cohesive, evenly matched ensemble of soloists. Vocal culture is lacking. Many singers struggle with unstable intonation, and even seasoned performers fall short in true acting ability. Too often, the stage is dominated by operatic clichés — predictable postures and gestures” [9].

Shokalsky’s reviews, alongside posters, set designs, photographs, and video recordings, serve as a historical record of the Kharkiv Opera House. They capture the state of music criticism at the time, shaped by ideological constraints. Under political pressure, Shokalsky employed Aesopian language — irony, rhetorical questions, and strategic omissions — to navigate censorship. His reputation and experience in the media allowed him to say more than most, albeit within limits. Mastering the art of journalistic subtlety while balancing the demands of propaganda, he managed to carve out a space for genuine critique — something he valued deeply.

REFERENCES

1. Chepalov, O. *Notes of the Phantom of the Opera*. Kharkiv, 2012, p. 57. [in Ukrainian].
2. Drach, I. *Prefacio in Honor of Adilia Mizitova. Aspects of Historical Musicology. Collection of Scientific Articles*, Vol. XV, Kharkiv: KhNUI, 2019, p. 9. [in Ukrainian].
3. Ivanova, I., Mizitova, A. *Shokalskyi P. V. Encyclopedia*. Vol. 1, p. 369. [in Ukrainian].

4. Kharkiv Opera Museum. *Virtual Museum of KhNATOB/East Opera*. [Online]. Available: <https://kharkivopera-museum.com/> [in Ukrainian].

5. Marina Romanivna Cherkashyna-Hubarenko: *On the Professional Fate of a Musicologist in Modern Ukraine. Ukrainian Musicological School*, January 8, 2024. [YouTube]. Available: <https://www.youtube.com/watch?v=lw4a5PoreeQ> [in Ukrainian].

6. Perederii, V. *The Aesthetic Culture of a Musicologist*. *Muzyka*, 1973, No. 4, p. 4.

7. Propaganda. [Online]. Available: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Пропаганда> [in Ukrainian].

8. Shokalskyi, P. *Daïsi on the Kharkiv Stage. Socialist Kharkiv Region*, December 27, 1972. [in Ukrainian].

9. Shokalskyi, P. *On the Premiere of "Daïsi" (KhATOB)*. *Muzyka*, 1973, No. 1, pp. 6–7. [in Ukrainian].

10. Shokalskyi, P. *The Thirst for Creativity. Culture and Life*, July 4, 1968. [in Ukrainian].

11. Shokalskyi, P. *A Creativity of Striking Power: Jubilee Article for the 50th Anniversary of Kharkiv Opera. Socialist Kharkiv Region*, December 23, 1975, p. 4. [in Ukrainian].

12. Voitenko, O. *Again About Old Wine in New Wineskins*. *Krytyka*, No. 1–2, 2024, pp. 6–14. [Online]. Available: <https://krytyka.com/ua/articles/i-znovu-pro-stare-vyno-v-novykh-mikhakh> [in Ukrainian].

13. Yavorskyi, E. N. *Speech at the Conference-Seminar on the Results of Theater Work in the Republic for the 50th Anniversary of the USSR*. *Muzyka*, 1973, p. 10. [in Ukrainian].

Юшкевич Сергій

заслужений артист України,

доцент, професор кафедри спеціального фортепіано
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського

У ШОПЕНА⁵⁶

1.

Париж, червень 1995.

Концерти зіграно, подарунки придбано. Оглянуті Монмартр, Єлисейські поля, Сіте, Лувр, набережні Сени, Версаль і таке інше. Післязавтра лечу додому, а в Шопена ще не побував.

Ні, так не піде. Бути в Парижі й не завітати до Шопена — це лопухнутись капітально. Це означає втратити шанс доторкнутись до невидимого для ока й нечутного для вуха зв'язку між його часом — і моїм часом, між його музикою (знаймою мені, ймовірно, ще до народження, адже мій батько полюбляв грати для себе вальси, прелюдії й повільні етюди Шопена, а моя мама майже завжди була поряд з ним) — і аурую Парижа XIX століття, яка оточувала автора і яка, згідно з моїми очікуваннями, найкраще збереглася саме там, на цвин-



⁵⁶ Авторизований український переклад тексту, що вперше був опублікований у збірці Рахманіновського фестивалю: С. Рахманінов та культура України. (С. Рахманінов: на зламі століть). Вип. XIV. Харків. ФОП Носань В.А., 2017. С. 123–128.

тарі Пер-Ляшез, останньому притулку мандрівника. Інші місця його проживання в Парижі, на які я орієнтувався при прокладанні маршрутів свого знайомства зі “столицею світу”, як на мене, не зберегли ані смаку, ані аромату XIX століття — натомість мене зустрічали всюдишуща реклама й привітний запах бензину.

Усе, завтра йду до Шопена.

2.

Завтра прийшло.

Ранок.

Хмарно, прохолодно, вітряно.

Добре, що йти недалеко — хвилин двадцять від будинку, де я мешкав. Хвилин за дванадцять праворуч по ходу з'являється довгезелений мур цвинтаря Пер-Ляшез і, нарешті, головний вхід.

Заходжу.

Із персоналу — нікогісінько на відстані найближчих ста метрів у всіх напрямках. План території купити ні в кого. Відвідувачів майже немає, погода не посприяла. Запитав (англійською) в одного, другого: “Як пройти до Шопена?”. Відповіді однакові: “Je ne parle pas d'Anglaise, monsieur, pardon”. (“Я не розмовляю англійською, мес'є, вибачте”).

Цвинтар величезний. Стою, а куди йти — хтозна. Вказівники є, але на них лише імена, квадрати, алеї, а як до них дійти — незрозуміло.

Нарешті через пів години з'являється служитель, запитую в нього (англійською): “Як пройти до Шопена?”. Відповідь знов та сама: “Je ne parle pas d'Anglaise, monsieur, pardon”. Отут вже я оскаженів, напружив мозок, щоб згадати увесь свій мізерний запас французької і повторив запитання, приблизно французькою. На що служитель відповів щось на кшталт: “А, ну так би одразу й запитали, мес'є (нібито “Шопен” французькою звучить не так, як англійською!) — рушайте праворуч, потім ліворуч, побачите табличку, де й знайдете відповідь на Ваше запитання”.

Йду.

Йду нешвидко, роздивляюсь навколо й поступово починаю п'яніти від розкоші, яка мене оточує, від пишноти зелені, від

багатства монументальних родинних склепів, від архітектурної фантазії авторів, які їх побудували, від величезної кількості мармуру найрізноманітніших відтінків та їх поєднань. Уявляю, скільки все це коштувало!

Йду й дивуюсь: як сюди потрапив Шопен? Припустимо, він (згідно з Ю.Кремльовим), висловив бажання бути похованим саме на Пер-Ляшез. Але навіть ураховуючи те, що в середині XIX століття це була далека околиця Парижа, — туди навряд чи змогла потрапити людина середнього достатку, а Шопен за своїми фінансами аж ніяк не дотягував до пересічного рівня прибутків французьких буржуа тієї епохи. Хіба припустити, що вся матеріальна підтримка була надана шанувальниками його таланту, насамперед — шотландцями. Але мені здається, і цього б не вистачило, якби Шопен не був французом по батьковій лінії.

Знаходжу табличку. Дійсно, шлях указаний.

Дотримуюся вказівок, спускаюся й піднімаюся вигинами стежок. Родинних склепів меншає, та й зелень рідшає: район не такий багатий, як попередні.

Уповільнюю кроки, начебто прийшов. Зупиняюсь, озираюсь навсебіч і трохи осторонь помічаю барельєф та знайомий профіль.

3.

Сідаю на сходинку, поряд із пам'ятником роботи скульптора Огюста Клезанже (чоловіка Соланж Санд): схилена над розбитою лірою дівчина, що оплакує композитора.

Сиджу, дихаю, мовчу.

Виходить, що це саме тут, на цьому місці сто сорок шість років тому завершилась траурна церемонія, яка почалася в центрі Парижа, у церкві Марії Магдалени й стала подією для культурної еліти міста. За свідченням очевидців, традиції таких церемоній були дотримані в повному обсязі, у церкві прозвучали і третя частина сонати сі бемоль мінор Шопена (в оркестровці), і “Реквієм” Моцарта, і дві прелюдії Шопена (с-moll и h-moll), виконані на органі. Потім, також слідує традиції, культурна еліта розійшлася у своїх справах, залишившись у центрі Парижа. На Пер-Ляшез кортеж супроводжували найбільш ревні

шанувальники Артиста, рідна сестра, найвірніші друзі й нечисленні представники польської діаспори.

А тепер на цьому ж місці сиджу я.

Навкруги — нікого. Шопен, я і небо.

Відчуття трохи дивні, м'яко кажучи.

Усе, що я з дитинства читав і чув про Шопена — і в медіа, і від музикантів, які мене оточували, — сформувало чітке розуміння, що Шопен — “не від цього світу” і що він в очах усіх, хто писав про нього (крім Жорж Санд, звісно), жив у якійсь іншій, “високій” реальності зі своїм роялем “Pleyel”, а я живу в іншій реальності, значно прозаїчнішій, із моїм роялем “Естонія”.

Але зараз я бачу на власні очі те, що бачив Шопен, адже він напевне — і не раз — відвідував Пер-Ляшез. Ці пагорби довкола — вони ж були такими й сто сорок шість років тому. Вони спостерігали годі за Шопеном, зараз спостерігають за мною — і в непорушній тиші дивні відчуття підсилюються усвідомленням того, що й він “*homo sapiens*”, і я “*homo sapiens*”, і ми в цьому однакові, наче й немає цих ста сорока шести минулих років, і я йому подумки кажу: “Який жаль, пане Фредеріку, що Ви зв'язались із цим стервом Жорж Санд, яка спочатку свою крихітку Соланж випхала в село геть з очей, а потім з Вас стала кров пити!”.

Сиджу з пів години. Спочатку в голові завихрилась сі мінорна соната, потім вплив із пам'яті фрагмент спогадів Соланж Санд: “Шопен! Дивовижний чоловік, самобутній і чудесний геній, ніжність, самовідданість, високе почуття гідності! Пречудові манери, гречність, веселий, ледь іронічний настрій; незмірна великодушність... всі види великодушності: розуму, серця, таланту, гаманця. Я росла під звуки фортепіано Шопена, і чарівність його божественної музики збереглась у моїй душі серед таких рідкісних теплих спогадів мого дитинства...”.

Вітер вщух. Потепліло.

Мені час.

Встаю, фотографую спочатку сам пам'ятник. Потім подумав, що не зайве було б і себе поряд з ним зафіксувати. Йду шукати кого-небудь. Пощастило, зовсім поряд зустрів

пару: він та вона. Попросив мене сфотографувати поряд із пам'ятником. Відповідь приємна: “Oh, yes, of course!” (“О, так, звичайно!”). Поспілкувались (вони, як виявилось, англійці — зовсім інша справа, ніж “*Je ne parle pas d'Anglaise, monsieur, pardon!*”), підійшли до пам'ятника. Шукаємо ракурс. Знайшли. Клац, клац.

Справу зроблено!

Прощаюсь із англійцями: розкланююся із взаємними по-смішками.

Повертаюсь тим самим шляхом: знову довжелезна стіна Пер-Ляшез, знову місто, люди, автівки.

Сучасність.

Але плівка вже зафіксувала мене поряд із Шопеном.

Повернувшись додому, надрукував фотографії, показав декому з друзів. А потім заховав у шухляду й дуже зрідка до них повертався.

Нещодавно натрапив на них майже випадково. Якось так вийшло. Потім, спонтанно, спало на думку написати про те, як виникла ось ця фотографія.

Voilà!

Serhiy Yushkevich

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

Honored Artist of Ukraine,

associate professor, professor

the Department of Special Piano

AT CHOPIN'S

1.

Paris, June 1995

The concerts have been played, the gifts bought. I've wandered through Montmartre, strolled down the Champs-Élysées, visited Île de la Cité, explored the Louvre, walked along the Seine, and seen

Versailles and many other iconic spots. In just two days, I'll be flying home, but there's one place I still haven't been: Chopin's.

No, that won't do. To be in Paris and not visit Chopin would be an unforgivable oversight. It would mean missing the chance to experience the subtle, almost invisible connection between his time and mine, between his music (which I've likely known since before I was born, as my father often played Chopin's waltzes, preludes, and slow études, with my mother close by) and the very essence of 19th-century Paris. I expected to find that essence most profoundly preserved at Père Lachaise Cemetery, the final resting place of this wandering soul. The other places Chopin lived, along the paths I'd planned to explore to get to know the "capital of the world," seemed to have lost the flavor and spirit of the 19th century. Instead, I was greeted by an endless stream of advertisements and the all-too-familiar scent of petrol.

That's it — tomorrow, I'm going to Chopin's.

2.

Tomorrow has arrived.

Morning.

It's cloudy, cool and windy.

Thankfully, it's not a long walk — about twenty minutes from where I was staying. Around the twelfth minute a long wall of Père Lachaise Cemetery appears on the right, and finally, the main entrance comes into view.

I enter.

There is no staff in sight within a hundred meters in any direction. No one to buy the map from. Almost no visitors, the weather is hardly welcoming. I asked (in English) one person, then another: how to find Chopin's grave — the answer is the same: "Je ne parle pas anglais, monsieur, pardon" ("I don't speak English, sir, sorry").

The cemetery is vast. I am standing, unsure of where to go. There are signposts, but they only list names, squares, and alleys, how to reach there remains unclear.

Finally, after half an hour, I spot a minister and ask him (in English): how to find Chopin's grave — and once again, the response is

the same: "Je ne parle pas anglais, monsieur, pardon". At this point, I got frustrated, racked my brain to recall something from my meagre French vocabulary, and repeated the question, in my best approximation of French. The minister replied with something like: "Oh, you should've asked like that right away, sir (as if "Chopin" sounds that different in French from in English!) — you should turn right, then left — and you will see the table that will answer your question".

I walk.

I take my time, looking around, and gradually start to be amazed by the surrounding splendour: the lush greenery, the abundance of monumental family crypts, the architectural creativity of their designers, and the sheer amount of marble in various shades and combinations. I can only imagine the fortune it must have cost!

I walk, pondering: how did Chopin end up here? Let's say he (according to Y. Kremlev) expressed a wish to be buried at Père Lachaise. But even considering that in the mid-19th century this was the outskirts of Paris, the chances of someone with moderate income affording a burial here would have been slim. Chopin's finances certainly did not match the average level of the French bourgeoisie of that era. The only plausible explanation is that his admirers, particularly the Scots, provided the necessary financial support. Even then, it seems unlikely that this alone would have sufficed if Chopin had not also been French on his father's side.

I find the table. Indeed, the route is marked here.

I follow the directions, descending and ascending along the winding paths. I see fewer family crypts now, and the greenery is sparser: this area is not as affluent as the one I passed earlier.

I slow down, it looks like I've arrived. I stop, look around, and slightly to the side I see a bas-relief and a familiar profile.

3.

I sit on the step, next to the monument of Auguste Clésinger (husband of Solange Dudevant): a girl bent over a shattered lyre, mourning the composer.

I sit, breathe, remain silent.

So, this is the place. One hundred and forty-six years ago, the

funeral ceremony, which began in the heart of Paris at the Church of St. Mary Magdalene and became a significant event for the city's cultural elite, concluded right here. According to witnesses, the traditions of such ceremonies were fulfilled to the fullest: in the church, they played the third movement of Chopin's Sonata in B-flat minor (in orchestral arrangement), Mozart's *Requiem*, and two of Chopin's preludes (in C minor and B minor), performed on the organ. Afterward, following tradition, the cultural elite dispersed back to their own affairs, remaining in the city centre. Only the most devoted admirers of the Artist, along with his sister, closest friends, and a handful of representatives from the Polish diaspora, accompanied the cortege to Père Lachaise.

And now, at this very spot, there is me.

Nobody else around. Chopin, me, and the sky.

It feels a bit strange, to say the least.

Everything I've read heard about Chopin since my childhood — from mass media to the musicians around me — has shaped a clear understanding: Chopin was “not of this world.” In the eyes of all who wrote about him (except George Sand, obviously), he inhabited a different, “higher” reality with his Pleyel grand piano, while I dwell in another, far more prosaic one, with my Estonia grand piano.

But now, what I see with my own eyes is what Chopin himself must have seen — he surely visited Père Lachaise at least a few times. These hills around me — they were just the same 146 years ago. Back then, they observed Chopin himself, and now they are observing me. In the unbroken silence, this strange feeling grows stronger with the realization that both he and I are “homo sapiens,” making us alike, as if these 146 years had never passed. In my thoughts, I say to him: “What a pity, Pan Frédéric, that you got entangled with that damned wretch George Sand, who first sent her poor daughter Solange off to the countryside to get her out of the way, and then began draining the life out of you!”

I sit for half an hour. First, the B minor Sonata swirls in my mind. Then, a passage from Solange Sand's recollections surfaces: “Chopin! An extraordinary man, a unique and wonderful genius,

tenderness, selflessness, with a profound sense of honour! Impeccable manners, courtesy, a cheerful and slightly ironic disposition; boundless generosity... all kinds of generosity: of mind, heart, talent, and wallet. I grew up to the sounds of Chopin's piano, and the charm of his divine music has remained in my soul among the rare warm memories of my childhood...”

The wind has died down. It's warmer now.

Time to go.

I stand up and take a photo of the monument. Then it strikes me—why not take one with me in it? I need someone to help. Lucky me—just ahead, I spot a couple, a man and a woman. I ask if they'd mind taking my picture. Their response is warm: “Oh, yes, of course!”

We start chatting (they turn out to be English — quite the contrast to the usual “Je ne parle pas anglais, monsieur, pardon!”). We walk to the monument, search for the right angle. Found it. Click, click. Done!

We part with smiles.

Retracing my steps, I pass the long wall of Père Lachaise again, returning to the city, to people, to cars.

Back to modern life.

But the film has already preserved the moment: me, next to Chopin.

Once home, I printed the photos and shared them with a few close friends. After that, I stored them away in a cupboard and rarely revisited them.

Not long ago, I stumbled upon them by chance. Just like that. And then, just as spontaneously, came the thought to write about how that photo came to be.

“We cannot foresee how our words will echo through the ages...”

Voilà!

