

ISSN 2616-7581 (Print)
ISSN 2617-4030 (Online)

ВІСНИК

КИЇВСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ
І МИСТЕЦТВ

Серія: Музичне мистецтво

Науковий журнал

2019

Том
Vol. **2**

№ **2**

Scientific journal

BULLETIN
OF KYIV
NATIONAL
UNIVERSITY
OF CULTURE
AND ARTS

Series in Musical Art

Київський національний університет культури і мистецтв

Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.

Серія: Музичне мистецтво

Науковий журнал

У журналі висвітлюються актуальні питання теорії та історії українського й світового музикознавства, теоретичні, творчі та методологічні проблеми розвитку музичного мистецтва у сучасних умовах.

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 5 від 15.11.2019 р.)

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

Гуменюк Т. К., доктор філософських наук,
професор;

ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА

Брояко Н. Б., кандидат мистецтвознавства,
професор;

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ СЕКРЕТАР

Дорофєєва В. Ю., кандидат мистецтвознавства,
доцент.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Бенч О. Г., кандидат мистецтвознавства,
доктор PhD, ArtD, професор, Київська академія
мистецтв, Католицький університет, м. Ружомберг
(Словачина);

Грица-Поріцька С. Й., доктор мистецтвознавства,
професор, член-кореспондент НАН України;

Деменко Б. В., доктор мистецтвознавства,
професор;

Дутчак В. Г., доктор мистецтвознавства,
професор, Прикарпатський НПУ ім. В. Стефаніка;

Зінків І. Я., доктор мистецтвознавства, професор,
Львівська національна музична академія
ім. М. В. Лисенка;

Карась Г. В., доктор мистецтвознавства,
професор, Прикарпатський НПУ ім. В. Стефаніка;

Кухмазова Ю. Ш., кандидат мистецтвознавства,
доктор PhD, доцент, Бакинська музична академія
ім. Уз. Гаджибейлі (Азербайджан);

Мішалов В. Ю., кандидат мистецтвознавства,
доктор PhD, ArtD, ад'юнкт, науковий співробітник,
Університет Монаша, Мельбурн (Австралія);

Опанасюк О. П., доктор мистецтвознавства,
доцент;

Попович О. П., доктор габілітований вокалістики,
професор, Жешувський університет (Польща);

Сюта Б. О., доктор мистецтвознавства, професор,
НМАУ ім. П. І. Чайковського;

Фадєєва К. В., доктор мистецтвознавства, доцент,
НМАУ ім. П. І. Чайковського;

Амбразявічюс Р., доктор гуманітарних наук
(музикознавство), доктор PhD, професор,
Литовська академія музики та театру, Каунаський
технологічний університет (Литва);

Вічінене Д., доктор габілітований гуманітарних
наук (музикознавство), доктор PhD, професор,
Литовська академія музики та театру (Литва).

ЛІТЕРАТУРНИЙ РЕДАКТОР

Рибка А. Т.

РЕДАКТОР АНГЛОМОВНИХ ТЕКСТІВ

Сарновська Н. І.

БІБЛІОГРАФІЧНИЙ РЕДАКТОР

Степко В. В.

ДИЗАЙН ОБКЛАДИНКИ

Дорошенко Є. О.

ТЕХНІЧНЕ РЕДАГУВАННЯ

ТА КОМП'ЮТЕРНА ВЕРСТКА

Бережна О. В.

Науковий журнал відображається в таких базах даних: BASE, Central and East European Index, Crossref, DOAJ, Google Академія, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: довідник наукових ресурсів відкритого доступу, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (УПАН).

Найменування органу реєстрації друкованого видання

ISSN

Рік заснування

Періодичність

Засновник / адреса засновника

Адреса редакційної колегії

Видавництво

Сайт

E-mail

Телефон

Міністерством юстиції України видано Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації № 23136-12976 Р Серія KB від 08.02.2018
ISSN 2616-7581 (Print)
ISSN 2617-4030 (Online)

2018

2 рази на рік

Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36,
м. Київ, Україна, 01133

вул. Чигоріна, 20, каб. 41, м. Київ, Україна, 01042

Видавничий центр КНУКіМ, вул. Чигоріна, 14, м. Київ, Україна, 01042

musical-art.knukim.edu.ua

musical-art@knukim.edu.ua; muzika2018@ukr.net

+38(050)1327042

Kyiv National University of Culture and Arts
Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts.
Series In Musical Art
Scientific journal

The scientific journal highlights the relevant issues of the theory and history of ukrainian and world musicology, theoretical, creative and methodological problems of musical art development in modern conditions.

*Recommended for publication by the Academic Council
of Kyiv National University of Culture and Arts
(minutes No 5 of 15.11.2019)*

EDITOR-IN-CHIEF

Humeniuk T. H., Doctor of Philosophy, Professor;

DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF

Broiako N. B., PhD in Arts, Professor;

ASSISTANT EDITOR

Dorofieieva V. Yu., PhD in Arts, Associate Professor.