Translated by Anhelina Mamona

Прево Марія

театрознавець, ст. лаборант

навчальної лабораторії історії театру Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
e-mail: prevo251085@gmail.com

**БІБЛІОГРАФІЧНИЙ ПОКАЖЧИК РОМАНА ЧЕРКАШИНА:
ЗБІР ТА ОПРАЦЮВАННЯ МАТЕРІАЛІВ**

Ключові слова: Роман Черкашин, Юлія Фоміна, Лесь Курбас, Березіль, український театр, джерельна база, джерельний посібник, архів, статті, навчальна лабораторія історії театру, бібліотека.

Ім'я Романа Черкашина в мистецьких театральних колах завжди впізнаване, адже майже кожен випускник театального факультету або просто той, хто цікавиться розвитком українського й слобожанського театального мистецтва від Америки до Австралії, від Москви до Оренбурга, від Львова до Харкова, глибоко обізнаний з постаттю Романа Олексійовича Черкашина та епохи, у яку жив засновник прекрасної багатовекторної театально-музичної династії Черкашиних-Фоміних-Губаренків, видатного актора, режисера, педагога, автора режисерських експлікацій, читецьких і радіопрограм, підручників зі сценічної мови та культури мовлення, автора статей театального і мистецького спрямування. Так влучно його разом з дружиною описала у своїй передмові до видання “Ми Березильці” Наталія Єрмакова: “Українські інтелігенти, митці — вони всім своїм життям довели спроможність, попри різні перешкоди, без устану боронити власні ідеали, що, сподіваюся, й надалі викликати будуть шанобливе ставлення до них, хто їх знав. ...Усіх, хто ще познайомиться з ними” [1, с. 10].

Наша невелика розвідка — це, найімовірніше, тільки початок великого шляху в добиранні, систематизуванні та підготовленні матеріалу до бібліографічного покажчика. На цьому

шляху можуть зустрітися багато нових сюжетних, доленосних поворотів чи людей, які, імовірно, долучаться до фіксування джерельної бази творчості митця, що є, на нашу думку, найголовнішим у збереженні історичної та культурної пам'яті. Адже письмова історія, письмовий наратив зараз, як ніколи, стає важливим для розвитку нашого майбутнього.

Отже, ми будемо говорити про добирання джерельної бази, яку плануємо ввести в історичний, науково-дослідницький, освітній процес.

Що нас надихнуло почати добирати матеріали? Проведений круглий стіл “Заповнюємо білі плями нашої історії”, який був ініційований кафедрою історії української та зарубіжної музики. А ще розуміння того, що саме тут і зараз постає завдання збирання та збереження розрізнених джерел унікальної української історії та переведення її в категорію пам'яті.

Зрозуміло, що надихнув нас на цю працю і масштаб особистості Романа Черкашина, митця, актора, людини високих моральних і духовних орієнтирів, який один з небагатьох не зрадив свого Вчителя, Леся Курбаса, його вчення, літературні та мистецькі погляди. Саме тут треба говорити про поняття міжкультурного лідерства (Cross-cultural leadership) особистості Р. Черкашина, яке було, на перший погляд, приховано, але саме в його постаті вело за собою багато поколінь, яке веде, спрямовує і зараз.

Влучно портретно змальовує постать Романа Черкашина Н. Єрмакова у тій самій вступній статті до видання “Ми Березильці”: “Роман Черкашин був людиною лицарської ”породи”. Навіть зовні — високий, худорлявий, ясноокий, він міг бути дуже органічним у старовинних бойових обладунках, хоча змолочу радше скидався на поета-лірика чи юного науковця-винахідника. Портрети давніх часів малюють образ мрійника, інтелектуала, але водночас людини крицевої волі і твердих переконань. І слід визнати, що ці портрети виявилися правдивими та характеристичними” [1, с. 10].

А ще згадували постать Р. Черкашина покоління наших учителів з театального факультету: овіяний згадками та опо-

віданнями декількох попередніх поколінь, образ людини в інтелігентному береті та окулярах-пенсне, з тростинкою в руках, з мелодійним тембром голосу, який мав власний відтінок. Учитель, наставник, який завжди дуже поважно й обережно, але водночас і дуже вимогливо ставився до кожного студента. Митець, що крізь роки і лихоліття, випробовування страшними репресіями і фізичним знищенням, війну й евакуацію разом зі своєю дружиною Юлією Фоміною зміг пронести відданість вибраній справі. Подружжя, можна сказати, виконало життєве служіння одне одному й вибраній справі життя — театральному мистецтву, своєму Вчителю та охопленому багатьма легендами театру “Березіль”.

Отже, говорячи про джерельну базу, розпорошену по багатьох архівах, музеях і бібліотеках, можемо виділити декілька основних місць її знаходження й опрацювання.

Перша, і, найімовірніше, одна з найвизначніших, якщо говорити про мистецькі інституції, — це власний архів родини Черкашиних-Губаренків, який був переданий Мариною Романівною Черкашиною-Губаренко в Музей театального, музичного та кіномистецтва України й описаний Іриною Мелешкіною, заступницею директора з наукової роботи.

Другим джерелом, з якого можна отримати важливу джерельну інформацію, стає інтернет-портал “OpenKurbas” (<https://openkurbas.org/>), де виставлений та оцифрований вищезгаданий архів.

Третє базове джерело — музей ХДАУДТ імені Т. Шевченка, у якому зберігається вагома частина архівних джерел. У статті “Споріднений з березнем і “Березолем”” в газеті “Dominanta” від 27 березня 2010 року деканка театального факультету Яна Партола пише: “Прагнення зберегти для нащадків пам’ять про свою незабутню молодість, про свого вчителя, про тих, хто був з ними поруч, спонукало Романа Олексійовича і Юлію Гаврилівну ініціювати у 1972 році створення музею “Березоля” при Харківському академічному українському драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка. Зібрані по крихтах унікальні матеріали і

документи стали основою багатьох наукових розвідок. А знання, думки, відгуки, спогади, консультації, які надавав Роман Олексійович, були неоціненними для багатьох дослідників творчості Курбаса, його акторської і режисерської школи” [2, с. 2].

Наступним місцем, де зберігаються необхідні нам матеріали, є Навчальна лабораторія історії театру ХНУМ імені І. П. Котляревського. Тут можна знайти архівні статті самого Романа Черкашина, зокрема цикл авторських портретів “Майстри радянського мистецтва”, присвячених українським акторам Софії Федорцевій (1947 р.), Івану Мар’яненку (1947 р.), де Роман Черкашин виступав автором, редактором та консультантом видань. Є тут також авторські статті і спогади “Авторська заявка”, “Приемные экзамены в театральный институт”, “Мои учителя”, багато різноманітних нарисів і спогадів про Романа Черкашина, написаних його дружиною, учнями, дочкою та навіть онукою. Містяться в лабораторії й архівні записи “Поезії Павла Тичини” у виконанні Романа Черкашина, цикл “Лекцій з культури мовлення”, добірка світлин, програм науково-творчих конференцій Черкашинських читань (починаючи з 2005 року), матеріали, присвячені конкурсу читців імені Романа Черкашина. Як пише в статті “Театральна освіта у Харкові: від драматичної школи до національного університету” Галина Ботунова, у “1993 р. кафедру сценічної мови було відновлено. Її очолив випускник інституту, учень Романа Черкашина, заслужений артист України Юрій Шейко. Головну свою мету він вбачав у підтриманні традицій, започаткованих Романом Черкашиним, — тісну співтворчість у вихованні майбутніх акторів з іншими кафедрами та методичне осмислення навчального процесу. Саме тоді виникає нова традиція: в березні, з дня народження основоположника кафедри сценічної мови Романа Черкашина — навчителя вчителів — проводити “Черкашинські читання”, які з часом переросли у Всеукраїнський конкурс читців імені Р. Черкашина. Сьогодні конкурс організовується спільними зусиллями ХНУМ та Харківського міжобласного відділення Національної спілки театральних діячів України” [3, с. 131].

Треба згадати також головний архів ХНУМ, де зберігається особиста справа Романа Черкашина (в оцифрованому форматі її можна побачити і в НЛІТ).

У бібліотеці ХНУМ імені І. П. Котляревського зберігаються унікальні підручники Романа Олексійовича з культури мовлення: “Художнє читання” (1955 р.), “Робота читця над художнім словом” (1958 р.), “Художнє слово на сцені” (1989 р.), а також нарис про актора українського театру Леонтія Дубовика (1947 р.), низка перекладів з різних мов. Крім того, слід згадати книгу спогадів доньки Марини Черкашиної-Губаренко “Ми Березильці” та збірку унікальної авторської поезії і прози онуки Романа Черкашина Ірини Губаренко “Поэтические медитации”. У бібліотеці та НЛІТ є також примірники “Малої енциклопедії” Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського до 100-річчя ХНУМ імені І. П. Котляревського за редакцією Ірини Драч та Лариси Русакової (вступна стаття Галини Ботунової), де після опису персоналії Романа Черкашина вміщено список літературних і критичних праць митця, що налічує 36–40 позицій.

Наступним цінним джерелом, яке вміщує архівну джерельну базу, є власні домашні архіви учнів і прихильників творчості Романа Черкашина. Так, до нас у руки потрапив архів з великою картотекою статей Юлії Фоміної та Романа Черкашина, який зберігався в Наталії Бондаревої, однієї з успішних випускниць та в подальшому педагогинь кафедри театрознавства (роки викладання на театральному факультеті 1981–2005), яка була причетна до творчого кола сім’ї Романа Черкашина. Цю бібліографічну спадщину Романа Черкашина можна розподілити на 21 позицію, виокремивши такі підгрупи: власні статті Юлії Фоміної та Романа Черкашина в газетах того часу “Красное знамя”, “Соціалістична Харківщина”; статті Р. Черкашина про акторів українського театру, насамперед театру “Березиль”; статті, присвячені режисеру Лесю Курбасу, розвитку українського театру, зокрема й театру “Березиль”, огляд сезонів, гастролі, рецензії на столичні вистави, особиста картотека Романа Черкашина.

У своїй науковій статті “До історії вивчення життя і творчості Леся Курбаса українською театрознавчою наукою” Наталія Бондарева пише: “Ім’я Романа Черкашина заслуговує вдячності у тих, хто пов’язав свої професійні інтереси з вивченням життя і творчості Леся Курбаса в контексті національної та європейської мистецької культури першої половини ХХ ст. Епістолярний архів Черкашина зберіг, можливо, лише частину адресованого переліку його авторів, які писали про Леся Курбаса: Микола Лабинський, Наталя Кузякіна, Юрій Бобошко, Наталя Єрмакова, Валентина Заболотна, Юрій Шевельов. Багаторічне служіння Романа Черкашина-дослідника в ім’я правди про Леся Курбаса було розцінено дослідницею Наталією Кузякіною як явище виняткове. “Ви, — писала вона, звертаючись до Романа Черкашина, — єдина людина, яка знала Леся Курбаса і з якою можна взагалі на цю тему говорити” [4, с. 273].

І попри всі буревії та випробовування, з якими ми стикаємося в сучасному житті, хотілося б завершити тези цитатою самого Романа Черкашина, яка звучить життєствердно крізь віки: “Вважаю своє життя щасливим. Доля подарувала мені більше, ніж можна було сподіватися. Щастя моє в тому, що я сучасник великої доби, що мене запросив на роботу в “Березиль” Лесь Курбас. Вдячний тому, що було, вдячний тому, що є” [5].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми — березильці. Театральні спогади-роздуми / упоряд. В. Собіянський; передм. Н. Єрмакова. Харків: АКТА, 2008. 226 с.
2. Партола Я. Споріднений з березнем і “Березолем”// Dominanta: газета. 2010. 27 березня. С. 2.
3. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування: мала енциклопедія/ У 2 Т./ Т. 2: Театральне мистецтво. Загальноуніверситетські кафедри і підрозділи. Ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків: Водний спектр Джі-Ем-Пі, 2017. 427 с.
4. Бондарева Н. К истории изучения жизни и творчества

А. С. Курбаса украинской театроведческой наукой // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти/ Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 25. С. 270–275.

5. Власний вислів Р. Черкашина. Архів НЛІТ.

Maria Prevo

*Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
theater critic, Art. laboratory assistant
educational laboratory of theater history
Email: prevo251085@gmail.com*

**BIBLIOGRAPHICAL INDEX OF ROMAN CHERKASHYN:
COLLECTION AND PROCESSING OF MATERIALS**

Keywords: *Roman Cherkashyn, Yulia Fomina, Les Kurbas, Berезil, Ukrainian theatre, source base, source guide, archive, articles, theatre history training laboratory, library.*

Roman Cherkashyn is a name that resonates in theatre circles. Whether you're a graduate of a theatre school or someone with an interest in the evolution of Ukrainian and Slobozhansky theatre—from America to Australia, Moscow to Orenburg, and Lviv to Kharkiv—mentioning Roman Oleksiyovych Cherkashyn evokes recognition and respect. He founded a remarkable, multi-faceted theatre and music dynasty: the Cherkashyns, Fomins, and Gubarenko families.

As an outstanding actor, director, educator, and author, Cherkashyn contributed extensively to the theatre world. He crafted directorial interpretations, radio programmes, and textbooks on stage speech and vocal culture, and authored numerous articles on theatre and art.

This small research is likely just the beginning of a longer journey in compiling, organizing, and preparing materials for a biblio-

graphic index. Along the way, we may uncover new stories, twists of fate, or individuals who will help document the source material of Cherkashyn's work. In our view, this is vital for preserving historical and cultural memory.

Освітньо-виконавський ресурс

Бевз Марина

*кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського.
ORCID iD: 0000-0001-8176-849X.
e-mail: 10bevmarina@i.ua*

**ВИДАТНІ ПОСТАТІ КАФЕДРИ ЗАГАЛЬНОГО
ТА СПЕЦІАЛІЗОВАНОГО ФОРТЕПІАНО
ХНУМ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО: НАТАЛІЯ
СМОЛЯГА, ОЛЕНА ГНАТОВСЬКА. СЛОВО ПРО КОЛЕТ**

Ключові слова: *ХНУМ імені І. П. Котляревського, кафедра загального та спеціалізованого фортепіано, Наталія Смоляга, Олена Гнатівська.*

У доповіді в жанрі творчого портрету презентується педагогічна, виконавська та наукова діяльність корифеїв кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського Наталії Смоляги та Олени Гнатівської.

Меморіальна спрямованість IV міжнародних Черкашинських читань, присвячених видатним українським митцям Роману Черкашину та Марині Черкашиній Губаренко, зумовила вибір теми доповіді. У жанрі творчого портрету здійснено спро-

бу висвітлення педагогічної, наукової, виконавської діяльності Наталії Вікторівни Смоляги та Олени Борисівни Гнатовської — яскравих творчих особистостей, справжніх корифеїв кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, які присвятили своє життя шляхетній справі формування цілісної творчої особистості освіченого, фахово спроможного музиканта.

Кафедра загального та спеціалізованого фортепіано — “серцевинна” (за влучним висловом О. Кононової) складова в системі фахової музичної освіти у ХНУМ імені І. П. Котляревського. Важливість “обов’язкового фортепіано” розуміли ще на початку становлення музичної освіти в Харкові у XIX столітті. Ця дисципліна була серед обов’язкових “художніх предметів” створених у 1871 році Музичних класів, що згодом перетворились у Музичне училище, а в 1917 році — у Консерваторію. Видатні харківські музиканти — Аліса Гольдінгер та Валентин Теплов, Марія Захарченко, Євгенія Леонтьєва, Олександра Журавльова та ін. — створили позитивний імідж відділу загального фортепіано, а з 1960 року — кафедри загального фортепіано, забезпечили сталий високий фаховий рівень викладання дисципліни. У довідкових та ювілейних виданнях ХНУМ імені І. П. Котляревського в історичній перспективі висвітлено творчу діяльність кафедри (відділу). Мета доповіді — “оживити” довідкову інформацію про Майстрів, творча діяльність яких забезпечила високий рівень та безперервність розвитку харківської школи академічного музичного мистецтва.

Смоляга Наталія Вікторівна (1937–2009). Випускниця класу корифея харківської фортепіанної школи М. С. Хазановського. З 1966 року до останніх днів життя (42 роки) — працювала на кафедрі загального та спеціалізованого фортепіано, пройшла шлях від викладача до професора кафедри. Більш ніж 400 випускників ХНУМ зберігають вдячну пам’ять про навчання в її класі. Впевнене, артистичне виконання студентами Н. В. Смоляги найрізноманітніших творів — від класичних до сучасних — демонструвало педагогічну “гнучкість” викладача. Саме поєднання фундаментальних знань щодо усталених

академічних традицій виконання з великою цікавістю до нових тенденцій у музичному мистецтві, прагненням їх осягнення разом зі студентом — характерна ознака педагогічного “почерку” Н. В. Смоляги. “Однією з найважливіших цілей курсу загального фортепіано є наближення викладання до тих завдань, які постануть перед музикантами в їх подальшій самостійній практичній діяльності” [2, с. 147]. У практиці освітнього процесу в класі Н. В. Смоляги — формування навичок співтворчості, вміння осягнути цілісність твору, а не тільки “свій рядок” у партитурі, оволодіння прийомами диференційованого інтонування; бесіди щодо сформованих уявлень про музичну стилістику часу або конкретного композитора, розвиток музичного інтелекту тощо. Визначними подіями концертного життя кафедри стало виконання студентами класу Н. В. Смоляги 24 прелюдій К. Дебюссі, “Ludus Tonalis” П. Хіндеміта, тематичні концерти з творів Р. Шумана, Ф. Пуленка.

У колі наукових інтересів Наталії Вікторівни — фортепіанна освіта та виконавство в Україні XVIII — початку XX століть. Докладно вона вивчала також історію кафедри. Саме Н. В. Смолязі належить авторство монографічних нарисів про кафедру загального та спеціалізованого фортепіано у низці довідкових та ювілейних видань ХНУМ. В її науковому доробку — більше 30 статей, присвячених актуальним проблемам фортепіанної педагогіки та виконавства.