EDITORIAL BOARD

Bench O. H., PhD in Arts, ArtD, Professor, Kyiv Academy of Arts, Catholic University in Ružomberok (Slovakia);

Hrytsa-Porytska S. Y., Doctor of Arts, Professor, Corresponding Member of NASU;

Demenko B. V., Doctor of Arts, Professor;

Dutchak V. H., Doctor of Arts, Professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;

Zinkiv I. Ya., Doctor of Arts, Professor, Lviv National Music Academy named after M. Lysenko;

Karas H. V., Doctor of Arts, Professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;

Kukhmazova Yu. Sh., PhD in Arts, Associate Professor, Uzeyir Hajibeyli Baku Music Academy (Azerbaijan);

Mishalov V. Yu., PhD, ArtD, Adjunct, Research Fellow, Monash University, Melbourne (Australia);

Opanasiuk O. P., Doctor of Arts, Associate Professor;

Popovych O. P., Dr. Habil. in Vocal Arts, Professor, Rzeszow University (Poland);

Siuta B. O., Doctor of Arts, Professor, NMAU named after P. I. Tchaikovsky;

Fadieieva K. V., Doctor of Arts, Associate Professor, NMAU named after P. I. Tchaikovsky;

AmbrazeVICIUS R., PhD, Professor, Lithuanian Academy of Music and Theatre, Kaunas University of Technology (Lithuania);

Vycinienė D., PhD, Professor, Dr. Habil. of Musicology, Lithuanian Academy of Music and Theatre (Lithuania).

LITERARY EDITOR

Rybka A. T.

ENGLISH TEXTS EDITOR

Sarnovska N. I.

BIBLIOGRAPHIC EDITOR

Stepko V. V.

COVER DESIGN

Doroshenko Ye. O.

**TECHNICAL EDITING
AND COMPUTER LAYOUT**

Berezna O. V.

The scientific journal is displayed in BASE, Central and East European Index, Crossref, DOAJ, Google Scholar, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: the Directory of Open Access scholarly Resources, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, National Library of Ukraine named after V. I. Vernadsky, Scientific Periodicals of Ukraine (URAN).

**Name of authority registration
of the printed edition**

ISSN

Year of foundation

Frequency

Founder / Postal address

Editorial board address

Publisher

Web-site

E-mail

Tel.

The certificate of Media Outlet State Registration KB № 23136-12976 P from 08.02.2018 issued by the Ministry of Justice of Ukraine

ISSN 2616-7581(Print)

ISSN 2617-4030 (Online)

2018

twice a year

Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Yevhen Konovalts Str., Kyiv, 01133, Ukraine

20, Chigoryna Str., Off. 41, Kyiv, 01042, Ukraine

KNUKIM Publishing Centre, 14, Chigoryna Str., Kyiv, 01042, Ukraine

musical-art.knukim.edu.ua

musical-art@knukim.edu.ua; muzika2018@ukr.net

+38(050)1327042

Киевский национальный университет культуры и искусств

Вестник Киевского национального университета культуры и искусств.

Серия: Музыкальное искусство

Научный журнал

В журнале освещаются актуальные вопросы теории и истории украинского и мирового музыковедения, теоретические, творческие и методологические проблемы развития музыкального искусства в современных условиях.

Рекомендовано к печати Учёным советом
Киевского национального университета культуры и искусств
(протокол № 5 от 15.11.2019 г.)

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Гуменюк Т. К., доктор философских наук, профессор;

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

Брояко Н. Б., кандидат искусствоведения, профессор;

ОТВЕТСТВЕННЫЙ СЕКРЕТАРЬ

Дорофеева В. Ю., кандидат искусствоведения, доцент.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Бенч О. Г., кандидат искусствоведения, доктор PhD, ArtD, профессор, Киевская академия искусств, Католический университет, г. Ружомберг (Словакия);

Грица-Порицкая С. И., доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент НАН Украины;

Деменко Б. В., доктор искусствоведения, профессор;

Дутчак В. Г., доктор искусствоведения, профессор, Прикарпатский НПУ им. В. Стефаника;

Зинкив И. Я., доктор искусствоведения, профессор, Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лысенко;

Карась А. В., доктор искусствоведения, профессор, Прикарпатский НПУ им. В. Стефаника;

Кухмазова Ю. Ш., кандидат искусствоведения, доктор PhD, доцент, Бакинская музыкальная академия им. Уз. Гаджибеги (Азербайджан);

Мишалов В. Ю., кандидат искусствоведения, доктор PhD, ArtD, адъюнкт, научный сотрудник, Университет Монаша, Мельбурн (Австралия);

Опанасюк А. П., доктор искусствоведения, доцент; **Попович О. П.**, доктор хабилитированный вокалистики, профессор, Жешувский университет (Польша);

Сюта Б. Е., доктор искусствоведения, профессор, НМАУ им. П. И. Чайковского;

Фадеева Е. В., доктор искусствоведения, доцент, НМАУ им. П. И. Чайковского;

Амбразявичюс Р., доктор гуманитарных наук (музыковедение), доктор PhD, профессор, Литовская академия музыки и театра, Каунасский технологический университет (Литва);

Вичинене Д., доктор габилитованный гуманитарных наук (музыковедение), доктор PhD, профессор, Литовская академия музыки и театра (Литва).