70–80-ті роки XX століття відзначені високою виконавською активністю Н. В. Смоляги. Серед творів, виконаних піаністкою в сольних концертних програмах, 15 варіацій з фугою Л. Бетховена, Велика соната №1 Р. Шумана, Фантазія фа-мінор Ф. Шопена, численні опуси О. Скребіна, С. Прокоф’єва, Ф. Ліста, К. Дебюссі. Вона також була постійною учасницею концертів кафедри. Наприкінці 1990-х років склався фортепіанний дует Н. Смоляга — М. Бевз. У творчому доробку дуету — чотири концертні програми, у яких були виконані різноманітні за жанровими і стилзовими ознаками твори. Концерт-лекцію “Творчість харківських композиторів в контексті розвитку музичної

культури України” (лектор Олена Кононова) в наш час можна було б назвати мистецьким проєктом. Програму з певними доповненнями, змінами неодноразово виконували у провідних концертних залах Харкова, її складали твори В. Золотухіна, В. Пацери, М. Кармінського, В. Борисова, В. Птушкіна, І. Ковача. У двох концертах проєкту “Вечір фортепіанних дуєтів” було виконано фортепіанні ансамблі К. Дебюссі, Ф. Пуленка, М. Клементі, монографічна програма була присвячена виконанню ансамблевих творів Д. Шостаковича. Саме цьому дуєту відомий харківський композитор В. Золотухін доручив прем’єрне виконання ансамблевої фортепіанної сюїти “Американський альбом” на КиївМузикФесті.

Завдяки співтворчості, тривалому спільному виконанню музичних творів автор доповіді може визначити деякі особливості виконавського “почерку” Н. В. Смоляги. Її гра відрізнялася великою культурою інтонування, а творча особистість — виваженням, дещо раціональним підходом до нотного тексту, прагненням до скрупульозного виконання авторських вимог у поєднанні з толерантністю до іншої думки та спільним пошуком компромісу у виконавській концепції творів.

Гнатовська Олена Борисівна (1949–2007) — яскрава особистість, чудова піаністка, талановитий композитор. Випускниця по класу композиції Д. Л. Клебанова, по класу фортепіано — Г. Л. Гельфгата. Автор яскравих, змістовних творів у жанрах симфонічної, камерно-інструментальної і фортепіанної музики (загальна кількість, згідно з даними Довідника НСКУ, — 86), серед яких сонати для скрипки, фортепіано, віолончелі, кларнета, концерти для фортепіано, скрипки, віолончелі, численні інструментальні та фортепіанні твори. Усе професійне життя Олени Борисівни безпосередньо було пов’язане з університетом мистецтв, саме на кафедрі загального та спеціалізованого фортепіано, на якій вона працювала з 1974 року до останніх днів життя, набув справжнього розквіту її педагогічний талант. Педагогічна діяльність Олени Гнатовської відрізнялася особливим змістовним наповненням. Як композитор, якій

розуміє внутрішні, глибинні процеси творення музики, Олена Борисівна прагнула навчити студентів виявляти, бачити, розуміти філософію, енергетику твору, схематично позначену в його тексті. Виступи її студентів відрізнялися глибоким розумінням образної сфери творів, професіональним опрацюванням нотного тексту, емоційним “включенням” у виконавський процес, разом з тим — чітким усвідомленням студентом під час виконання жанрової приналежності твору, його стилістичних ознак, влучним використанням доречних засобів виконавської виразності, відповідної артикуляції тощо. Спостереження за творчим процесом в класі фортепіано О. Б. Гнатовської було чудовою школою для молодих колег і прикладом для наслідування.

Концертні виступи піаністки вражали філософічністю, багатовимірністю виконання. Твори класичного репертуару “крізь призму” її композиторського прочитання наповнювались енергією співтворчості, актуалізації змістів. Олена Гнатовська блискуче виконувала власні твори — у її творчому доробку більш ніж 50 опусів для фортепіано, твори сучасних композиторів. Низка концертів з камерних та фортепіанних творів композиторки була підготовлена, зокрема, викладачами нашої кафедри. Ми — її колеги — щасливі були першими доторкнутись до чарівного світу музики Олени Гнатовської. Так за участю викладачів кафедри загального та спеціалізованого фортепіано відбулися п’ять авторських концертів Майстрині, ми виконували її твори, зокрема, на “КиївМузикФесті”, у Спільні композиторів України, провідних концертних залах Харкова та інших міст України. Постійно твори О. Б. Гнатовської звучали в концертах кафедри. У доповіді наведені конкретні приклади концертних програм та відгуки на них.

Олена Борисівна Гнатовська завжди з великою вдячністю згадувала своїх Вчителів, їх величезну роль у формуванні її як особистості та митця, з великою відповідальністю ставилася до своєї педагогічної діяльності, що, у свою чергу, відобразилось на композиторській творчості. Нею створена ціла низка різножанрових п’єс різного ступеня складності, які, за її пла-

нами, мали скласти згодом “Школу гри на фортепіано” Олени Гнатовської. Наразі видані: Поліфонічна сюїта для фортепіано в чотирьох частинах, маленька прелюдія та фугета, інвенції, чакона, дві прелюдії та фуги. Величезний масив чудової фортепіанної, камерної музики композиторки залишився в рукописах, в особистих архівах виконавців.

Наукові та методичні розробки Олени Гнатовської також були присвячені проблемам удосконалення освітнього процесу, найбільш типовим, на її думку, проблемам досягнення студентами безмежного світу фортепіанної музики. Як приклад у доповіді розглядається її стаття, присвячена проблемам вивчення поліфонії в курсі загального та спеціалізованого фортепіано.

Висновки: Н. В. Смоляга та О. Б. Гнатовська — цілі світи, дуже різні за “звучанням”, проявами свого педагогічного дару, унікальні, яскраві та переконливі в своєму прагненні збагатити студентів знаннями, необхідними в подальшій професійній діяльності. Різні за темпераментом, шляхами досягнення глибинного змісту музики (Н. В. Смоляга — аналітик, О. Б. Гнатовська — творець, який розумів стихію творчого процесу), вони досягали, кожен своїм шляхом, дуже переконливих результатів у педагогічній, виконавській, науковій діяльності і залишилися справжнім прикладом служіння музиці, вибраній справі, Університету. Збереження та актуалізація кращих традицій та досягнень видатних викладачів кафедри в реаліях сьогодні — особисте завдання доповідача та важливий напрям діяльності кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського на шляху її вдосконалення та розвитку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Смоляга Н. В. (2007). “Обов’язковий клас”: кафедра загального та спеціалізованого фортепіано. У кн. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова (ред.), І. Ю. Сухленко (упоряд.). *Pro Domo Mea. Нариси. До 90-річчя ХДУМ імені І. П. Котляревського*. Харків: ХДУМ. С. 92–95.

2. Смоляга Н. В. Кафедра загального та спеціалізованого фортепіано (1992). У кн. *Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–1992*. Харків, ХДУМ. С. 145–152.

3. Кононова, О. В. Гнатовська Олена Борисівна. У кн. Л. В. Русакова (ред.-упоряд.) (2017). *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування: мала енциклопедія (Тм.І-2)*. Т.1. Музичне мистецтво. Харків: Водний спектр ДЖі-Ем-Пі. С. 210–211.

4. Кононова О. В., Смоляга Н. В. У кн. Русакова Л. В. (ред.-упоряд.) (2017). *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування: мала енциклопедія (Тм.І-2)*. Т.1. Музичне мистецтво. Харків: Водний спектр ДЖі-Ем-Пі. С. 332–333.

Maryna Bevez

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
PhD in Art studies, professor,
professor of the general and specialized piano department
ORCID iD: 0000-0001-8176-849X
e-mail: 10bevezmarina@i.ua

NOTABLE FIGURES OF THE GENERAL AND SPECIALIZED PIANO DEPARTMENT AT KHARKIV I. P. KOTLYAREVSKY NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS: NATALIA SMOLYAGA, OLENA HNATOVSKA. A TRIBUTE TO COLLEAGUES.

Keywords: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, General and Specialized Piano Department, Natalia Smolyaga, Olena Hnatovska.

This report, presented in the genre of a “creative portrait,” explores the pedagogical, performing, and scholarly contributions of Natalia Smolyaga and Olena Hnatovska — esteemed figures of the

General and Specialized Piano Department at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (KNUA).

The memorial focus of the IV International Cherkashyn Readings, dedicated to the renowned Ukrainian artists Roman Cherkashyn and Maryna Cherkashyna Hubarenko, shaped the choice of this topic. In this “creative portrait,” the report aims to highlight the teaching, research, and artistic achievements of Natalia Viktorivna Smolyaga and Olena Borysivna Hnatovska—exceptional musicians and true masters of their craft—who have dedicated their lives to shaping well-rounded, highly skilled professional musicians.

As O. Kononova aptly noted, the General and Specialized Piano Department serves as the “core” of professional music education at KNUA. The significance of “compulsory piano” was recognized as early as the 19th century, during the formation of professional music education in Kharkiv. It was among the essential “artistic subjects” taught at the Music Classes established in 1871, which later evolved into the Music School and, in 1917, the Conservatory.

Prominent Kharkiv musicians — Alisa Goldinger, Valentyn Teplov, Maria Zakharchenko, Yevheniia Leontieva, Oleksandra Zhuravleva, and others — helped build the reputation of the General Piano Department, later renamed the Department of General Piano in 1960, maintaining a consistently high professional standard in piano instruction. Historical publications and anniversary editions of KNUA have documented the department’s artistic contributions over time.

The goal of this report is to bring renewed attention to the legacy of these Masters, whose work has played a crucial role in preserving the high standards and continuous evolution of the Kharkiv School of Academic Music.

Nataliia Smoliaga (1937–2009) was a graduate of the distinguished Kharkiv piano school, studying under M. S. Khazanovsky. She dedicated 42 years (from 1966 until her final days) to the General and Specialized Piano Department at KNUA, rising from instructor to professor. More than 400 graduates of KNUA cherish the memory of studying in her class.

Her students’ confident and expressive performances, spanning a diverse repertoire from classical to contemporary, reflected Smoliaga’s pedagogical adaptability. A defining trait of her teaching was the fusion of deep academic tradition with an open-minded approach to new musical trends — an eagerness to explore them alongside her students. She believed that “*one of the most important goals of the general piano course is to align teaching with the real-world challenges musicians will face in their professional careers*” [3, p. 147].

Her classroom was a space of artistic collaboration, emphasizing the ability to perceive a composition as a whole rather than merely playing an individual part. She nurtured skills in nuanced interpretation, encouraged discussions on historical perspectives of musical styles and composers, and fostered the development of musical intelligence.

Among the department’s most memorable concert events were performances by Smoliaga’s students, including all 24 *Preludes* by C. Debussy, *Ludus Tonalis* by P. Hindemith, and thematic recitals featuring works by R. Schumann and F. Poulenc.

Nataliia Viktorivna’s research focuses on piano education and performance in Ukraine from the 18th to the early 20th century. She has also conducted an in-depth study of the department’s history. N. Smoliaga is the author of monographic essays on the general and specialized piano department, published in various reference and anniversary editions of KNUA. She has written over 30 articles on key issues in piano pedagogy and performance.

The 1970s and 1980s marked a period of intense performance activity for N. Smoliaga. Her solo concert programs featured works such as Beethoven’s *15 Variations with Fugue*, Schumann’s *Grand Sonata No. 1*, Chopin’s *Fantasia in F Minor*, as well as numerous compositions by Scriabin, Prokofiev, Liszt, and Debussy. She was also a frequent participant in department concerts.

In the late 1990s, she formed a piano duo with M. Bevz. Their artistic legacy includes four concert programs showcasing a wide range of genres and styles. One notable project was the concert-lecture

ture *The Works of Kharkiv Composers in the Context of Ukraine's Musical Culture Development*, presented by Olena Kononova. This program, with various adaptations, was performed multiple times in Kharkiv's leading concert halls and featured works by V. Zolotukhin, V. Patsera, M. Karminsky, V. Borisov, V. Ptushkin, and I. Kovach.

As part of the *Evening of Piano Duets* project, the duo performed ensemble works by Debussy, Poulenc, and Clementi, along with a monographic program dedicated to Shostakovich's ensemble compositions. Their collaboration also earned the trust of renowned Kharkiv composer V. Zolotukhin, who chose them to premiere his ensemble piano suite *American Album* at the Kyiv Music Fest.

Through collaboration and long-term joint performances, the author of this report has identified distinct features of N. V. Smoliaga's artistic "handwriting". Her piano playing manner was marked by a refined sense of intonation, while her creative personality was characterized by a balanced, somewhat analytical approach to the musical text. She meticulously adhered to the composer's intentions while remaining open to differing interpretations, engaging in thoughtful dialogue to find a shared vision for performance.

Olena Hnatovska (1949–2007) was a remarkable figure — a brilliant pianist, a gifted composer, and a vibrant artistic personality. She studied composition under D. Klebanov and piano under G. Helfgat, becoming the author of profound and expressive works across symphonic, chamber-instrumental, and piano genres. According to the NSCU Handbook, her catalog includes 86 compositions, including sonatas for violin, piano, cello, and clarinet, as well as concertos and numerous instrumental and piano pieces.

Olena's entire professional career was closely tied to the University of Arts, where she worked at the general and specialized piano department from 1974 until her final days. It was there that her pedagogical talent truly flourished. Her teaching was distinguished by its depth and insight — rooted in her deep understanding of music's inner workings as a composer. She guided students in uncovering the philosophy and energy embedded within a musical text, going beyond the notes to reveal its essence.

Her students' performances stood out for their profound grasp of a work's imagery, meticulous interpretation of the musical text, and emotional engagement in the performance process. At the same time, they demonstrated a keen awareness of genre, stylistic nuances, and precise use of expressive techniques, articulation, and performance dynamics. Observing O. Hnatovska's teaching was an invaluable experience for young colleagues, serving as both an inspiration and a model to follow.

Olena Hnatovska's concert performances captivated audiences with their depth and multidimensional artistry. Her interpretations of classical repertoire, viewed through the lens of her own compositional perspective, radiated a spirit of co-creation and brought new meaning to the works. She also performed her own compositions with brilliance — her creative output includes more than 50 piano pieces, as well as works by contemporary composers.

A number of concerts dedicated to her chamber and piano works were organized, with strong support from our department's faculty. As her colleagues, we were honored to be among the first to experience the enchanting world of Olena Hnatovska's music. Five composer's concerts featuring her works were held with the participation of General and Specialized Piano Department faculty, with performances at the Kyiv Music Fest, the Union of Composers of Ukraine, and leading concert halls in Kharkiv and other cities across Ukraine. Her works became a regular part of the department's concert programs. This report provides specific examples of concert programs and critical reception.

Olena Hnatovska always spoke with deep gratitude about her teachers, recognizing their profound influence on her development as both a person and an artist. She carried that same sense of responsibility into her own teaching, which was reflected in her compositions. She created a range of works in different genres and levels of difficulty, envisioning them as part of what she called the *Olena Hnatovska School of Piano Playing*. Some of these pieces have been published, including her *Polyphonic Suite for Piano* (four movements), a short *Prelude and Fugue, Intentions*, a *Chaconne*, and two

additional preludes with a fugue. However, a vast collection of her remarkable piano and chamber music remains in manuscript form, preserved in performers' personal archives.

Her scholarly and methodological work also focused on enhancing the educational process and addressing common challenges students face in navigating the vast world of piano music. For instance, this report discusses her article on the challenges of studying polyphony within the general and specialized piano curriculum.

Conclusions. Nataliia Smoliaga and Olena Hnatovska were distinct artistic worlds, each with a unique “sound” and approach to teaching — both remarkable, vibrant, and deeply committed to equipping students with the knowledge essential for their professional growth. Though different in temperament and in their ways of uncovering the deeper meanings of music — Smoliaga as an analytical thinker, Hnatovska as a creator who embraced the spontaneity of the creative process—they each achieved outstanding results in pedagogy, performance, and research. Their dedication to music and to the University remains an enduring example of artistic and academic devotion.

Carrying forward and adapting the rich traditions and achievements of these exceptional educators in today's context is both a personal commitment of the speaker and a key priority for the General and Specialized Piano Department at KNUA as it continues to evolve and progress.

REFERENCES

1. Kononova, O. V. *Olena Borysivna Hnatovska. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. 1917–2017. For the 100th Anniversary of its Foundation: A Small Encyclopedia (Vols. 1–2), Vol. 1. Musical Art* / Edited by L. V. Rusakova, Kharkiv, Vodnyi Spektr G-M-P, 2017. Pp. 210–211. [In Ukrainian].
2. Kononova, O. V., & Smoliaga, N. V. *Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky. 1917–2017. For the 100th Anniversary of its Foundation: A Small Encyclopedia (Vols. 1–2), Vol. 1. Musical Art*, Kharkiv / Edited by L. Rusakova, Vodnyi Spektr G-M-P, 2017. Pp. 332–333. [In Ukrainian].

3. Smoliaga, N. V. *The Department of General and Specialized Piano. Kharkiv Institute of Arts named after I. P. Kotliarevsky. 1917–1992*, Kharkiv, 1992. Pp. 145–152. [in russian].

4. Smoliaga, N. V. “Mandatory Class”: *The Department of General and Specialized Piano. Pro Domo Mea. Essays. For the 90th Anniversary of KhNUA named after I. P. Kotliarevsky*, Kharkiv, KNUA, 2007. Pp. 92–95. [In Ukrainian].

Сирятська Тетяна

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

e-mail: stethr69@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-0900-2857

ВИКОНАВСЬКІ ПРИНЦИПИ УКРАЇНСЬКОГО ПІАНІСТА І ПЕДАГОГА ВІКТОРА СІРЯТСЬКОГО

Ключові слова: В. Сирятський, виконавський стиль, фраза, фактура, звук, темпоритм.

Віктор Сирятський — відома особистість у фортепіанному мистецтві другої половини ХХ сторіччя. Його піаністична діяльність — приклад поєднання таланту, натхненності і самовідданої праці, безперервних пошуків та роздумів, тому його виконавська діяльність заслуговує ретельного вивчення. Це піаніст, педагог, композитор і вчений найвищого рівня. Творче обличчя В. Сирятського вражає широтою та багатогранністю: виконавець, чие ім'я добре відоме в Україні, а також за її межами; музикант, який виховав декілька поколінь визначних піаністів та протягом майже 35 років працював у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського на кафедрі спеціального фортепіано.

З перших звуків гра В. Сирятського приковує до себе увагу. Звук В. Сирятського — соковитий, м'який, “теплый”, наповнений, співучий. Він однаково благородний і в потужному *ff*, і в ніжному, завжди “озвученому” і чутному *p*.