ЛИТЕРАТУРНЫЙ РЕДАКТОР

Рыбка А. Т.

РЕДАКТОР АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ТЕКСТОВ

Сарновская Н. И.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР

Степко В. В.

ДИЗАЙН ОБЛОЖКИ

Дорошенко Е. О.

ТЕХНИЧЕСКОЕ РЕДАКТИРОВАНИЕ

И КОМПЬЮТЕРНАЯ ВЕРСТКА

Бережная О. В.

Научный журнал отображается в следующих базах данных: *BASE, Central and East European Index, Crossref, DOAJ, Google Академия, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: справочник научных ресурсов открытого доступа, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, Национальная библиотека Украины имени В. И. Вернадского, Научная периодика Украины (УРАН).*

Наименование органа
регистрации печатного
издания

ISSN

Год основания

Периодичность

Основатель / адрес основателя

Адрес редакционной коллегии

Издательство

Сайт

E-mail

Телефон

Министерством юстиции Украины выдано Свидетельство государственной регистрации печатного средства массовой информации № 23136-12976 Р

Серия KB от 08.02.2018

ISSN 2616-7581(Print)

ISSN 2617-4030 (Online)

2018

2 раза в год
Киевский национальный университет культуры и искусств, ул. Е. Коновальца, 36, г. Киев, Украина, 01133

ул. Чигорина, 20, каб. 41, г. Киев, Украина, 01042

Издательский центр КНУКИМ, ул. Чигорина, 14, г. Киев, Украина, 01042

musical-art.knukim.edu.ua

musical-art@knukim.edu.ua; muzika2018@ukr.net

+38(050)1327042

ЗМІСТ

		ТЕОРІЯ
<i>Ганна Карась</i>	Етос і ерос життєтворчості Миколи Лисенка	126
<i>Ігор Тилик</i>	Специфіка образно-драматургічної взаємодії музичного і вербально- текстового концептів у творчості Артемія Веделя	140
		ПРАКТИКА
<i>Андрій Бондаренко</i>	Українські вокальні переклади: традиції та перспективи	151
		ІСТОРІЯ
<i>Віктор Мішалов</i>	Традиція, трансформація та інновація в бандурному виконавстві української діаспори Австралії	163
<i>Віолетта Дутчак</i>	Дискографія Капели бандуристів імені Тараса Шевченка Північної Америки	173
		КОНТЕКСТ
<i>Тетяна Мдівані</i>	Форми репрезентації нелінійності в музиці другої половини ХХ століття	189
		ПЕРСОНАЛІЇ
<i>Наталія Перцова, Вікторія Шевченко</i>	Камерні кантати Олега Киви: стильова еволюція жанру	196

CONTENTS

		THEORY
<i>Hanna Karas</i>	Ethos and eros in the life's activity of Mykola Lysenko	126
<i>Ihor Tylyk</i>	Specificity of the figurative-dramaturgic interaction of the musical and verbal-text concepts in the works of Artemy Vedel	140
		PRACTICE
<i>Andriy Bondarenko</i>	Ukrainian vocal translations: traditions and perspectives	151
		HISTORY
<i>Victor Mishalow</i>	Tradition, transformation and innovation in bandura playing in the ukrainian diaspora of Australia	163
<i>Violetta Dutchak</i>	Discography of the Taras Shevchenko ukrainian bandurist chorus of North America	173
		CONTEXT
<i>Tatiana Mdivani</i>	Forms of representation of nonlinearity in music of the second half of the XX century	189
		PERSONNEL'S
<i>Nataliia Pertsova, Viktoriiia Shevchenko</i>	Chamber cantatas of Oleh Kyva: style evolution of genre	196

СОДЕРЖАНИЕ

		ТЕОРИЯ
Анна Карась	Этос и эрос жизнетворчества Николая Лысенко	126
Игорь Тылык	Специфика образно-драматургического взаимодействия музыкального и вербально-текстового концептов в творчестве Артемия Веделя	140
		ПРАКТИКА
Андрей Бондаренко	Украинские вокальные переводы: традиции и перспективы	151
		ИСТОРИЯ
Виктор Мишалов	Традиция, трансформация и инновация в бандурном исполнительстве украинской диаспоры Австралии	163
Виолетта Дутчак	Дискография Капеллы бандуристов имени Тараса Шевченко Северной Америки	173
		КОНТЕКСТ
Татьяна Мдивани	Формы репрезентации нелинейности в музыке второй половины XX века	189
		ПЕРСОНАЛИИ
Наталья Перцова, Виктория Шевченко	Камерные кантаты Олега Кивы: стилевая эволюция жанра	196

DOI: 10.31866/2616-7581.2.2.2019.187437

УДК 78.071.1(477)

ЕТОС І ЕРОС ЖИТТЄТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЛИСЕНКА

Ганна Карась

доктор мистецтвознавства, професор; ORCID: 0000-0003-1440-7461; e-mail: karasg@ukr.net
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Івано-Франківськ, Україна

Анотація

Психологічне джерело людської діяльності заховане в людській природі. Вартості життя, на які спираються життєствердження і життєтворчість особистості, проявляються в естетичній та етичній сферах. У сфері естетичній – це переживання краси й величі, у сфері етичній – це любов, вірність, самовідданість і життєрадісність, передумовою яких є активна настанова людини. Отож, етос перебуває у тісному взаємозв'язку з еросом. Останній використовується у статті у значенні сильного, пристрасного естетичного (а не фізіологічного або психофізіологічного) почуття.

Мета роботи – дослідити взаємопов'язаність етосу і еросу у життєдіяльності видатного діяча української музичної культури Миколи Віталійовича Лисенка (1842-1912).

Методологія дослідження полягає у поєднанні культурно-історичного методу (висвітлення життя і творчості композитора крізь призму естетичної та етичної сфер), методу аналізу наукової літератури з проблеми (для виявлення ступеня її розробленості та перспективи подальших розвідок), епістологічного аналізу та методів персонології (біографічного та культурно-психологічного реконструкції).

Наукова новизна статті зумовлена тим, що вперше духовний світ М. Лисенка, в якому органічно взаємодіяли етос і ерос, осмислюється як чинник, що мав глибокий вплив на його музичну творчість. Це, зокрема, знайшло втілення у вокальних творах (солоспівах), які складають золотий фонд українського музичного мистецтва.

Висновки. У запропонованій дослідницькій роботі привернена увага до особистого життя композитора, його ціннісних орієнтацій та емоційних станів, зокрема до почуття любові до жінки. Результати дослідження дають змогу переосмислити надбання національної музичної культури у контексті проблеми особистості.

Ключові слова: етос; ерос; життєдіяльність; вокальні твори; українська музична культура; Микола Лисенко

Вступ

Поняття етосу і еросу в сучасній науці залишаються маловивченими. Американський антрополог і соціолог Кліффорд Гірц (2001) визначає етос народу, як загальну атмосферу, «характер і якість життя людей, його моральний та естетичний стиль і настрої; це засадниче ставлення людей до самих себе й свого

світу, віддзеркаленого життям» (с. 151). Учений вважає, що «етос набуває розумового вмотивування, коли подається як спосіб життя, зумовлений дійсним станом речей, яким його зображає світогляд, а світогляд стає емоційно прийнятним, якщо подається як образ дійсного стану речей, автентичним вираженням якого є цей спосіб життя» (с. 152). Головною турботою людини, на думку К. Гірца (2001), є упорядкування її емоційної сфери: «Духовно освічена людина старанно оберігає свою психологічну рівновагу й повсякчас докладає зусиль, аби підтримувати цю спокійну усталеність. Її внутрішнє життя має бути, якщо вдається до часто згадуваного порівняння, як тихий ставок із прозорою аж до самого дна водою. Отже, найближчою метою індивіда є емоційний спокій...» (с. 162). «У царині етосу робиться моральний наголос на стриманості в одязі, мовленні й жестах, на витонченій чутливості до найменших змін в емоційному стані – своєму й інших, на стійкій, значною мірою закономірній передбачуваності поведінки» (с. 162-163).

Психологічне джерело людської діяльності заховане в людській природі. Душа і серце – найглибші основи етики. Роздумуючи над цінностями життя, на які спирається життєствердження, Дмитро Козій (1984) знаходить їх в естетичній та етичній сферах життя. «У сфері естетичній – це переживання краси й величі. У сфері етичній – це любов, вірність, самовідданість і життєрадісність, передумовою яких є активна настанова людини» (Козій, 1984, с. 38). Отож, етос перебуває у тісному взаємозв'язку з еросом. У давньогрецьких міфах ерос виступав як найбільше благо, що об'єднує для життєвої сили, натхненного начала. Давньогрецькі мислителі, зокрема Арістофан та Платон, співвідносили ерос з тілесною і духовною любов'ю, з руйнівною пристрастю і з творчою енергією. За Платоном, ерос немов би з'єднує чуттєвий і розумний світ. Платон у своїх «Діалогах» говорить про любов (ерос) як чудесну магічну силу, яка з'єднує витвір мистецтва і людину, яка цим витвором захоплюється. Тут «ерос» звичайно, використовується у значенні сильного, пристрасного естетичного (а не фізіологічного або психофізіологічного) почуття.