Усі спеціалісти одноставно відзначали якість особливе ставлення В. Сирятського до інструмента, його рідкісне вміння за допомогою фортепіано вести живу розмову з людьми.

Що б він не робив на фортепіано, він завжди піклувався про хороше звучання. Причому до поняття хорошого звучання у нього входила і відповідність цього звучання змісту твору, що виконувався. Звук — засіб, а не самоціль, найкращий звук той, який найбільш повно виражає заданий зміст.

Умовно можна розрізнити дві тенденції в його ставленні до звукового колориту. Це — прагнення до повного, м'якого, співучого звуку, прагнення “співати на фортепіано” та прагнення до максимального різноманіття звукових барв.

Потужне, але м'яке *fortissimo* в “Картинках з виставки” М. Мусоргського; акварельно-прозорі барви шуманівських мініатюр, раптові фанфарні вигуки “святкового” Етюд-картини мі-бемоль мажор С. Рахманінова, найтонші лінії рівного *pianissimo* в ноктюрнах Ф. Шопена, яскраві “нервові” злети равелівського “Нічного гаспара” — такий діапазон звукової палітри піаніста. Барвистість динамічної і тембрової нюансировки В. Сирятського неодноразово відзначалася публікою.

Але пошуки звукових барв, різноманітних тембральних ефектів не є для В. Сирятського самоцілью. Вони слугують більш повному та яскравому розкриттю художнього образу, їх вибір залежить від характеру, форми та стилю твору, що виконується. Бурне *fortissimo* та ледь чутне *pianissimo* його фортепіано, здатність особливими засобами, головним чином незвичайним застосуванням педалі, видобувати з рояля своєрідні та дивовижні барви — усе це використовувалося для підкреслення тієї або іншої музичної думки.

Саме у сфері ріано піаністу вдається передати найрізноманітніші настрої: зосереджену задумливість шубертівської Се-

ренади, мужню скорботу *Largo* із сонати Л. Бетховена *op. 10 № 3*, світлий безмежний спокій соль-мажорної Прелюдії С. Рахманінова. Іноді В. Сирятський свідомо обмежує динамічну шкалу звучання. Його виконання при цьому зовсім не втрачає виразності. Яскравіше проявляється інтонаційна майстерність піаніста, його вміння тонко диференціювати звучність у невеликих динамічних межах.

Коли В. Сирятський виконував “Нічний гаспар”, то на естраді ніби з'являвся новий інструмент, який говорив невідомим голосом. Незважаючи на те, що у виконанні зовсім зникли динамічні відтінки, які перевищували *mezzo forte*, вишукану сюїту слухали, затамувавши подих. Дотепна стилізація буденних інтонацій, “заводна” механічність ритмів, скляна хрупкість звучань, — усе це передавалося зі справжньою досконалістю.

При такому розумінні виконавського мистецтва В. Сирятський головним засобом музичної виразності вважав інтонацію. Поза виконавським інтонуванням для нього не існувало справді цінного та значного відтворення авторського замислу. На його погляд, лише інтонування розкриває окремі “душевні відтінки”, окремі рисочки наших переживань, воно допомагає “вимовити” ті “слова”, які складають “мову музики” та які необхідно певним чином будувати і так само певним чином вимовляти.

Важливою в інтерпретаціях В. Сирятського була проблема темпової єдності. Визначення основного темпу В. Сирятський відносив до числа найважливіших завдань, які стоять перед виконавцем. Проте, не вважаючи необхідним цифрове обчислення темпу, він завжди ратував за встановлення основної долі руху, тобто за виявлення метричної одиниці руху — четвертної, восьмої і т.д., — яка вже не повинна ділитися на більш дрібні одиниці і яка насамкінець визначає швидкість руху.

Установлення основної ритмічної одиниці руху дозволило В. Сирятському відчути живу “ритмічну пульсацію”, визначити той “напрямок руху”, який ніби пронизує собою весь виконуваний твір.

На естраді перед публікою В. Сирятський вважав необхідним грати так само відверто і просто, як у себе вдома. Він завжди прагнув до того, щоб бути “удвох з музикою” і в той же час — “ближче до публіки”. Примусити публіку полюбити те, що було йому найдорожче, установити з нею найтісніший контакт, залишаючись вірним самому собі, донести до слухачів найбільш потаємне з молодих років було його заповітним бажанням.

Багато уваги надавав В. Сирятський темпоритму виконання. Вибір темпу він вважав одним з найважливіших виконавських завдань, оскільки той відображує найсуттєвіші риси художнього образу музичного твору. Чим же керувався В. Сирятський при виборі темпу? Перш за все внутрішнім змістом музики.

Усе своє життя В. Сирятський невпинно працював над своїм виконавським стилем, не припиняючи удосконалюватися, не припиняючи вчитися. Ні на хвилину не припиняв знаходити нові засоби виразності, модернізувати і змінювати старі. Він перегравав — якщо не в концертах, то у себе вдома — майже всю фортепіанну літературу у всьому її стилістичному різноманітті. Виконання В. Сирятського відрізняла від гри інших піаністів, безперечно, *природність виконання*. Авторські наміри були для нього законом. Гра Віктора Сирятського була стильна. Виконуване “оживало” під його руками за допомогою задуму, що був оснований на здійсненні вибраних та доступних йому можливостей: воно ставало дзеркалом його душі. В. Сирятський наче вбирав у себе музичні образи того, що виконувалось, живився з ними, але робив це не стільки активно, владно підкорюючи собі чуже, скільки пасивно, ніби розчиняючи своє Я в цьому чужому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Драч Н. Стилевые процессы в отечественном фортепианном исполнительстве второй половины XX века. Retrieved from <http://www.astrasong.ru/index.php/science/article/403>

2. Steglich R. Über den Mozart-Klang. Mozart-Jahrbuch. 1950, Salzburg, 1951. S. 66-67.

3. Steglich R. Ausdruckskraft und Geschmack in Mozart-interpretation. *Zeitschrift für Musik*, Jg. 112.

Tetyana Syriatska

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

PhD in Arts Studies, Associate Professor

the Department of Specialized Piano

e-mail: stethr69@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-0900-2857

PERFORMANCE PRINCIPLES OF UKRAINIAN PIANIST AND A TEACHER VICTOR SYRYATSKY

Keywords: *V. Syriatsky, performance style, phrase, texture, sound, tempo-rhythm.*

Viktor Syriatsky is a celebrated figure in the world of piano artistry, particularly in the second half of the 20th century. His career serves as a shining example of the harmonious blend of talent, inspiration, and tireless dedication, coupled with an ongoing quest for innovation and depth of thought. His work as a pianist, teacher, composer, and scholar places him among the highest ranks of musicians, and his multifaceted contributions merit close examination.

Syriatsky's artistic identity is remarkable for its breadth and versatility. He is a performer whose name is recognized both in Ukraine and internationally, a musician who shaped generations of accomplished pianists, and a dedicated educator who spent nearly 35 years at the Department of Special Piano at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.

From the very first notes, Syriatsky's playing captivates listeners. His tone is rich, warm, and resonant, characterized by a singing quality that remains consistent across dynamic ranges — from

commanding, noble fortissimos to delicate, crystal-clear pianissimos. Experts unanimously praised his unique connection to the piano, describing his rare ability to communicate profoundly with audiences through the instrument.

For Syriatsky, achieving a beautiful sound was always paramount, but it was never an end in itself. For him, the ideal sound was one that best conveyed the essence and emotional depth of the music. His approach to tone color can be viewed through two key tendencies: his pursuit of a full, lyrical, and singing sound, and his exploration of a wide spectrum of tonal hues.

This mastery is evident in his performances: the commanding yet tender fortissimos in Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition*, the watercolor-like transparency of Schumann's miniatures, the sudden, trumpet-like bursts in Rachmaninoff's *Étude-Tableaux* in E-flat Major, the exquisite pianissimos of Chopin's nocturnes, and the vivid, dramatic surges in Ravel's *Gaspard de la Nuit*. Such is the breadth of Syriatsky's tonal palette, consistently celebrated by audiences and critics alike for its vibrancy and nuance.

For Viktor Syriatsky, the exploration of tonal colors and timbral effects was never an end in itself. These elements served as tools to bring out the artistic essence of a piece, with their selection carefully tailored to the character, form, and style of the work. His mastery of dynamic extremes — from thunderous fortissimos to barely audible pianissimos — and his ability to produce extraordinary tonal effects, often achieved through innovative pedal techniques, were always employed to underscore a musical idea or thought.

Syriatsky's piano performances conveyed an extraordinary range of emotions: the introspective contemplation of Schubert's *Serenade*, the courageous sorrow of the *Largo* from Beethoven's Sonata Op. 10 No. 3, and the serene expansiveness of Rachmaninoff's *Prelude in G Major*. At times, he deliberately restrained the dynamic range, creating performances that, despite their limited volume, were no less expressive. Within these narrow dynamic boundaries, his subtle control of tone and masterful sense of intonation shone through, revealing nuances of sonority that captivated his audiences.

When performing Ravel's *Gaspard de la Nuit*, it was as if Syriatsky conjured an entirely new instrument, transforming its voice into something unrecognizable yet mesmerizing. In his interpretation, dynamic levels above mezzo-forte seemed to vanish, yet the audience listened with rapt attention. The performance was marked by wittily stylized everyday intonations, mechanical, clockwork-like rhythms, and the brittle fragility of glass-like tones—all executed with remarkable precision.

For Syriatsky, the essence of musical interpretation lay in intonation. He believed that without expressive intonation, no performance could truly capture the composer's intent. To him, intonation was the key to unlocking the “soulful nuances” of a piece and articulating the “words” that form the language of music. These musical “words” required careful construction and deliberate expression to communicate meaningfully.

A central focus of Syriatsky's interpretations was the concept of tempo unity. He viewed determining the primary tempo as one of the most challenging tasks for a performer. However, rather than adhering to a rigid numerical calculation of tempo, he emphasized identifying the fundamental pulse—whether a quarter note, eighth note, or another metric unit—that served as the indivisible foundation of movement. This pulse ultimately dictated the flow and character of the music, providing a cohesive structure for his interpretations.

By establishing the fundamental rhythmic unit of a piece, Viktor Syriatsky was able to perceive a living “rhythmic pulse” and uncover the “direction of movement” that flowed through the entirety of the music.

Syriatsky believed that performing on stage should feel as natural and unpretentious as playing at home. His goal was to remain “one with the music” while also drawing closer to the audience. He wanted to share what he held dearest, to forge a genuine connection with listeners, and to communicate the most intimate aspects of the music—all without compromising his authenticity. This deep desire to connect with his audience had been a driving force since his youth.

The tempo and rhythm of a performance were of paramount importance to Syriatsky. He saw the selection of tempo as one of the

most critical challenges for a performer because it shaped the very essence of a piece's artistic image. His guiding principle in choosing tempo was always the inner meaning of the music itself.

Throughout his life, Syriatsky dedicated himself tirelessly to refining his performance style. He never ceased improving, experimenting, and learning. Whether in concerts or at home, he immersed himself in the vast piano repertoire, exploring its stylistic richness in all its diversity.

Syriatsky's playing stood out for its naturalness. To him, the composer's intentions were sacred, and his interpretations adhered faithfully to them. His performances were stylish and imbued with authenticity, bringing each work vividly to life. The music became a reflection of his soul, shaped by the realization of his unique artistic vision and the possibilities available to him.

Syriatsky had a remarkable ability to internalize the musical imagery of a piece. Rather than imposing his own personality onto the music, he seemed to dissolve into it, blending seamlessly with its essence. His approach was not one of domination but of surrender, allowing the music to speak through him in its purest form.-

Пешкова Вероніка

доктор філософії, доцент кафедри історії музики
Київської муніципальної академії музики імені Р.М. Глієра
e-mail: veronika_peshova@ukr.net
ORCID iD: [/0000-0001-7875-2489](https://orcid.org/0000-0001-7875-2489)

ЗНАЧЕННЯ ПРИЙОМУ ІМПРОВІЗАЦІЇ ПІД ЧАС ВИСТУПУ ЛЕКТОРА-МУЗИКОЗНАВЦЯ

Ключові слова: лектор-музикознавець, імпровізація, ораторське мистецтво, промова, виступ, аудиторія.

Процес підготовки промови лектора-музикознавця — це багатокомпонентне завдання, яке вимагає глибинного занурення до важливих аспектів музичних студій та набуття необхідних комунікаційних навичок. Важливим компонентом у цьому процесі є ораторська імпровізація.

Ще в часи Давньої Греції ораторська імпровізація відігравала дуже важливу роль у політичному та громадському житті. Греки докладали великих зусиль для постійного вдосконалення мистецтва виступів і дебатів. Зазначимо, що в Афінах щорічно проводилися змагання з ораторського мистецтва, де учасники мали продемонструвати свою вправність і талант у виголошенні емоційних та переконливих промов. Такі виступи часто були імпровізованими, що вимагало від ораторів не лише глибоких знань і логічного мислення, але й швидкості реакції та емоційного впливу на аудиторію.

У практикумі “Основи красномовства: матеріали для самостійної роботи студентів” зазначено, що “імпровізація — це промова, що виголошується без попередньої підготовки, ґрунтується на природному дарі слова і, частково, ерудиції та культурі промовця. Здатність до імпровізації свідчить про обдарованість та найвищий рівень розвитку ораторських здібностей” [4, с. 102]. Отже, досконале володіння майстерністю імпровізації потребує ретельної, фундаментальної підготовки лектора в різних аспектах.

Імпровізація для лектора-музикознавця відіграє ключову роль, забезпечуючи спонтанність і природність виступів. Вона дозволяє вести діалог з аудиторією, адаптуватися до змін у ситуації та реагувати на запитання чи коментарі, що значно збільшує ефективність комунікації.

Крім того, підкреслимо, що імпровізація допомагає розвивати творче мислення та підвищувати впевненість лектора. Вміння швидко реагувати на непередбачувані обставини дозволяє уникнути незручних пауз та зберегти динаміку виступу. Лектори-музикознавці, які опанували навички імпровізації, здатні перетворювати випадкові моменти на унікальні

шедеври та зробити власні виступи стильними й колоритними.

Для впевненості у власних імпровізаційних здібностях необхідно всебічно володіти інформацією про тему виступу, адже “головним ключем до розуміння будь чого є контекст...” [1, с. 227], а “контекстуальні знання означають усвідомлення цілісної картини пов’язаних між собою деталей” [1, с. 231].

Важливо зацентрувати на тому факті, що імпровізація як частина ораторської промови має певний алгоритм підготовки, адже, за висловом В. Гюго, імпровізація — “не що інше, як раптове і довільне відкриття резервуару, який називається мозком, але потрібно, щоб цей резервуар був повний, від повноти думки залежить багатство мовлення. По суті, те, що Ви імпровізуєте, здається новим для слухачів, але є старим для Вас; говорить добре той, хто поширює роздуми цілого дня, тижня, місяця, а іноді і цілого свого життя у мовленні, яке триває годину” [цит. за: 7, с. 21].

Щоб вправно імпровізувати на аудиторію, необхідно заздалегідь досконало опанувати інші допоміжні навички лектора: дихання, жестикуляцію (ритмічну, емоційну, вказівну, образотворчу, символічну), мімічну проєкцію, візуальний контакт, технологічне оснащення. Таким чином, ресурс лектора буде зосереджено повністю на імпровізаційному компоненті виступу.

Імпровізація є завершальним етапом підготовки до проголошення промови, але процес опанування нею тривалий та вимагає компетентності в мистецтвознавчій, психологічній, технологічній та інших сферах. Пропонуємо такі практичні поради для опанування ораторської імпровізації:

1. Практикувати розв’язування логічних завдань або головоломок для отримання навичок швидкого мислення та реагування на незаплановані ситуації.

2. Вивчати реакції тіла, техніки впливу та способи підтримки уваги аудиторії, щоб підтримувати потік своєї мови.

3. Брати участь у дискусіях, виступах на заходах або проводити презентації, щоб набути практичного досвіду і навчитися працювати зі стресом.

4. Вчитися швидко аналізувати обставини й адаптувати свою мову до поточного контексту, використовуючи доцільний тон та стиль виступу.

5. Використовувати вправи зі словами або ситуаціями для тренування навичок імпровізації та розвитку креативного мислення.

Для лектора-музикознавця важливо бути готовим до питань різного спектра від аудиторії. Якщо в процесі виступу виникатимуть несподівані коментарі або слухачі виявлятимуть інтерес до певних тем, лектор може уникнути заздалегідь підготовленого матеріалу і заглибитися в аспекти, що цікавлять учасників процесу.

Для максимальної готовності до подібного сценарію під час виступу виокремимо три види ораторської імпровізації, які необхідно опанувати лектору-музикознавцю: інтерактивна, сторітелінг і використання метафор та аналогій. Інтерактивна імпровізація являє собою форму творчої взаємодії, у якій учасники спільно створюють зміст промови в реальному часі, однак увага акцентується на спонтанності і взаємодії з аудиторією. Отже, ключовим моментом є відкрите спілкування між усіма учасниками, що сприяє створенню звички слухати й бути залученими в процес.

Імпровізація в стилі сторітелінгу передбачає створення та розповідь історій без заздалегідь підготовленого матеріалу. Цей підхід вимагає від лектора навичок швидкого мислення, креативності і вміння взаємодіяти з аудиторією. Лектор повинен бути готовий змінювати напрям історії залежно від реакції слухачів, їх питань та коментарів, а також мати здатність “зчитування” аудиторії.

Створення нових сюжетів, персонажів та подій у реальному часі передбачає високий рівень креативності. Оратор може використовувати випадкові ідеї та асоціації, щоб збагачувати розповідь. Важливо зазначити, що незважаючи на те, що історія створюється імпровізаційно, вона повинна мати певну структуру — початок, розвиток і завершення, щоб бути зрозумілою та незабутньою. Під час імпровізації-сторітелінгу необхідно не

лише говорити, а й уміти слухати. Це допомагає враховувати реакції аудиторії та будувати історію відповідно до їхніх інтересів.