Мета статті

Метою нашої розвідки є дослідження взаємопов'язаності етосу і еросу у життєдіяльності видатного діяча української музичної культури Миколи Віталійовича Лисенка (1842-1912). Його духовний світ належить до найбільш загадкових і неповторних. Т. Булат та Т. Філенко (2009) писали з цього приводу: «Кожен, хто торкнеться до нього, опромінить свою душу добром, красою і мудрістю» (с. 7). Бажання збагнути духовний світ митця викликане потребою поглиблення нашого усвідомлення його величі. М. Лисенко належить до тих особистостей, «у яких приватне, особисте життя було невіддільне від життя громадського» (Лисенко & Пилипчук, 1968, с. 4).

Виклад матеріалу дослідження

Як відзначав М. Старицький, з раннього дитинства у Миколи проявилися риси наполегливості й упертості, які зміцніли і згодом ставали йому в пригоді

«у життєвій боротьбі з ворогами його світогляду» (Лисенко & Пилипчук, 1968, с. 10). Виховання на аристократичний манір (чиста французька мова, вишукані манери, танці, уміння невимушено триматися у товаристві) у ньому органічно поєдналося із любов'ю до українського слова, народної пісні і музики. О. Кошиць писав: «Я найшов у ньому людину надзвичайно чулу, з ніжною душею й самої шляхетної вдачі» (Лисенко & Пилипчук, 1968, с. 478). Лисенко – це вольова натура, характерна внутрішнім горінням, наполегливим намаганням визначити своє життєве призначення, здійснити своє покликання. Цю рису підкреслював один з перших дослідників його творчості Дмитро Ревуцький (2003): «Лисенко волів бути національним композитором. Ця воля дала йому щонайповажніше місце на чолі діячів нашого відродження...» (с. 40).

Світогляд М. Лисенка, його національна свідомість та ідентичність формуються в період навчання в Київському університеті, у студентському середовищі, під впливом М. Старицького, М. Драгоманова, Т. Рильського, В. Антоновича, Б. Познанського, творів Т. Шевченка.

Метою життя М. Лисенка була музика, а тому він віддавав їй всього себе. Він був ентузіастом праці, здатним на самопожертву заради досягнення мети, він «всього себе приніс у жертву, щоб розпочати й уґрунтувати всі галузі української музичної творчості» (Ревуцький, 2003, с. 47). Тому він – «основоположник, перший український національний композитор. Треба було мати велику силу волі і самовідданість, щоб зректисся блискучих пропозицій – посісти капельмейстерську посаду в Петербурзькій Маріїнській опері – і з того широкого шляху, принадного для кожного музики-творця, зійти на вузькі та круті манівці голодного існування українського музики! Для цього треба було мати, справді, неабияку віру в своє діло» (Ревуцький, 2003, с. 47). О. Кошиць підкреслював: «...вже в сольних творах ранішніх часів творчості Миколи Віталійовича яскраво виявляється обличчя суто національне, українське, не тільки в мелодиці, але й в самій музичній фактурі. [...] ...Миколу Віталійовича треба рахувати дійсним законоположником і творцем української музики. В його музиці, як в жолуді, заховується вся будучність широкої української музики» (Лисенко & Пилипчук, 1968, с. 493). Цю провидчу думку згодом обґрунтує О. Козаренко (2011).

«Краса, добро і правда – це внутрішні пружини творчого життя, яке й є властивим життєствердженням» (Козій, 1984, с. 34). Етична проблематика вимагає розв'язати питання про завдання, призначення чи покликання людини на землі. Покликання людини уточнюється як завдання творити добро. Вирішальною для проблеми життя є дія. «Бо життя – це велика драма, а не предмет контемпляції. У цій драмі людини бере активну участь. Отже, йдеться не тільки про те, які цінності має життя, але й про те, які цінності людина вносить у зміст життя» (Козій, 1984, с. 38). М. Лисенко мав глибоко розвинуте почуття морального обов'язку. Він свято дотримувався його як щодо народу, так і до сім'ї, а тому тяжко працював. Його активна багаторічна музично-просвітницька діяльність як композитора і фольклориста, диригента хорів, організатора та учасника концертної діяльності сприяла вихованню нового слухача, формуванню української національної ідентичності. Люцій Кобилянський писав, що Лисенко «був для нас, української молоді, уособлення української ідеї, він був той вибранець, жрець».

Secerdos, через якого до нас промовляла вища істота – сама душа українського народу. <...> Але тут не без великого впливу були ще й особисті духові прикмети Лисенка: його лагідна вдача, його надзвичайна делікатність, привітність, щирість» (Андрієвський, 1942, с. 42). М. Лисенко всіляко підтримував волелюбні настрої молоді, брав участь у студентських заворушеннях (1884 р.), а тому перебував під таємним наглядом поліції. Його вплив на молодого С. Петлюру був незаперечним (Булат, 2009, с. 155-157).