Імпровізація з використанням метафор та аналогій необхідна для того, щоб зробити складні ідеї більш доступними. Це допомагає розривати межі традиційного сприйняття та відкриває нові горизонти розуміння. Метафори дозволяють створити яскраві образи, які легко сприймаються аудиторією. Наприклад, фразу “життєві випробування” можна замінити на метафоричний вислів “життєві шторми”, що втілить складності життя більш наочно. Метафори можуть допомогти встановити зв’язок з особистим досвідом слухачів, адже використання знайомого контексту допомагає аудиторії розслабитися та органічно сприймати промову лектора. Імпровізація вимагає здатності до спонтанності, а отже, використання несподіваних метафор сприятиме активізації уваги аудиторії, утримуючи її в напрузі.

Аналогії допомагають пояснювати складні концепції з використанням більш простих та знайомих понять. Наприклад, можна порівняти роботу команди з оркестром, де кожен музикант грає свою партію, однак гармонія створюється лише спільними зусиллями.

Оригінальні метафори та аналогії здатні зробити промову лектора-музикознавця більш незабутньою, але важливо підкреслити доцільність їхнього використання. Надмірне використання зазначених прийомів може призвести до плутанини або навіть відвернути увагу аудиторії від основної теми. Тому варто практикуватися і вдосконалювати цю навичку, знаходячи баланс між образністю і ясністю.

Отже, імпровізація як мистецтво творчого самовираження в реальному часі робить творчі процеси відкритими, взаємодіючими та надихаючими, коли аудиторія зі слухачами стає повноцінним учасником подій під час виступу лектора-музикознавця. Піз час такого імпровізаційного діалогу аудиторія виступає не просто як спостерігач, а співавтор, залучений до спонтанних метаморфоз. І цей взаємозв’язок наповнює простір, роблячи його живим, пульсуючим та багатозначним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Андерсон К. Успішні виступи на TED. Рецепти найкращих спікерів. Київ : “Наш формат”, 2016. 249 с.
2. Берегова О. Сучасні інформаційно-комунікаційні технології в культуротворчих процесах України. *Культурологічна думка*, 2011. № 3. С. 33–39.
3. Борг Дж. Мистецтво говорити. Таємниці ефективного спілкування. Харків: Ранок: Фабула, 2019. 304 с.
4. Бортун К. О., Козловська Д. В. Основи красномовства. Матеріали для самостійної роботи студентів: практикум. Вінниця: Документ Принт, 2019. 104 с.
5. Вандишев В. М. Риторика: екскурс в історію вчень і понять: навч. посіб. Київ: Кондор, 2006. 294 с.
6. Куньч З. Українська риторика: історія становлення і розвитку: навч. посіб. Львів: Нац. ун-т “Львів. політехніка”, 2011. 244 с.
7. Ораторське мистецтво: підручник / М. П. Требін та ін. Харків: Право, 2013. 208 с.
8. Andrews R. A theory of contemporary rhetoric. New York: Routledge, 2013. 227 p.

Veronika Pieshkova

R. Gliere Kyiv Municipal Academy of Music

PhD, Associate Professor

the Department of Music History

e-mail: veronika_peshova@ukr.net

ORCID: [0000-0001-7875-2489](https://orcid.org/0000-0001-7875-2489)

THE IMPORTANCE OF IMPROVISATION IN THE LECTURES OF A MUSICOLOGIST

Keywords: *lecturer-musicologist, improvisation, oratory, speech, performance, audience*

The process of preparing a speech for a musicology lecturer is a multi-component task that requires a deep dive into important aspects of music studies and the acquisition of necessary communication skills. An important component in this process is oratorical improvisation.

Even in ancient Greece, oratorical improvisation played a very important role in political and public life. The Greeks made great efforts to constantly improve the art of speaking and debating. It should be noted that in Athens, oratory competitions were held annually, where participants had to demonstrate their skill and talent in delivering emotional and persuasive speeches. Such speeches were often improvised, which required speakers not only deep knowledge and logical thinking, but also speed of reaction and emotional impact on the audience.

The workshop “Fundamentals of Rhetoric: Materials for Students’ Independent Work” states that “improvisation is a speech delivered without prior preparation, based on the natural gift of words and, in part, the erudition and culture of the speaker. The ability to improvise indicates a giftedness and the highest level of development of oratory skills” [4, p. 102]. Thus, perfect mastery of improvisation skills requires careful, fundamental preparation of the lecturer in various aspects.

Improvisation plays a key role for a musicologist lecturer, ensuring spontaneity and naturalness of performances. It allows for dialogue with the audience, adapting to changes in the situation, and responding to questions or comments, which significantly increases the effectiveness of communication.

In addition, we emphasize that improvisation helps develop creative thinking and increase the confidence of the lecturer. The ability to quickly react to unforeseen circumstances allows you to avoid awkward pauses and maintain the dynamics of the performance. Lecturers-musicologists who have the skills of improvisation are able to turn random moments into unique masterpieces and make their own performances stylish and colorful.

To be confident in your own improvisational abilities, you need

to have comprehensive information about the topic of the performance, because “the main key to understanding anything is the context...” [1, p. 227], and “contextual knowledge means understanding the holistic picture of interconnected details” [1, p. 231].

It is important to emphasize the fact that improvisation, as part of oratory, has a certain preparation algorithm, because according to V. Hugo, “Improvisation is nothing more than the sudden and arbitrary opening of a reservoir called the brain, but it is necessary that this reservoir be full, the richness of speech depends on the fullness of thought. In essence, what you improvise seems new to the listeners, but is old to you; the one who spreads the thoughts of a whole day, a week, a month, and sometimes even his whole life in a speech that lasts an hour” [quoted in: 7, p. 21].

In order to skillfully improvise for the audience, it is necessary to master other auxiliary skills of the lecturer in advance: breathing, gestures (rhythmic, emotional, pointing, pictorial, symbolic), mimicry, visual contact, and technological equipment. Thus, the lecturer’s resource will be focused entirely on the improvisational component of the speech.

Improvisation is the final stage of preparation for a speech, but the process of mastering it is long and requires competence in artistic, psychological, technological, and other areas. We offer the following practical tips for mastering public speaking improvisation:

1. Practicing solving logic problems or puzzles to develop the skill of quick thinking and responding to unplanned situations.
2. Studying body reactions, influence techniques, and ways to maintain the audience’s attention to maintain the flow of your speech.
3. Participate in discussions, speak at events, or give presentations to gain practical experience and learn how to deal with stress.
4. Learn to quickly analyze circumstances and adapt your language to the current context, using the appropriate tone and style of speech.
5. Use exercises with words or situations to train improvisation skills and develop creative thinking.

It is important for a musicologist to be prepared for a wide range of questions from the audience. If unexpected comments arise dur-

ing the presentation or the audience shows interest in certain topics, the lecturer can avoid pre-prepared material and delve into aspects that interest the participants.

In order to be maximally prepared for such a scenario during a performance, we will single out three types of oratorical improvisation that a musicologist lecturer needs to master: interactive, storytelling, and the use of metaphors and analogies. Interactive improvisation is a form of creative interaction in which participants jointly create the content of the speech in real time, but the focus is on spontaneity and interaction with the audience. Therefore, the key point is open communication between all participants, which contributes to creating a habit of listening and being involved in the process.

Improvisation in storytelling involves creating and telling stories without pre-prepared material. This approach requires the speaker to be quick-thinking, creative, and able to interact with the audience. The speaker must be willing to change the direction of the story based on the audience's reactions, questions, and comments, and must have the ability to "read" the audience.

Creating new plots, characters, and events in real time involves a high level of creativity. The speaker can use random ideas and associations to enrich the narrative. It is important to note that despite the fact that the story is created improvisationally, it must have a certain structure — a beginning, development and ending — in order to be understandable and memorable. During improvisation-storytelling, it is necessary not only to speak, but also to be able to listen. This helps to take into account the reactions of the audience and build the story according to their interests.

Improvisation using metaphors and analogies is necessary to make complex ideas more accessible. This helps to break the boundaries of traditional perception and opens up new horizons of understanding. Metaphors allow you to create vivid images that are easily perceived by the audience. For example, the phrase "life's trials" can be replaced with the metaphorical expression "life's storms", which will embody the complexities of life more clearly. Metaphors

can help connect with the listeners' personal experiences, as using a familiar context helps the audience relax and organically perceive the speaker's speech. Improvisation requires the ability to be spontaneous, so using unexpected metaphors will help activate the audience's attention, keeping them engaged.

Analogies help explain complex concepts using simpler, more familiar terms. For example, you can compare teamwork to an orchestra, where each musician plays their own part, but harmony is only created through their joint efforts.

Original metaphors and analogies can make a musicologist's speech more memorable, but it is important to emphasize the appropriateness of their use. Excessive use of these techniques can lead to confusion or even distract the audience from the main topic. Therefore, it is worth practicing and improving this skill, finding a balance between imagery and clarity.

Thus, improvisation, as the art of creative self-expression in real time, makes creative processes open, interactive and inspiring, when the audience becomes a full participant in the events during the performance of the lecturer-musicologist with the listeners. During such an improvisational dialogue, the audience acts not just as an observer, but as a co-author, involved in spontaneous metamorphoses. And this relationship fills the space, making it alive, pulsating and meaningful.

REFERENCES:

1. Anderson K. Successful TED Talks. Recipes for the Best Speakers. Kyiv: "Nash Format", 2016. 249 p. [in Ukrainian].
2. Beregova O. Modern information and communication technologies in cultural processes of Ukraine. *Kulturological Thought*, 2011. No. 3. Pp. 33 – 39. [in Ukrainian].
3. Borg J. The Art of Speaking. Secrets of Effective Communication. Kharkiv: "Ranok": Fabula, 2019. 304 p. [in Ukrainian].
4. Bortun K. O., Kozlovska D. V. Fundamentals of Eloquence. Materials for independent work of students: practical course. Vinnytsia: Document Print, 2019. 104 p. [in Ukrainian].

5. Vandishev V. M. Rhetoric: an excursion into the history of doctrines and concepts: a textbook. Kyiv: Condor, 2006. 294 p. [in Ukrainian].

6. Kunch Z. Ukrainian rhetoric: history of formation and development: textbook. Lviv: National University "Lviv. Polytechnic", 2011. 244 p. [in Ukrainian].

7. Oratory: textbook / M. P. Trebin et al. Kharkiv: Pravo, 2013. 208 p. [in Ukrainian].

8. Andrews R. A theory of contemporary rhetoric. New York : Routledge, 2013. 227 p. [in English].

Аулова Анна

аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

e-mail: aulanny71@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-3646-9666

ТЕРМІН “ПАЛЬЦЯТКИ” В СУЧАСНОМУ ЦИМБАЛОЗНАВСТВІ ТА ЙОГО АЛЬТЕРНАТИВИ

Ключові слова: цимбальне виконавство, цимбалознавство, українські цимбали, терміносистема, пальцятки.

Цимбали належать до типу ударних інструментів, подібно до маримби, ксилофона, вібрафона, на яких грають паличками або молоточками (англомовні еквіваленти — *mallets, hammers, sticks*). Натомість український цимбаліст Т. Баран у 1999 році наполіг на тому, щоб назвати інструмент, за допомогою якого грають на цимбалах, виключно “пальцятками” / *hand-held hammers (paltsiatky)* [1, с. 50 — 51]. Він аргументував це тим, що термін “відбиває особливості знаряддя, яким сучасний концертуючий цимбаліст грає на цимбалах”, і “суть основних прийомів техніки гри на цимбалах”, а також зв'язком слова

“пальцятки” “з тим історико-етнографічним регіоном України, де цимбали набули найбільшого поширення” [2, с. 88]. З цього періоду в сучасному цимбалознавстві переважно вживається саме цей термін.

Ми пропонуємо ще раз підняти питання щодо цього поняття і проаналізувати, чи є необхідність у такій термінологічній “монополії”.

Аналізуючи наявні етнографічні розвідки, можемо побачити вживання різних описань приладів, якими грають на цимбалах. Так, фундатор української композиторської школи і фольклорист М. Лисенко (1894) вживає терміни “дерев'яні молоточки” чи “колотушки” в контексті історичних розвідок про цимбали в Європі XVI століття [3, с. 51]. Щодо української народної традиції він відзначає, що цимбаліст кладе цимбали “на коліна і молоточками вибиває по струнах” [3, с. 52]. До описання дослідник додає зображення, на якому ми бачимо два однакових за довжиною молоточки (без обмотування, дерев'яних), зроблених із суцільного дерева, що мають виїмку для пальців та не мають заокруглення на голівці [3, с. 52]. У свою чергу, сучасні українські цимбали М. Лисенко описує як “плескуватий ящик, трапецієвидної форми” [3, с. 52]. Їм властиве “навпекремінне розташування струн бунтів”, яке “зроблене для того, щоб зручніше грати, б'ючи молоточками по верхах бунтів біля кобилок” [3, с. 52]. Отже, “молоточки” та “колотушки” використовуються М. Лисенком як взаємозамінні терміни, без диференціації предмета, яким грає цимбаліст.

На відміну від М. Лисенка, Гнат Хоткевич використовує термін “палички” для всіх видів цимбалів (усі регіони України, зарубіжні еквіваленти), крім гуцульського регіону. Цимбали визначаються як “дошка зі струнами, натягненими за системою подібно до системи чотирикутного фортепіано; б'ють по них паличками й це дає голосний металевий тон” [6, с. 227]. На дитячих (власноруч сконструйованих з очерету) цимбалах “<...> б'ють паличками, очеретинки грають” [6, с. 237].

Розглядаючи гуцульську традицію, Г. Хоткевич вказує на те, що музикант (цимбаліст)⁵⁷ “б’є пальцятками, держучи їх між першим і другим пальцями” [6, с. 237]. По тих зображеннях, які пропонує Г. Хоткевич, ми можемо сказати, що конструкція “пальчаток” відрізняється від паличок. “Пальцятки” заокруглені на кінцях, у той час як для сучасних концертних цимбалів системи Шунда використовуються рівні палички.

У 1966 році з’являється перша в Україні “Школа гри на українських цимбалах” Олександра Незовибатька. Він користується терміном “молоточки”, указуючи, що їх потрібно тримати вказівним і середнім пальцями, для яких зроблено спеціальні вирізи [5, с. 9].

У 1976 році, після захисту кандидатської дисертації, О. Незовибатько публікує свою другу методичну працю — “Українські цимбали”, у якій описано будову, походження інструмента й висвітлено актуальну музично-виконавську практику [4, с. 2]. На відміну від “Школи” 1966 року, у цій роботі він вільно користується трьома термінами — і “палички”, і “пальцятки”, і “молоточки” — як взаємозамінними. Так, розглядаючи будову інструмента, О. Незовибатько зазначає: “Палички (пальцятки), якими б’ють по струнах, виготовляються з клена, берези” [4, с. 19]. І далі: “Звук цимбалів від удару дерев’яних пальчаток без обшивки різкий, дзвінкий і сильний” [4, с. 19].

Сучасні зарубіжні композитори та виконавці ілюструють солідарність із етнографістами XIX–XX століть у використанні різних назв для приладу, яким грають на цимбалах: *mallets* / (киянки, молотки); *hammers* (молотки), *sticks* / (палички), про що свідчать твори сучасних композиторів. Дж. Вебстер, Дж. Перейра та П. Махайдик використовують термін *mallets* / молотки. Цимбаліст Ніколас Толле характеризує типи стандартних цимбальних молоточків, використовуючи термін *hammers* (зі шкіряною та вовняною обмоткою), і не стандартних, позначаючи їх терміном *sticks*. Термін *mallets*

він вживає для описання техніки гри чотирма молоточками / *four mallet percussion technique* із заокругленими голівками (*round-headed mallets*) [7].

Отже, ми можемо зробити **висновки**, що більшість дослідників, виконавців і композиторів, у тому числі сучасних, вживають цілий ряд термінів для позначення приладу, яким грають на цимбалах, як синонімічні (молотки, колотушки, палички, *mallets, hammers, sticks*), що ставить під сумнів необхідність термінологічної “монополії”. Вперше “пальцятки” виокремлюються Г. Хоткевичем як інструмент для гри виключно на гуцульських цимбалах, які відрізняються за структурою від сучасного концертного інструмента. Натомість Т. Баран пропонує розповсюдити термін “пальцятки” на всі різновиди українських цимбалів, незалежно від їх конструкції і виконавської специфіки. У сучасному зарубіжному цимбалознавстві взагалі не існує еквівалента терміну “пальцятки” / *paltsiatku*, а отже, він не може розглядатися як універсальний. Щодо варіанта його перекладу — *hand-held hammers* (буквально — “ручні молоточки”), то цей термін виявляється тавтологічним, оскільки молоточки для інших ударних (крім фортепіано) теж тримають руками. Єдине, для чого термін “пальцятки” зручний, — для диференціації прийомів гри в рамках розширеного цимбального арсеналу, де, крім “рідного” приладу, застосовуються палички від інших інструментів (дзвіночки, трикутник, марибма, яницьні).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Баран Т. Світ цимбалів. Львів: Світ, 1999. 88 с.
2. Баран Т. М. Українська цимбалознавча термінологія: народна творчість та етнографія. Львів, 2004. № 4. С. 85–90.
3. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні/Інститут мистецтвознавства фольклору та етнографії. Ред. М. Щоголь. Київ: Мистецтво, 1955. 62 с.
4. Незовибатько О. Українські цимбали. Київ: Музична Україна, 1976. 56 с.

⁵⁷ Хоткевич називає виконавця на цимбалах “цимбалистим” [6, с. 237].

5. Незовибатько О. Школа гри на українських цимбалах. Київ: Мистецтво, 1966. 300 с.

6. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу: Друга ред./ Г.М.Хоткевич; упоряд., підг. тексту покажч. О. О. Савчук, післямови І. В. Мацієвський, В. Ю. Мішалов, М. Й. Хай. Харків, вид. Олександр Савчук 2018. 512 с.: 202 іл.- (Серія “Слобожанський світ”. Випуск 4).

7. Tolle Nicholas. Composers guide. URL: <https://www.nicholastolle.com/composer-s-guide> (дата звернення: 22.11.2024).

Anna Aulova

*Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
postgraduate student (PhD)*

The Department of Ukrainian and Foreign Music History

e-mail: aulanny71@gmail.com

ORCID iD : 0000-0002-3646-9666

THE TERM “PALTSIATKY” IN MODERN CIMBALOM STUDIES AND ITS ALTERNATIVES

Keywords: *cimbalom performance, cimbalom studies, Ukrainian cimbalom, the terminological system, paltsiatky.*

The cimbalom is a type of percussion instrument, similar to the marimba, xylophone, and vibraphone, played with sticks or hammers (English equivalents — mallets, hammers, sticks). Instead, in 1999, the Ukrainian cimbalom player T. Baran insisted to call the instrument used to play the cimbalom exclusively “paltsiatky” / hand-held hammers [1, p. 50–51]. He argued that the term “reflects the peculiarities of the instrument used by a modern concert cimbalom to play the cimbalom” and “the essence of the basic techniques of cimbalom playing”, as well as the connection of the word “paltsiatky” “with the historical and ethnographic region of Ukraine where cimbalom are most widespread” [2, p. 88]. Since

then, this term has been predominantly used in modern cimbalom studies.