Однією із важливих рис Лисенка є його старанність. Її відзначають його педагоги в Лейпцизькій консерваторії (Лисенко, 1966, с. 81). Людмила Старицька-Черняхівська підкреслювала: «Надзвичайно характерна риса Миколи Віталійовича була його бадьорість. Я ніколи не бачила його в підупалому настрої, не чула від нього того нудного песимістичного скигління, що за ним ховають свою душевну мізерію маленькі людяці. Може, внаслідок свого здоров'я і тої сили творчого духу, що буяла в ньому, Микола Віталійович не втрачав ніколи енергії і віри в перемогу» (Лисенко & Пилипчук, 1968, с. 305-306). Про це ж писав син Остап: «Сила творчого духу буяла в ньому, і, може, тому він ніколи не втрачав енергії, надії» (Лисенко, 1966, с. 210). М. Старицький підкреслював, що композитор залишався скромним в оцінці своїх музичних творів і навіть боязким у пропагуванні їх до виконання (Булат & Філенко, 2009, с. 194).

Разом з тим, Лисенко не був такої бездоганно лагідної вдачі. «З надмірною добротою і мало не дитячою довірливістю уживалась в ньому така ж надмірна запальність. Спалахував одразу, мов сірник [...] Як скоро спалахував, так скоро й відходив. Заздрість, підступ, холодну злобу, обмову зневажав, як щось найбридкіше. Найчастіше справедливий гнів його викликали боягузтво, зрада товариству, суспільній справі» (Лисенко, 1966, с. 210). «Не знав він ні в чому половини. Як любив, то вже всім серцем, а коли ненавидів – то теж по-справжньому. Таким був і в дружбі, і в будь-якому «общественному» ділі, за яке брався» (Лисенко, 1966, с. 211). М. Лисенко визнавав такі свої недоліки, як «неможлива нерішучість, недовірливість» (Лисенко, 2004, с. 142).

Загалом, для М. Лисенка характерна спрямованість на здійснення ідей правди і справедливості, на оборону людської гідності, готовність віддати життя за ідеальні цінності, за найглибшу суть того, що зветься Україною, натхненна мужність.

Щодо особистого життя Миколи Лисенка, то воно було закритим для стороннього ока. Композитор писав, що він «від природи скритний, тугий на висловлювання, що думаю, що відчуваю, тяжко видаю назовні» (Лисенко, 2004, с. 130). Дуже мало відомостей про внутрішній світ М. Лисенка у доступних джерелах, однак на їх основі спробуємо реконструювати його. Г. Лазаревський, характеризуючи внутрішнє життя М. Лисенка, говорить про його «вразливий, майже жіночий характер» (Лисенко & Пилипчук, 1968, с. 463).

Почуття любові пронизує все життя композитора. Перше почуття закоханості проявляється у М. Лисенка у гімназійні часи. М. Старицький згадує, що вони обидва вперше закохалися в одну і ту ж дівчину **Теклю** і вирішили написати їй гімн. Михайло написав слова і співав, Микола – створив чарівну музику, «сповнену і ніжної туги, і млосного зачарування, і навіть шаленої пристрасті. Це

був другий музичний твір Лисенка» (Лисенко & Пилипчук, 1968, с. 26-28). В нагороду панночка милостиво дозволила припасти до її руки. М. Старицький писав: «Гадаю, що другого такого захоплюючого враження – з першим тремтінням неземного блаженства, з першим диханням незнані пристрасті – в житті вже не повторювалось» (Лисенко & Пилипчук, 1968, с. 30).

У студентські роки, приїхавши на канікули у село Жовнин (маєток матері), Микола чує прекрасний спів **Насті Кіндратюкової**, дочки старої Бурички, колишньої матусиної наймички і закохується (Лисенко & Пилипчук, 1968, с. 711). У спогадах сина композитора Остапа дуже мальовничо передана атмосфера цієї зустрічі (Лисенко, 1966, с. 52-56). Почуття настільки заволоділи Миколою, що він обіцяє заслати сватів, однак доля розлучає закоханих – Микола повертається до університету, а Настю силоміць видають заміж. Свою незавидну роль в цій історії зіграла батьки Лисенка. Перше кохання Лисенка – це драматичний епізод юнацтва, про який він, за словами сина, ніколи не згадував. Вистояти йому допомогли праця і творчість.

Згодом Лисенко закохується в панночку **Ольгу Олександрівну О'Коннор** (24(19).07.1850-1930), яку знав ще підлітком. Родина поміщиків О'Коннорів мала родинні зв'язки з Лисенками, мешкала по сусідству у селі Миколаївці, отож молоді люди часто спілкувалися у студентські роки Миколи. Юна Ольга, за словами С. Старицького, була «надзвичайно вродливою, жвавою і симпатичною; вона володіла маленьким голосом, підспівувала й особливо захоплювалася оперою» (Лисенко & Пилипчук, 1968, с. 45). Особливе зближення Ольги і Миколи відбувається влітку 1867 року перед від'їздом Лисенка на навчання до Лейпцига. Молоді люди листуються, що ще більше зближує їх. В одному з листів із Лейпцига Лисенко називає Ольгу гарною та розумною дівчиною (Лисенко, 1966, с. 82). Її подруга Ольга Косач писала про Ольгу, що вона «вродлива, дотепна, жартівлива, та ще й язик був гостріший від козацької шаблі. Стільки було принади в кожній її посмішці, в кожному русі...» (Лисенко, 1966, с. 87). Коли Микола Віталійович після першого лейпцизького курсу їхав в Україну, «то був уже нареченим Ольги Олександрівни» (Лисенко & Пилипчук, 1968, с. 104). 30 серпня 1868 р. пара звінчалася і до Лейпцига восени того ж року Лисенко повернувся з молодією дружиною, яка брала уроки вокалу, в той час, як чоловік цілий день проводив у консерваторії. Цей рік, мабуть, не особливо зблизив подружжя, оскільки Олена Пчілка пише про те, що «не дуже весело жилось Ользі Олександрівні в Лейпцігу» (Лисенко & Пилипчук, 1968, с. 106). Через рік, у жовтні 1869 року хворий Лисенко повертається з дружиною в Україну. Відпочивши та оздоровившись в тестя на Полтавщині, він з дружиною з осені 1870-го року оселяється у Києві. З метою продовження навчання пара восени 1874 року їде до Петербурга, де Лисенко бере уроки оркестрування у М. Римського-Корсакова, а Ольга вдосконалює свої вокальні дані. У 1876 році Лисенко повертається в Україну, а Ольга залишається ще на два роки у Санкт-Петербурзькій консерваторії, де вона навчалася співу у К. Еверарді. Олена Пчілка писала: «Ользі Олександрівні, як вона зосталась у Петербурзі сама кінчати науку, щось не повелось: вона занедужала на якусь нервову хворобу й мусила лікуватись у санаторії, доки не видужала й знов узялась до науки» (Лисенко & Пилипчук, 1968, с. 119). Оперною співачкою Ольга

не стала і повернулася до Києва. «В кінці зимової доби 1878–1879 року в житті подружжя Лисенків сталась розколина... Без бурхливих виступів, за спільною згодою вони розлучились» (Лисенко & Пилипчук, 1968, с. 122). Хоч про причини розлучення пара ніколи не говорила, однак, як припускають сучасники, однією з них стала відсутність дітей¹. За спогадами сучасників, Ольга Олександрівна мала «владний характер», який «все брав і давав замало» (Лисенко & Пилипчук, 1968, с. 464). Коли її мрії про оперну співацьку кар'єру не здійснилися, «це все її якимось відштовхнуло від Миколи Віталійовича, а він, створений саме для родинного життя, все більше і більше почував себе самотнім» (Лисенко & Пилипчук, 1968, с. 464). «Життя в постійних чварах, в непевності, прилюдній грі поруйнувало його душевну стійкість і рівновагу...» (Шевчук, 2007, с. 147). Разом з тим, Микола Лисенко і Ольга О'Коннор ніколи «не виявляли одне до одного ніякої ворожнечі, ремства. Часом навідували одне одного, зустрічались у товаристві, словом, залишились добрими знайомими» (Лисенко, 1966, с. 186). М. Лисенко допомагав Ользі матеріально і після розлучення, адже саме «при Ользі Олександрівні розцвітала творчість Миколи Віталійовича; Ольга Олександрівна була виконавицею перших поважних творів його. Вона ж мінялася з ним і своїми увагами про них, а була вона людиною розумна. <...> В свою наречену Микола Віталійович був закоханий; його приятелі жартували, що так було й у дальші роки... Та судилось розійтись!..» (Лисенко & Пилипчук, 1968, с. 123). Олена Пчілка припустила, що «деяку уважну пам'ять про Ольгу Олександрівну Микола Віталійович зберіг назавжди. Коли я слухаю той твір Миколи Віталійовича на слова «Коли розлучаються двоє» та й другий – «І широку долину, і високу могилу, і що снилось-говорилось, не забуду я» – передо мною завжди встає постать Ольги Олександрівни Лисенкової» (Лисенко & Пилипчук, 1968, с. 127-128). І хоч немає ніякої ознаки, що ці твори Лисенка викликані його споминами про Ольгу Олександрівну, на них немає присвяти чи імені їй, «але самий вибір для музичного ілюстрування тих двох віршових творів на однакову тему розставання спиняв на собі мою увагу, а ніжний, чулий гомін музики, повний тихого смутку, що бринить у тих співах, десь немовби з самого дна душі озивається чимсь надто живим. <...> Минає молодість, минає найпишніша краса, меркне й сяйво душі, та не вмирає доценту пам'ять про них, найпаче для того, хто зблизька знав той образ і сяйво» (Лисенко & Пилипчук, 1968, с. 128). Після розставання Ольга О'Коннор заробляла на життя уроками музики, у 1905 р. відкрила у Києві власну музичну школу для учнів молодшого віку. Серед її вихованок була Леся Українка. О. О'Коннор була першою виконавицею партії Оксани в опері М. Лисенка «Різдвяна ніч» (1874) та багатьох його солоспівів, володіла лірико-драматичним сопрано.