We suggest raising the issue again and analyzing whether there is a need for such a terminological “monopoly”.

Analyzing the existing ethnographic studies, we can see the use of different descriptions of the instruments used to play the cimbalom. For example, the founder of the Ukrainian school of composition and folklorist M. Lysenko (1894) uses the terms “wooden hammers” or “beaters” in the context of historical research on cimbalom in Europe in the sixteenth century [4, p. 51]. As for the Ukrainian folk tradition, he notes that the cimbalom puts the cimbalom “on his knees and hits the strings with hammers” [4, p. 52]. To the description, the researcher adds an image in which we see two hammers of the same length (without wrapping, wooden), made of solid wood, with a recess for the fingers and no rounding on the head [4, p. 52]. In turn, M. Lysenko describes modern Ukrainian cimbalom as “a flattened box, trapezoidal in shape” [4, p. 52]. They are characterized by an “alternating arrangement of the strings of the bunts”, which “is made to make it easier to play by hammers the tops of the bunts near the mares” [4, p. 52]. Thus, “hammers” and “mallets” are used by M. Lysenko interchangeably, without differentiating the object played by the cimbalom.

Unlike M. Lysenko, the famous Kharkiv researcher Hnat Khotkevych⁵⁸ uses the term “stick” for all types of the cimbalom (all regions of Ukraine, foreign equivalents), except for the Hutsul region. The cimbalom is defined as “a board with strings stretched in a system similar to that of a four-part piano; they are struck with sticks and produce a loud metallic tone” [3, p. 227]. On children’s cimbalom (handmade from reeds), “<...> they beat with sticks, reeds play” [3, p. 237].

Considering the Hutsul tradition, H. Hotkevych points out that a musician (cimbalom)⁵⁹ “beats with paltsiatky, holding them between

⁵⁸ Hnat Martynovych Khotkevych (1877-1938) was an art critic, writer, literary critic, bandura player, composer, historian, ethnographer and teacher.

⁵⁹ Hotkevich calls a cymbalist a “cymbalysty” [6, p. 237].

the first and second fingers” [3, p. 237]. From the images offered by H. Hotkevych, we can tell that the design of the “paltsiatky” differs from the sticks. The “paltsiatky” are rounded at the ends, while for modern concert cimbalom of the Schunda system, straight sticks are used.

In 1966, Oleksandr Nezovybatko founded the first Ukrainian School of Ukrainian Cimbalom. He uses the term “hammers”, indicating that they should be held with the index and middle fingers, for which special cutouts are made [6, p. 9].

In 1976, after defending his PhD thesis, O. Nezovybatko published his second methodological work, *Ukrainian Cimbalom*, which describes the construction, origin of the instrument, and music performance practice [5, p. 2]. Unlike his 1966 School, in this work he freely uses the three terms — “sticks”, “paltsiatky”, and “hammers” — interchangeably. Thus, considering the structure of the instrument, O. Nezovybatko notes: “The sticks (paltsiatky) used to strike the strings are made of maple and birch” [5, p. 19]. And further: “The sound of the cimbalom from the impact of wooden paltsiatky without plating is sharp, sonorous, and strong” [5, p. 19].

Contemporary foreign composers and performers illustrate solidarity with nineteenth — and twentieth-century ethnographers by using different names for the instrument used to play the cimbalom: “mallets”, “hammers”, “sticks”, as evidenced by the works of contemporary composers. J. Webster, J. Pereira, and P. Mahajdik use the term “mallets”. The cimbalom player Nicholas Tolle characterizes the types of standard cimbalom hammers using the term hammers (with leather and wool wrapping) and non-standard hammers using the term sticks. He uses the term mallets to describe the four mallet / percussion technique with (rounded headed mallets) [7].

Thus, we can **conclude** that most researchers, performers, and composers, including contemporary ones, use a number of terms for the instrument used to play the cimbalom as synonymous (hammers, mallets, sticks), which calls into question the need for a termi-

nological “monopoly”. For the first time, H. Hotkevych singled out “paltsiatky” as an instrument for playing exclusively Hutsul cimbalom, which differ from the structure of a modern concert instrument. Instead, T. Baran proposes to extend the term “paltsiatky” to all varieties of Ukrainian cimbalom, regardless of their design and performance specifics. In modern foreign cimbalom studies, there is no equivalent to the term paltsiatky, therefore it cannot be considered universal. In its turn, the translation “hand-held hammers” is tautological, since hammers for other percussion instruments (except piano) are also held by hand. The only use for which the term “paltsiatky” is convenient is to differentiate playing techniques within the extended cimbalom arsenal, where, in addition to the “native” instrument, sticks from other instruments (bells, triangle, marimba, yanqin) are used.

REFERENCES

1. Baran T. The world of cimbalom. Lviv: Svit, 1999. 88 p. [In Ukrainian].
2. Baran T. Ukrainian cimbalom terminology: folk art and ethnography. Lviv, 2004. № 4. p. 85 – 90. [In Ukrainian].
3. Khotkevych H. Musical instruments of the Ukrainian people. Second edition / O. Savchuk, I. Matsievsky, V. Mishalov, M. Khai. Kharkiv: issue 4, 2012. 512 p. [In Ukrainian].
4. Lysenko M. V. Folk musical instruments in Ukraine: Institute of Folklore and Ethnography. Edited by M. Shchogol. Kyiv : Mystetstvo, 1955. 62 p. [In Ukrainian].
5. Nezovybatko O. Ukrainian cimbalom. Kyiv: Musical Ukraine. 1976. 56 p. [In Ukrainian].
6. Nezovybatko O. School of playing Ukrainian cimbalom. Kyiv: Art, 1966. 300 p.
7. Tolle Nicholas. Composers guide. URL: <https://www.nicholastolle.com/composer-s-guide> (accessed November 22, 2024). [In English].

Шниррова Анастасія

аспірант кафедри історії української та зарубіжної музики,
викладач кафедри народних інструментів України і
кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
e-mail: shnyrovaanastasiia@gmail.com;
ORCID iD: 0000-0003-4807-4968

СТАНОВЛЕННЯ ГІТАРНОГО РЕПЕРТУАРУ: ТЕНДЕНЦІЇ XIX — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Ключові слова: гітарний репертуар, становлення класичної гітари, гітарне виконавство.

XX століття відіграє надважливу роль у становленні класичної гітари як професійного інструменту і формуванні сучасного репертуару. Цей період вважається розквітом гітарного мистецтва, чому сприяло розширення виконавської діяльності нової плеяди професійних гітаристів та розповсюдження репертуару за межі Іспанії. Така ситуація, з одного боку, може розглядатися як унікальна, а з другого — як закономірна. Це було передбачено тим кризовим станом, у якому перебувало гітарне виконавство в середині XIX століття. Зупинимось детальніше на основних етапах формування гітарного репертуару.

Протягом XV–XVII століть історична еволюція інструменту (від лютні до барокової гітари) позначилася і на його конструкції в цілому, і на репертуарній політиці зокрема. У розвитку гітарного мистецтва значним вважається період із XVIII до першої половини XIX століття, коли репертуар для гітари, як і її виконавські можливості, починають розширюватися. Гітара за популярністю завжди дещо програвала таким інструментам, як фортепіано та скрипка, що значно вплинуло і на формування її професійного репертуару. Причетними до цього стали такі виконавці-композитори, як: іспанці — Ф. Сор (1778–1839) та Д. Агуадо (1784–1849); італійці — М. Джулліані

(1781–1829), Ф. Каруллі (1779–1841) та М. Каркассі (1792–1853). Сформовані ними твори і зараз служать значним підґрунтям для дидактичної роботи зі студентами, а також входять до концертних програм професійних виконавців.

Процес формування класичного репертуару було продовжено у першій третині XIX століття у творчості М. Джулліані (1781–1829), М. Каркассі (1792–1853) та Ф. Каруллі (1779–1841). Основу запропонованого ними доробку складали типові жанри того часу: фантазії, увертюри, етюди та “Школи гри на гітарі”. Придільення уваги технічному аспекту розвитку гітариста насамперед пов’язано із професійним володінням інструментом композиторами, що надавало змогу розвивати техніку лівої та правої руки виконавця, віртуозність гри. Слід звернути увагу і на активне запозичення фрагментів з відомих опер Дж. Россіні⁶⁰, що одразу підвищувало статус інструменту у сфері концертної практики. Розширення образного сприйняття, тематики гітарних опусів за рахунок транскрипцій оперного матеріалу, відкриття нових прийомів, чого потребувала практика сольного та віртуозного володіння інструментом, не заперечувало опору на типові технічні шаблони-схеми та використання вже існуючих форм.

У середині XIX століття виконавська зацікавленість до інструменту зазнає кризи. У першу чергу це пов’язано зі спадом популярності інструменту в Європі. Стрімкий розвиток суспільства, а також розквіт фортепіанного та камерно-інструментального напрямів витісняє гітару з “концертної гонитви”. Цьому сприяв і той факт, що інструмент, який активно використовувався музикантами-практиками того часу, не мав ресурсів для опанування нового репертуару, залишаючись за своєю конструкцією у минулому — XVIII столітті. Нова конструкція класичної гітари Торреса поки ще не встигла знайти своє місце в іспанському гітарному суспільстві. Проте інструмент продовжував розвиватись завдяки музикантам,

⁶⁰ До цього списку входять: шість творів для гітари соло М. Джулліані під назвою “Россініана” — №1 Ор. 119 (1820), №2 Ор. 120 (1821), №3 Ор. 121 (1821), №4 Ор. 122 (1824), №5 Ор. 123 (1824), №6 Ор. 124 (1828), де були задіяні мотиви з відомих опер Дж. Россіні (“Отелло”, “Арміда”, “Попелюшка”, “Сорока-кравець”, “Севільський цирульник”, “Семіраміда”); М. Каркассі — Фантазія на тему з опери “Вільгельм Телль” Ор.36 (1830); Ф. Каруллі — Фантазія з варіаціями на теми з опери Дж. Россіні “Сорока-злодійка” (1827).

що змогли зберегти традиції виконавства та водночас збагачували репертуар не тільки оригінальними творами, а й перекладаючи для гітари твори сучасних композиторів того періоду. Тому, підсумовуючи, зазначимо, що XIX століття відзначено появою великої кількості опусів для гітари, тривалим етапом “боротьби” гітари за титул концертного інструменту, удосконаленням його темброво-технічних характеристик і внаслідок цього — певною модифікацією самої моделі віртуозного виконавства у цій сфері. Одним з перших композиторів-гітаристів, що відгукнувся на запити часу та реалізував їх у своїй творчості, став іспанець Франциско Таррега (1852–1909). Він прославився написанням перших опусів, присвячених Андресу Сеговії (1893–1987) — виконавцю-легенді, який вивів гітару на рівень концертного інструменту.

Поступово академічний репертуар для гітари, поряд з Ф. Таррегою, почали створювати видатні іспанські композитори першої половини XX ст.: М. Льобет (1878–1938) — “Варіації на тему Сора”, “Скерцо-вальс”, “Мазурка”, Варіації на тему “Фолії”; Е. Пухоль (1886–1980) — п’ятитомна школа “Раціональний метод гри на гітарі” (1932–1933), концертні етюди, “Кубинські спогади”, “Севілья”, “Три іспанських танці”; Д. Фортеа (1878–1953) — “Елегія Таррезі”, “Поетичні етюди”, “Різдвяні казки”, “Мадригал”, “Школа гри на гітарі” у двох частинах. Таким чином, у першій половині XX століття гітара поступово набуває статусу *сольного концертного інструменту*, завдяки активній виконавській діяльності А. Сеговії та композиторського “відгуку” на творчі завдання музиканта.

Вражені майстерністю видатного виконавця А. Сеговії, композитори починали створювати все більше опусів, завдяки чому почала зростати і нова плеяда віртуозних виконавців. Таким чином, рівень гітари як професійного музичного інструменту не тільки зберігався, а й підвищувався. Невід’ємною складовою гітарного репертуару було втілення у музиці перш за все іспанського колориту через характерну ритміку, стилістичних прийомів фламенко, танцювальних жанрів різних регіонів — Фанданго (Андалусія), Хоти (Арагонія). Саме в період першої половини XX століття

композитори прагнули складати все більше гітарних композицій із втіленням національної специфіки. У цьому відображалася загальна тенденція світового музичного мистецтва, у якому поряд із посиленням руху в бік оновлення музичної системи через розвиток авангардних технік активізувалися і дії, спрямовані на збереження національної аутентичної культури, а саме — зразків музично-поетичного фольклору, які стрімко та безслідно зникали з музичної мапи Європи⁶¹. Над створенням гітарного репертуару національної спрямованості працювали М. де Фалья (1876–1949), Х. Туріна (1882–1949); Ф. Морено-Торроба (1891–1982); Х. Родріго (1901–1999). Завдяки наявності романтичної традиції та втіленню іспанського мелосу твори цих композиторів для гітари складали значну частину репертуару А. Сеговії.

Поступово гітарне виконавство виходить за межі Іспанії. До цього процесу долучаються і композитори неіспанського походження. Першими з них стали М. Понсе (1882–1948) та Е. Вілла-Лобос (1887–1959) — представники латиноамериканської музичної традиції. Це є цілком природньо, оскільки Мексика як колонія Іспанії до 1810-х років була виключно іспаномовним регіоном. Бразилія має більше зв’язків з Португалією, але Португалія та Іспанія — сусідні країни, що відзначені спільністю музичних витоків.

Виходячи за рамки суто іспанського регіонального явища, гітарна музика збагачується новою музичною стилістикою і техніками виконавства. Завдяки концертній діяльності А. Сеговії її було введено до загальноєвропейського простору, що сприяло подальшому посиленню інтересу до цього інструменту з боку композиторів. Серед митців, які співпрацювали з Сеговією, крім вищеназваних, були: “Маріо Кастельнуово-Тедеско (1895–1968) і Альфредо Казелла (1883–1947) з Італії, Жак Ібер (1890–1962), Густав Самазей (1865–1935), Даріус Мійо (1892–1974) і Альбер Руссель (1869–1937) з Франції, Карлос Педрель (1890–1935) з Аргентини, Олександр Тансман (1897–1986) з Польщі, Сиріл

⁶¹ Ці процеси можна було спостерігати в різних європейських країнах. Як правило, вони були пов’язані з діяльністю групи ентузіастів — композиторів, учених, музикознавців. У Британії це був композитор Р. Воан-Вільямс, в Італії — Д. Ф. Маліп’єро, в Угорщині та Румунії — Б. Барток, З. Кодаї, в Іспанії — Ф. Педрель.

Худоба і Джон Дуарте(1919–2004) з Англії, Реджинальд Сміт (1917–2003) з Британії” [1, с. 36]. Додамо до цього списку Беллу Барток (1881–1945), Ральфа Воан-Вільямса (1872–1958), Арнольда Шенберга (1874–1951), Чарльза Айвза (1874–1954).

Протягом XX століття з'являються видатні фігури гітарного мистецтва, які реалізовувалися не тільки як виконавці, а й як композитори. Ці факти доводять важливість XX століття у формуванні нового, сучасного репертуару, відображаючи складні процеси взаємодії композиторсько-творчої та виконавсько-концертної практик.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Салій, В. (2021). Вплив творчості Сеговії на гітарне виконавство XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук/ Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка*, 35(5), 36.

Shnyrova Anastasiia

*Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
postgraduate student (PhD)*

*the Department of Ukrainian and Foreign Music History
Lecturer at the Department of Folk Ukrainian instruments*

Email: shnyrovaanastasiia@gmail.com;

ORCID iD: 0000-0003-4807-4968

FORMATION OF THE GUITAR REPERTOIRE: TRENDS FROM THE 19TH TO THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

Keywords: *guitar repertoire, classical guitar development, guitar performance.*

The 20th century was pivotal in establishing the classical guitar as a professional instrument and shaping its modern repertoire. This

period is often regarded as the golden age of guitar music, driven by a new generation of professional guitarists and the expansion of the repertoire beyond Spain. On one hand, this development was unique; on the other, it was a natural outcome of the crisis that guitar performance faced in the mid-19th century.

To better understand the formation of the guitar repertoire, we must examine its key stages. Between the 15th and 17th centuries, the instrument evolved from the lute to the Baroque guitar, influencing both its construction and repertoire. The period from the 18th century to the mid-19th century was particularly significant, as the guitar's repertoire and technical possibilities expanded.

Despite its growing appeal, the guitar remained less popular than instruments like the piano and violin, which impacted the development of its professional repertoire. Key performer-composers who contributed to this evolution included Spanish musicians Fernando Sor (1778–1839) and Dionisio Aguado (1784–1849), as well as Italian composers Mauro Giuliani (1781–1829), Ferdinando Carulli (1779–1841), and Matteo Carcassi (1792–1853). Their works continue to serve as a foundation for guitar pedagogy and remain a staple in the concert programs of professional performers.

The development of the classical guitar repertoire continued in the first third of the 19th century through the works of Mauro Giuliani (1781–1829), Matteo Carcassi (1792–1853), and Ferdinando Carulli (1770–1841). Their compositions were rooted in the prevalent genres of the time, including fantasies, overtures, études, and instructional works such as *Schools of Guitar Playing*. A strong emphasis on technical refinement stemmed from their deep mastery of the instrument, allowing them to advance left- and right-hand techniques and elevate the guitar's virtuosity.

A notable trend during this period was the adaptation of excerpts from Gioachino Rossini's operas⁶², which significantly enhanced

⁶² This list includes: six works for solo guitar by M. Giuliani entitled “Rossiniana” — No. 1 Op. 119 (1820), No. 2 Op. 120 (1821), No. 3 Op. 121 (1821), No. 4 Op. 122 (1824), No. 5 Op. 123 (1824), No. 6 Op. 124 (1828), which used motifs from famous operas by G. Rossini (“Othello”, “Armida”, “Cinderella”, “La gazza ladra”, “The Barber of Seville”, “Semiramide”); M. Carcassi — Fantasy on a theme from the opera “William Tell” Op. 36 (1830); F. Carulli — Fantasy with variations on themes from G. Rossini's opera “La gazza ladra” (1827).

the guitar's status in concert performance. While transcriptions of operatic material expanded the instrument's expressive range and thematic variety, they also introduced new techniques suited for solo and virtuosic playing. However, this evolution did not abandon traditional technical patterns and established musical forms.

By the mid-19th century, the guitar faced a decline in popularity across Europe. The rapid social and cultural changes, along with the rise of the piano and chamber music, pushed the guitar out of mainstream concert life. Additionally, the instrument itself lagged behind in design, remaining largely unchanged since the 18th century. The revolutionary redesign of the classical guitar by Antonio Torres had yet to gain widespread recognition, even within Spain's guitar community.

Despite these challenges, the instrument continued to evolve, thanks to musicians who preserved performance traditions while expanding the repertoire with both original works and transcriptions of contemporary compositions. The 19th century thus became a pivotal era, marked by a surge in guitar compositions, the instrument's struggle for recognition as a concert instrument, improvements in its timbre and technical capabilities, and, ultimately, a transformation in the concept of virtuoso guitar performance.

One of the first composer-guitarists to respond to these new artistic demands was Francisco Tárrega (1852–1909). His works laid the foundation for the modern classical guitar tradition and inspired Andrés Segovia (1893–1987), the legendary guitarist who ultimately established the instrument as a fixture in concert halls worldwide.

Gradually, alongside Francisco Tárrega, prominent Spanish composers of the early 20th century began shaping the academic guitar repertoire. Among them were Miguel Llobet (1878–1938), who composed *Variations on a Theme of Sor*, *Scherzo-Waltz*, *Mazurka*, and *Variations on a Theme of "Folia"*; Emilio Pujol (1886–1980), known for his five-volume instructional work *Rational Method of Playing the Guitar* (1932–1933), as well as *Concert Etudes*, *Cuban Memories*, *Seville*, and *Three Spanish Dances*; and Daniel Fortea (1878–1953), who contributed *Elegy*, *Poetic Etudes*, *Christmas*

Tales, *Madrigal*, and his two-part *School of Playing the Guitar*.

By the first half of the 20th century, the guitar had gradually established itself as a solo concert instrument, largely due to Andrés Segovia's active performance career and the compositional response to his artistic vision. Inspired by Segovia's virtuosity, composers created an increasing number of works, fostering a new generation of skilled guitarists and further elevating the instrument's professional status.

A defining characteristic of this period was the strong Spanish influence in the guitar repertoire. Composers incorporated rhythmic patterns and stylistic elements of flamenco, along with dance forms from various regions, such as the *Fandango* (Andalusia) and *Jota* (Aragon). This focus on national identity reflected a broader trend in global music: while avant-garde movements sought to revolutionize musical language, there was also a growing effort to preserve national folk traditions, which were rapidly disappearing from Europe's cultural landscape⁶³.

Several composers played a crucial role in developing a distinctly Spanish guitar repertoire, including Manuel de Falla (1876–1949), Joaquín Turina (1882–1949), Federico Moreno-Torroba (1891–1982), and Joaquín Rodrigo (1901–1999). Their works, deeply rooted in the Romantic tradition and Spanish melodic idioms, became central to Segovia's concert programs and significantly shaped the modern guitar canon.

Over time, guitar music expanded beyond Spain's borders, attracting composers from other cultural backgrounds. Among the first to contribute were Manuel Ponce (1882–1948) and Heitor Villa-Lobos (1887–1959), both representatives of the Latin American musical tradition, whose works further enriched the guitar's evolving repertoire.

Expanding beyond its purely Spanish origins, guitar music became enriched with new musical styles and performance techniques.

⁶³ These processes could be observed in various European countries. As a rule, they were associated with the activities of a group of enthusiasts — composers, scientists, musicologists. In Britain, this was the composer R. Vaughan-Williams, in Italy — D. F. Malipiero, in Hungary and Romania — B. Bartok, Z. Kodály, in Spain — F. Pedrell.

Through Andrés Segovia's concert activities, the guitar entered the pan-European musical landscape, further increasing composers' interest in the instrument.

Among those who collaborated with Segovia — beyond the previously mentioned composer — were Mario Castelnuovo-Tedesco (1895–1968) and Alfredo Casella (1883–1947) from Italy; Jacques Ibert (1890–1962), Gustave Samazeuilh (1865–1935), Darius Milhaud (1892–1974), and Albert Roussel (1869–1937) from France; Carlos Pedrell (1890–1935) from Argentina; Alexandre Tansman (1897–1986) from Poland; Cyril Scott (1879–1970) and John Duarte (1919–2004) from England; and Reginald Smith Brindle (1917–2003) from Britain [1, p. 36]. To this list, we can also add Béla Bartók (1881–1945), Ralph Vaughan Williams (1872–1958), Arnold Schoenberg (1874–1951), and Charles Ives (1874–1954).

The 20th century saw the emergence of outstanding guitarists who were not only virtuoso performers but also significant composers. Their contributions highlight the century's crucial role in shaping a modern repertoire that reflects the intricate interplay between compositional creativity and performance practice.

REFERENCES

1. Salii, V. The influence of A. Segovia's creativity on the guitar performance of the XX century. *Humanities science current issues: Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University*, Issue 35, Volume 5, 2021. Pp. 34–41. [in Ukrainian].

Сєїдов Гідаят

аспірант кафедри історії української та зарубіжної музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
e-mail: geedmusicSPACE@gmail.com

СУЧАСНІ МУЗИЧНІ КОНКУРСИ ЯК ВИКЛИК КЛАСИЧНІЙ СИСТЕМІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ?

Ключові слова: музичні конкурси, мистецька освіта, три-вожність виконання, вплив ЗМІ, емоційна стійкість, професійне зростання, естрадна та академічна музика.

Сучасні тенденції інтенсивного розвитку інформаційного суспільства ведуть до інноваційних реформ у різних сферах людської діяльності. Вони впливають і на сферу мистецької освіти, яка століттями вибудовувала власну стратегію, ґрунтовану на трансляції загальнолюдських цінностей. І сьогодні в молодіжному колі музичне мистецтво здатне виконувати свою традиційно важливу функцію — формування світогляду через розвиток “емоційного інтелекту”, пропонуючи еталонні музичні зразки, впливаючи на смаки. Музична освіта за сучасних тенденцій змінює основні положення, виражені у змісті, формі та інших засобах, які визначають конкурентоспроможність майбутніх фахівців. Для визначення тенденції щодо функції музичного мистецтва вважаємо доцільним розуміння прогресивних та регресивних процесів у сучасній музичній освіті в контексті філософського осмислення, а саме — через збереження сфери естетичного як важливого інструменту формування світогляду особистості. Одним зі шляхів взаємодії масової та академічної культури залишаються телевізійні конкурси естрадного виконавства.

В умовах розвитку інформаційного суспільства дуже вагомим чинником концертно-розважальної індустрії стала впізнаність. Тому більшість тривіальних конкурсів як академічного, так і естрадного спрямування, історія яких почалася десятиліття

тому, усе більше трансформуються сьогодні в медійні проекти, з їх обов'язковим висвітленням на телевізійних каналах, у соцмережах, на інтернет-платформах. Наразі мистецька подія, котра не транслюється через будь-який з ресурсів ЗМІ, матиме меншу вагу і значимість як для мас, так і для самих конкурсантів. Слов'янський базар, Чорноморські ігри, Сорочинський ярмарок, Голос Країни та Євробачення — ці фестивалі, шоу та конкурси, котрі завжди створювали найбільший резонанс у суспільстві і в сфері естрадного вокального виконавства та вважалися дуже важливими у формуванні майбутнього статусу молодого співака.

Впізнаваність важлива не тільки для конкурсів, але й для самих учасників. Зрозумілим є бажання більшості естрадних та джазових вокалістів потрапити на такі проєкти, як Голос чи Євробачення, оскільки це дає певний імпульс для подальшого розвитку їхньої сольної кар'єри, поряд із неймовірним досвідом, котрий стане корисним у розвитку їх професійних і творчих здібностей.

Спираючись на власний досвід участі у заході такого масштабу, можемо узагальнити ті проблеми, з якими стикається будь-який виконавець, незважаючи на рівень його підготовки.

Звичайно, конкурси — це великий стрес для ментального здоров'я, оскільки конкурсант протягом усього змагання перебуває під тиском, що вимагає максимальних концентрації уваги та абстрагування, збереження стабільності власного психологічного стану. Збудників дуже багато:

1. Масштабність події та висока відповідальність навіть в умовах трансляції на одну країну. (У минулому році трансляція була одразу на дві країни — Польщу та Україну);

2. Велика конкуренція серед учасників, кожен з яких впевнений у виключності свого таланту і праві на перемогу;

3. Інформаційні війни. Інформаційний фон завжди, а сьогодні особливо — один із важливих, якщо не головних інструментів формування в сучасному суспільстві шаблонів оцінки та емпатії до явищ, здатних впливати навіть на професійну позицію конкурсного журі. Однією із відпрацьованих технологій

є провокація через поширення деякими учасниками неправдивої інформації — пліток — на адресу конкурентів заради впливу на їхній ментальний стан під час виступів.

4. Психосоматика. В умовах великого психологічного та фізичного навантаження може відбуватися збій імунної системи, що погано впливає на вокальні дані конкурсанта, навіть загрожуючи йому “сходом з конкурсної дистанції”.

Але саме через таку кількість факторів — це і зона швидкого ментального росту, і викарбовування стійкості до різних обставин, зовнішнього порядку, непідвладних особистісному впливу учасника. Дієвою в цьому випадку є техніка гіперфокуса (метод з практичної психології), що передбачає концентрацію на найважливіших моментах, які входять у зону особистісного контролю виконавця, при нейтралізації фокуса з інших подій. Також дієвою є техніка позитивного налаштування, це ефективний підхід для управління емоціями перед публічними виступами, спрямованими на трансформацію негативного емоційного стану в позитивний. Основний алгоритм включає кілька етапів. Спочатку необхідно усвідомити власні емоції, які виникають перед виступом, зокрема страх, тривожність або переживання. Важливо не лише ідентифікувати ці емоції, а й оцінити їхню інтенсивність за десятибальною шкалою. Наступним кроком є звернення до попереднього досвіду, у якому виникали протилежні емоції, такі як упевненість, спокій або радість. Важливо згадати умови, що сприяли формуванню цього позитивного стану, а також дії, які допомагали підтримувати його. Після цього відбувається глибоке занурення в стан, асоційований із позитивними емоціями, шляхом відтворення деталей цих спогадів. На цьому етапі рекомендується оцінити позитивні емоції за тією ж шкалою, визначаючи їхню силу та значущість. Заключний етап передбачає заміщення негативних емоцій позитивними. Ця трансформація створює сприятливий емоційний фон, який дозволяє вийти на сцену з оновленим, гармонійним станом, що сприяє максимальній реалізації потенціалу під час виступу.

Підбиваючи підсумки, зазначимо, що в сучасній ситуації швидкої зміни “картини світу” масштабні медіапроекти на кшталт національних телевізійних естрадно-вокальних змагань стають випробуванням не тільки рівня професійної підготовки виконавців, але й маркером професійної мистецької освіти в цілому, її спроможності відповідати на такий комерційний “виклик” часу.

Класична система освіти у сфері музики й вокалу традиційно забезпечує міцну технічну основу, яка слугує фундаментом для подальшого професійного розвитку. Вона формує вокальні навички, які є базовими для будь-якого жанру виконання. Проте одним із суттєвих недоліків сучасної педагогічної практики є недостатня увага до роботи з ментальним станом виконавця. Психологічна підготовка, здатність справлятися зі стресом та адаптуватися до непередбачуваних обставин залишаються на периферії освітніх програм, попри їхню критичну важливість у реальних умовах виступів, особливо конкурсного формату.

На конкурсах відбувається інтенсивний професійний і ментальний розвиток учасників, оскільки графік підготовки до виступів є надзвичайно щільним. Ефіри знімаються поспіль, а час на підготовку обмежений: між записом першого й другого ефірів зазвичай проходить близько п'яти днів, а між другим і третім — чотири дні. У цей період можливі значні зміни в репертуарі: від заміни окремої партії або частини пісні до повної заміни композиції. Такі умови вимагають збереження холодного розуму, високого рівня адаптивності і швидкої реакції на нові обставини.

Крім того, значною мірою професійний виклик полягає у виконанні складних за технічними характеристиками пісень. У ряді випадків пісні, що виконуються, можуть не відповідати звичному діапазону виконавця. Наприклад, у конкурсі можуть використовуватися композиції, написані для виконавців протилежної статі, що вимагає від учасника опанування нових вокальних технік. Це дозволяє виконувати пісні у високому регістрі без втрати тембральної насиченості й якості звучання, що

є важливим показником професійної майстерності вокаліста.

Соціальна думка відіграє важливу роль у формуванні впізнаваності артиста, особливо серед естрадних вокалістів. Вона є ключовим фактором у створенні аудиторії, фан-бази та загального іміджу виконавця. Участь у масштабних конкурсах автоматично привертає значну увагу до артиста, що потребує від нього вміння адаптуватися до нових умов публічності.

Одним із наслідків такої уваги є різке збільшення аудиторії: зростає кількість підписників, посилюється взаємодія з глядачами та з'являються нові соціальні контакти. Водночас разом із позитивною увагою значно зростає обсяг критики та негативних коментарів. Наприклад, телевізійні конкурси, такі як “Голос”, надають учасникам високу медійну впізнаваність, але водночас підвищують ризик зіткнення з негативними реакціями аудиторії. Відсутність підготовки до таких викликів може спричинити емоційну напруженість і стрес.

Критика в соціальних мережах, яка є невід'ємною частиною сучасної публічності, потребує спеціальної підготовки. Залишення відкритих коментарів на платформах, таких як YouTube, дає змогу будь-якому користувачу висловити свою думку, яка може бути як позитивною, так і негативною. Неготовність артиста до такого спілкування може спричинити емоційне виснаження, особливо якщо є бажання активно відповідати на негативні коментарі.

Для подолання цього виклику важливим є усвідомлення природи соціальної критики. Робота з психологом або іншим фахівцем дозволяє глибше зрозуміти психологічні мотиви, які спонукають людей залишати негативні коментарі, і навчитися адекватно реагувати на них. Такі практики допомагають не лише зберігати емоційну рівновагу, але й ефективніше працювати з аудиторією, формуючи конструктивний і професійний підхід до сприйняття критики.

Таким чином, участь у конкурсах заповнює прогалини класичної освіти, сприяючи вдосконаленню адаптивних здібностей, швидкому освоєнню нових технік і розширенню про-

фесійного вокального арсеналу. Однак вирішення проблеми недостатньої психологічної підготовки у викладанні залишається актуальним завданням для сучасної педагогіки.

Hidaia Seidov

*Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
postgraduate student (PhD)*

*The Department of Ukrainian and Foreign Music History
email: geedmusicpace@gmail.com*

MODERN MUSIC COMPETITIONS AS A CHALLENGE TO THE CLASSICAL SYSTEM OF ARTISTIC EDUCATION

Key words: *music competitions, artistic education, performance anxiety, media influence, emotional resilience, Professional growth, pop and academic music.*

The rapid development of the information society has driven innovative reforms across various fields, including artistic education. For centuries, this field has been built on the transmission of universal human values. Today, music remains a powerful force in shaping young people's worldviews, fostering "emotional intelligence", offering exemplary musical works, and influencing cultural tastes. However, modern trends are reshaping the core principles of music education — its content, structure, and methods — ultimately redefining the competitiveness of future professionals.

To understand the evolving role of music, it is essential to examine both progressive and regressive processes in contemporary music education through a philosophical lens, particularly in preserving aesthetics as a key tool in shaping individual worldviews. One of the main points of interaction between popular and academic music culture remains televised singing competitions.

In today's information-driven society, recognition has become a crucial factor in the concert and entertainment industry. As a

result, many long-established competitions — whether academic or pop-focused — are increasingly evolving into large-scale media projects, with mandatory coverage on television, social media, and online platforms. An artistic event that lacks media exposure now holds less significance for both the public and the participants. Competitions and festivals such as Slavic Bazaar, Black Sea Games, Sorochnyn Fair, The Voice of the Country, and Eurovision generate widespread public interest and play a decisive role in shaping the careers of aspiring singers.

Recognition is crucial not only for competitions but also for the participants themselves. It's no surprise that most pop and jazz vocalists aspire to take part in projects like *The Voice* or *Eurovision*, as these platforms provide a significant boost to their solo careers while offering invaluable experiences that enhance their professional and creative growth.

Drawing from personal experience in events of this scale, it's possible to identify the key challenges that performers face, regardless of their level of preparation:

- **Mental strain and pressure.** Competitions are a major psychological challenge, requiring contestants to maintain intense focus, emotional resilience, and composure under constant stress.

- **High stakes and responsibility.** Even when an event is broadcast in a single country, the scale and pressure are immense. Last year's competition, for example, was televised in both Poland and Ukraine simultaneously.

- **Fierce competition.** Every participant believes in their unique talent and their rightful claim to victory, creating a highly competitive environment.

- **Informational warfare.** In today's digital landscape, information plays a decisive role in shaping public perception and even influencing jury decisions. A common tactic used by some contestants is spreading false rumors to destabilize their rivals mentally.

- **Psychosomatic effects.** Extreme psychological and physical stress can weaken the immune system, potentially affecting vocal performance or even forcing a participant to withdraw.

Despite these challenges, such competitions serve as an intense training ground for mental resilience and adaptability. Effective coping strategies include:

- **Hyperfocus**, a psychological technique that helps performers concentrate solely on elements within their control, blocking out external distractions.

- **Positive mental adjustment**, a mindset-shifting approach that transforms pre-performance anxiety into a constructive, confident emotional state.

By mastering these techniques, participants can navigate high-pressure environments more effectively, turning obstacles into opportunities for growth.

The process of positive mental adjustment follows a structured approach with several key stages. First, performers must acknowledge their emotions before going on stage — whether it's fear, anxiety, or nervousness. It's not enough just to recognize these feelings; they should also assess their intensity on a ten-point scale.

Next, performers recall past experiences that triggered opposite emotions, such as confidence, calmness, or joy. It's important to reflect on the conditions that fostered these positive states and the actions that helped sustain them.

Once this foundation is set, the performer fully immerses themselves in those positive memories, focusing on sensory details that reinforce the desired emotional state. At this stage, it's helpful to rate the intensity of these positive emotions on the same scale to gauge their impact.

The final step is replacing negative emotions with positive ones, effectively shifting the performer's mindset. This transformation creates an optimal emotional state, allowing them to take the stage with confidence and composure.

Чжан Є

*аспірант кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету*

імені А. С. Макаренка

ORCID iD: 0009-0008-8413-5549

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ НА ВАЛТОРНІ В ОРКЕСТРОВІЙ МУЗИЦІ

Ключові слова: валторна, оркестрова музика, валторнове виконавство, інтерпретація, духові інструменти, інструментальна музика.

Вивчення та усвідомлення мистецької сутності валторного виконавства на сучасному етапі передбачає звернення до недостатньо досліджених аспектів цього виду інструментальної культури. Одним із таких є проблема натуральної та хроматичної валторни, а також вивчення закономірностей еволюції валторного мистецтва, зміни в якому відбуваються в тісному взаємозв'язку з розвитком конструкції інструмента та його органологічних характеристик. Це підкреслює важливість і актуальність вибраної теми.

Науково-педагогічна діяльність вітчизняних викладачів-духовиків і науковців ХХ–ХХІ ст. (В. Антонов, В. Апатський, В. Богданов, В. Вдовиченко, П. Вовк, П. Круль, В. Качмарчик, В. Посвалюк, Ф. Крижанівський та ін.) значно вплинула на розвиток досліджень різних аспектів теорії і практики гри на духових інструментах, зважаючи на їх специфіку.

Вивчення першоджерел свідчить, що в науковому дослідженні П. Круля теоретично аналізується проблема виникнення духового інструментарію в національній музичній культурі України [4]. Наукові досягнення В. Богданова відкрили нові перспективи в розвитку музикознавчої думки щодо духового мистецтва України. Саме йому належить перший систематизований виклад історичних тенденцій вітчизняного духового мистецтва [2]. Привертають увагу дослідження В. Посвалюка,

які вперше висвітлюють виконавство на трубі в Україні, аналізують виконавські особливості відомих музикантів і досліджують творчу спадкоємність київської школи виконавства на трубі [6]. Розвитку зарубіжних духових шкіл, зокрема тромбового виконавства, та їх впливу на становлення українського мистецтва присвячені роботи Г. Марценюка [5]. Важливими для нашого дослідження є наукові праці Є. Чурікова, у яких розробляються теоретико-практичні основи виконавської техніки у валторновому мистецтві. Автор наголошує на необхідності підвищення рівня виконавської майстерності валторністів з урахуванням сучасних культурно-історичних вимог [7].

Мета публікації — дослідити особливості звучання натуральної та хроматичної валторни в оркестровій музиці XIX століття.

З першої половини XIX століття розпочався процес розвитку та вдосконалення мідних духових інструментів оркестру, зокрема валторни, що привело до поступового збільшення їх кількості в оркестровому складі. Цей період також ознаменувався важливими якісними змінами: натуральні інструменти класичної епохи поступово заміщувалися хроматичними, які, на відміну від своїх попередників, не лише розширювали діапазон звучання, але й надавали нові можливості для виразності. Проте цей перехід не відбувався швидко та безперешкодно. Хроматичні інструменти стали повноправними учасниками оркестру тільки тоді, коли їхні розширені можливості відповідали глибшим вимогам музичного мислення. Це знайшло відображення в стилістичних особливостях валторнових партій середини XIX століття, коли для натуральних інструментів використовували хроматизм, а для хроматичних — квазінатуральні елементи [2].

Тож еволюція валторни, як і інших інструментів, полягає в переході від однієї усталеної норми до іншої. Проте процес інтеграції хроматичної валторни в оркестр не був простим заміщенням старого інструмента новим, удосконаленим. Цей перехід можна охарактеризувати як дуалізм, коли одночасно

існували дві паралельні норми: одна традиційна (натуральні інструменти), що успадкована з попередніх епох, і друга (хроматичні інструменти), що тільки починала формуватися. Крім того, важливою характеристикою цього перехідного етапу була його тривалість.

Вивчаючи проблему духового соло в європейській академічній музиці XX — початку XXI століть, В. Громченко пропонує комплексний підхід до аналізу духового соло, поєднуючи композиторський та виконавський аспекти, що є характерним для музичної практики XX століття. Оскільки музикант-інтерпретатор, створюючи оригінальні виконавські концепції, стає фактичним співтворцем музичного твору. Водночас композитори часто орієнтуються на особливості виконання конкретних музикантів, що веде до взаємозв'язку між композиторським і виконавським процесами. Враховуючи художньо-інтерпретаційні підходи до духових композицій, засоби і прийоми гри доповнюються новими виконавськими техніками [3].

Одним з головних завдань музичної інтерпретації є створення оригінального художнього виконання музичного образу. У цьому контексті комплекс технік і прийомів гри є важливою складовою виконавської майстерності музиканта-інструменталіста, оскільки він формує базу для реалізації музично-виконавського процесу, що орієнтований на передачу звукового еквіваленту художнього образу твору. Крім того, систематизація прийомів сучасного мистецтва гри на валторні передбачає врахування специфіки інструментально-виконавських особливостей та характеру звукового результату.

Висновки. Валторнове мистецтво, як і сам інструмент, пройшло тривалий еволюційний шлях, який характеризувався різноманітними формами інструментальної практики, унікальною стилістикою та естетикою виконання. Використання валторни в музичній практиці різних епох закріпило її позицію як одного з основних оркестрових та сольних інструментів. Період з другої половини XVIII століття до першої половини XIX століття став етапом розквіту віртуозної гри на

натуральній валторні. Саме в цей час з'явилася плеяда видатних виконавців, чия діяльність сприяла подальшому розвитку валторнового мистецтва.

Уявлення про високу виконавську майстерність цих музикантів можна сформулювати, зокрема, через твори, написані для них, їхні власні композиції та спогади сучасників. XIX століття було одним з найбільш плідних і водночас вирішальних періодів для розвитку валторни, адже саме тоді формувалася її роль в оркестровій партитурі. Збільшення кількості валторнових партій та інших мідних інструментів у творах композиторів цього часу супроводжувалося значними якісними змінами. Натуральні мідні інструменти класичної епохи поступово почали замінюватися хроматичними, які, крім більшого діапазону звуків, відкривали нові виразові можливості. Цей процес, разом із удосконаленням інструментів, тривав протягом усього століття. Хроматичні інструменти змогли стати повноправними членами оркестру тільки тоді, коли їхні можливості почали відповідати глибоким принципам музичного мислення. Однак цей перехід був поступовим, що можна побачити через стильові особливості партій валторн у партитурах XIX століття.

Комплекс інструментально-виконавських прийомів є однією з ключових складових виконавської інтерпретаційної техніки музиканта-інструменталіста, оскільки він формує основу художніх засобів для здійснення музичної інтерпретації. Перспективні напрями в рамках цієї теми можуть полягати в аналізі специфіки використання валторнового репертуару в сучасній практиці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України : монографія. Харків : Основа, 2000. 336 с.
2. Бодак Я. Історія західноєвропейської музики від найдавніших часів до XVII століття. Дрогобич: Коло, 2017. 280 с.
3. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській і виконавській творчості XX — початку XXI

ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика). Київ-Дніпро: ЛПРА, 2020. 304 с.

4. Круль П. Ф. Духовий інструментарій в історії музичної культури України. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, 2013. 219 с.

5. Марценюк Г. П. Формування зарубіжних духових шкіл та їх вплив на становлення українського тромбового виконавства. *Музично-театральне мистецтво*. 2011. № 3. С. 184–188.

6. Посвалюк В. Т. Теорія і методика виконавства на трубі : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 162 с.

7. Чуріков Є. С. Феномен валторнового виконавства. *Київське музикознавство: зб. статей. Культурологія та мистецтвознавство*. 2018. Вип. 57. С. 225–231.

Zhang Ye

*Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko
the Department of Musicology and Culturology*

Postgraduate student (PhD)

Orcid iD: 0009-0008-8413-5549

PECULIARITIES OF FRENCH HORN INTERPRETATION IN ORCHESTRAL MUSIC

Key words: *French horn, orchestral music, French horn performance, interpretation, wind instruments, instrumental music.*

The study of French horn performance in the modern era requires an exploration of less-examined aspects of this instrumental tradition. One such aspect is the relationship between the natural and chromatic horn, as well as the evolution of horn playing, which has closely followed advancements in the instrument's design and structural characteristics. This highlights the significance and relevance of the chosen topic.

The research and pedagogical contributions of Ukrainian wind instrument educators and scholars in the 20th–21st centuries — including V. Antonov, V. Apatsky, V. Bohdanov, V. Vdovychenko, P. Vovk, P. Krul, V. Kachmarchyk, V. Posvaliuk, and F. Kryzhnivskyi — have played a crucial role in shaping the study of wind instrument performance, considering its unique technical and artistic aspects.

An analysis of primary sources reveals that P. Krul has provided a theoretical perspective on the origins of brass instruments in Ukrainian musical culture [5]. V. Bohdanov's research has opened new avenues in the study of Ukrainian wind music, offering the first systematic account of its historical development [2]. V. Posvaliuk was the first to comprehensively examine trumpet performance in Ukraine, analyzing the techniques of prominent musicians and the creative legacy of the Kyiv trumpet school [7]. H. Martseniuk has explored the development of foreign wind instrument schools, particularly in trumpet performance, and their influence on Ukrainian musical traditions [6]. The works of Y. Churikov, which focus on both the theoretical and practical foundations of horn performance, are particularly relevant to this study. Churikov emphasizes the need for advancing French horn performance standards in line with contemporary cultural and historical demands [3].

The aim of this study is to examine the distinct sonic characteristics of natural and chromatic horns in 19th-century orchestral music.

Starting in the first half of the 19th century, the development and refinement of orchestral brass instruments, particularly the horn, accelerated, leading to a gradual increase in their presence within the orchestra. This period also saw significant qualitative changes: the natural horns of the classical era were gradually replaced by chromatic ones. Unlike their predecessors, chromatic horns not only expanded the instrument's range but also introduced new expressive possibilities. However, this transition was neither quick nor seamless. Chromatic horns became fully integrated into the orchestra only when their enhanced capabilities aligned with the

evolving demands of musical expression. This shift was reflected in the stylistic characteristics of mid-19th-century horn parts, where chromaticism was adapted for natural horns, while quasi-natural elements were incorporated into chromatic ones [1].

Thus, the evolution of the horn, like that of other instruments, was not merely a linear progression but rather a transition from one established norm to another. The integration of the chromatic horn into the orchestra was not simply a matter of replacing an old instrument with a more advanced one. Instead, it was marked by a duality in which two parallel norms coexisted: the traditional (natural horns), inherited from previous eras, and the emerging (chromatic horns), still in the process of being fully adopted. Furthermore, a key characteristic of this transitional phase was its prolonged duration.

In his study of wind instrument solos in European academic music of the 20th and early 21st centuries, V. Hromchenko takes a comprehensive approach, analyzing brass solos through both compositional and performance aspects — an approach characteristic of 20th-century musical practice. The performer, by shaping an original interpretative concept, effectively becomes a co-creator of the musical work. At the same time, composers often tailor their compositions to the distinctive playing styles of specific musicians, creating a dynamic relationship between composition and performance. Considering artistic and interpretative approaches to wind compositions, playing techniques continue to evolve, incorporating new performance methods [4].

A central objective of musical interpretation is to create a unique artistic realization of a musical image. In this context, the set of playing techniques and methods serves as a crucial element of an instrumentalist's mastery, forming the foundation for performance practice aimed at conveying the sonic equivalent of an artistic idea. Moreover, systematizing contemporary horn performance techniques requires an understanding of the instrument's unique technical and expressive characteristics, as well as the nature of its sound production.

Conclusions. The evolution of horn performance, much like the instrument itself, has spanned a long and transformative journey, shaped by diverse instrumental practices, distinctive stylistic approaches, and evolving performance aesthetics. Throughout different musical eras, the horn has solidified its place as both a key orchestral instrument and a prominent solo voice. The period from the late 18th to the early 19th century marked the peak of virtuoso natural horn playing, with a generation of exceptional performers whose artistry propelled the development of horn technique and repertoire.

Insights into the mastery of these musicians can be gained through the works composed for them, their own compositions, and contemporary accounts of their performances. The 19th century was a particularly pivotal era for the French horn, as its role within the orchestral score became more firmly established. Alongside an increase in the number of horn parts and brass instruments in orchestral works, significant qualitative advancements took place. Classical-era natural horns were gradually replaced by chromatic horns, which not only expanded the instrument's range but also introduced new expressive possibilities. This transition, driven by continuous improvements in instrument design, unfolded throughout the century. Chromatic horns became fully integrated into the orchestra only when their technical advancements aligned with the evolving principles of musical expression. However, this shift was gradual, as reflected in the stylistic characteristics of 19th-century horn parts.

The mastery of instrumental techniques remains a fundamental component of a musician's interpretative skill, providing the foundation for artistic expression in performance. Future research in this field could focus on analyzing the role of the French horn repertoire in contemporary performance practice.

REFERENCES

1. Bodak, Ya. *History of Western European Music from Ancient Times to the 17th Century*. Drohobych: Kolo, 2017. 280 p. [in Ukrainian].

2. Bohdanov, V. O. *History of Wind Music Art of Ukraine: Monograph*. Kharkiv: Osnova, 2000. 336 p. [in Ukrainian].

3. Churikov, Y. S. The Phenomenon of Horn Performance. *Kyiv Musicology: Collection of Articles. Cultural Studies and Art Studies*. 2018. Issue 57. Pp. 225–231. [in Ukrainian].

4. Hromchenko, V. V. *Wind Solo in European Academic Compositional and Performance Creativity of the 20th — Early 21st Century (Development Trends, Specificity, Systematics)*. Kyiv-Dnipro: LIRA, 2020. 304 p. [in Ukrainian].

5. Krul, P. F. *Wind Instruments in the History of Ukrainian Musical Culture*. Ivano-Frankivsk: Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 2013. 219 p. [in Ukrainian].

6. Martseniuk, H. P. Formation of Foreign Wind Schools and Their Influence on the Development of Ukrainian Trombone Performance. *Musical-Theatrical Art*. 2011. No. 3. Pp. 184–188. [in Ukrainian].

7. Posvaliuk, V. T. *Theory and Methodology of Trumpet Performance: Textbook for Higher Education Students*. Kyiv: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 2010. 162 p. [in Ukrainian].

ДІАЛОГИ

Шукіна Юлія

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри театрознавства
Харківського національного університету
мистецтв імені І.П. Котляревського
e-mail: kovalenko_752016@ukr.net
ORCID iD: 0000-0001-8329-6828

Гіндін Вячеслав

заслужений артист України,
актор театру і кіно

ДІАЛОГ МИТЦЯ І МИСТЕЦТВОЗНАВЦЯ

Ключові слова: сценічний фах, освіта, дубляж, фаховість театральної критики.

У межах IV Міжнародного наукового симпозіуму “Черкашинські читання” було започатковано нову рубрику “Діалог митця і мистецтвознавця” (ідея Марини Черкашиної-Губаренко). Учасниками першого діалогу стали актор театру, кіно та дубляжу, заслужений артист України Вячеслав Гіндін та завідувач кафедри театрознавства, кандидат мистецтвознавства, доцент Юлія Шукіна. Метою діалогу було проговорити питання театрознавця митцю (стартовий пакет у сценічному фаху, оцінка здобутої університетської освіти на відстані часу, акторська специфіка дубляжу іноземних фільмів, позиціонування довоєнного репертуарного спадку в сучасному театрі та ін.). Крім того, практик театру і кіно озвучив наболіле зворотне питання — щодо фахових критеріїв оцінювання мистецтвознавцями вистави або роботи окремого актора.

Yuliia Shchukina

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
PhD in Art Studies, Associate Professor,
Head at the Department of Theater Studies at
email kovalenko_752016@ukr.net
ORCID iD: 0000-0001-8329-6828

Viacheslav Hindin

a stage, screen and dubbing actor, Honoured Artist of Ukraine

DIALOGUE BETWEEN AN ARTIST AND AN ART CRITIC

Key words: stage profession, education, dubbing, specialization of theater criticism.

As part of the IV International Academic Symposium “Cherkashynski Readings,” a new tradition was introduced, inspired by Marina Cherkashyna-Hubarenko: the “Dialogue between an Artist and an Art Critic” section. The first dialogue featured Viacheslav Hindin—an accomplished stage, screen, and dubbing actor, Honoured Artist of Ukraine—and Associate Professor Yulia Shchukina, a theater scholar and head of the Department of Theatre Studies.

The discussion delved into topics such as the foundational skills required for a career in acting, reflections on university training over time, the unique challenges of dubbing foreign films, and the relevance of pre-war repertoire in contemporary theater. Hindin, representing the practitioner’s perspective, also posed a critical question to his counterpart: what professional criteria do art critics use to evaluate performances and individual actors?

QR-код відеозапису



Наукове видання

**Сила мистецтва:
музичні, театральні
та мистецтвознавчі артикуляції**

Тези доповідей за матеріалами
IV Черкашинських читань
6–7 грудня 2024 року

Відповідальний за випуск:

проректор з наукової роботи ХНУМ ім. І. П. Котляревського,
кандидатка мистецтвознавства, професорка Чернявська М. С.

Літературна редакція українського тексту О. Васільєва

Редактор англійської версії О. В. Ващенко

Макет, підготовка до друку О. Ткачов

Технічний редактор В. Мигаль

Підписано до друку 26.12.2024 р.

Формат 84x108 1/16. Папір офсетний.

Гарнітура Times New Roman

Умовн. друк. арк. 25,11. Обл.-вид. арк. 23,84

Тираж 100 прим.

Видавництво “Триторія”
майдан Незалежності, б. 3, оф. 420,
м. Суми, 40030, Україна

*Свідоцтво про внесення суб'єкта господарювання
до Державного реєстру видавців, виготовлювачів
і розповсюджувачів видавничої продукції:
серія ДК №5222 від 28.09.2016 р.*