Ольга Антонівна Липська (1860-1900) – дочка відставного полковника, родом з поляків, стала другою дружиною М. Лисенка². Вперше їхня зустріч відбулася на концерті у Чернігові у 1877 р., де Лисенко виступав. Як розповідала Софія Тобілевич, вони справили один на одного дуже сильне враження (Лисенко & Пилипчук, 1968, с. 393). Саме любов до музики, до рідного пісенного слова

¹ Докладніше про причини розриву з Ольгою О'Коннор див.: (Скорульська, 2003, с. 81-121).

² Ольга Липська народила М. Лисенку сімох дітей, з яких двоє (Катерина, 1878 р. н. та Богдан, 1881 р. н.) померли немовлятами. Залишились: Катерина (1880-1948), Галина (1883-1964), Остап (1885-1968), Мар'яна (1887-1946), Тарас (1900-1921) (Лисенко, 2004, с. 558).

зблизила ці дві особистості. У скорому часі Ольга приїхала до Києва удосконалювати свої й без того бездоганні знання музики. Микола Віталійович радо запропонував їй свої послуги. Лекції музики закінчилися тим, що вони зблизилися і «обоє втрапили в одну і ту ж невидиму, проте незборну чуттєву сіть» (Шевчук, 2007, с. 269). Ольга завагітніла і їде до Петербурга. Для М. Лисенка ситуація не проста, однак у листі до Ольги Липської 16 серпня 1878 р. він пише про своє моральне зобов'язання і непідробність почуттів до неї, які спонукають сказати, «що я люблю і поважаю цю особу, не як жінку, а як *matір* своєї майбутньої дитини, вищої втіхи, якої я не знав до цих пір; почуття, яке я лелію і зберігаю в собі незмінно з тієї хвилини, коли я міг признати за собою назву батька. <...> Спільна доля матері і дитини зв'язує мене зобов'язаннями моральними і матеріальними» (Лисенко, 2004, с. 131). М. Лисенко готовий підтримати Ольгу Липську матеріально, однак ще не наважується на остаточний розрив із Ольгою О'Коннор. Тільки коли О. Липська завагітніла вдруге, Микола прийняв для себе остаточне рішення про спільне життя із нею. Хоча юридичного розлучення М. Лисенко не оформив, після народження другої дочки він остаточно поєднав своє життя з Ольгою Липською. У листі до Ольги в цей час він називає її «дітонько моє рідне, кохане, самотненьке»³ (Лисенко, 2004, с. 143). Для М. Лисенка почуття любові є високоморальним: «Любити значить поважати; поважати і вірити – синоніми. Не вірити людині, значить перестати її любити» (Лисенко, 2004, с. 142). Коли народилася Катруся, М. Лисенко у листі до подружжя Драгоманових ділиться своєю радістю: «Ваш бездітний колись приятель, «безплодна смоковниця», став одразу плодючою лозою. <...> Світ, значця, сімейних радощів засяв і наді мною» (Лисенко, 2004, с. 145). Як пише Олена Пчілка, Ольга Липська «була гарної вроди», а вдачу «мала трохи різку» (Лисенко & Пилипчук, 1968, с. 129), а головне була вона «свідома, переконана українка. Власне, завдяки їй діти її вийшли щирими українцями» (Лисенко & Пилипчук, 1968, с. 130). Саме Ольга Липська зуміла створити дружню і щире атмосферу у своїй родині. Софія Тобілевич пригадувала: «Глибока взаємна дружба й пошана одне до одного зміцнила їхнє кохання. Ні в одному подружжі, ні раніше, ні пізніше, я не бачила таких глибоко щирих, повних взаємного довір'я й пошани стосунків між чоловіком та дружиною» (Лисенко & Пилипчук, 1968, с. 393). Разом з тим, «не тільки вдома Ольга Антонівна була вірною помічницею Миколи Віталійовича, а й у різних справах громадського значення, які організував Лисенко. А він же невтомно був зайнятий тими справами і на них витрачав і сили свої, і енергію, і дорогий час. <...> Ольга Антонівна мала великий вплив і на творчу роботу композитора» (Лисенко & Пилипчук, 1968, с. 393). М. Лисенко підкреслював: «Що це за громадянська людина була вона, а мою ідею служіння батьківщині вона всією душею сприйняла і допомагала, як ніхто» (Лисенко, 2004, с. 434).

Син Остап Лисенко згадував, що мати кохалася в музиці все життя. Часто грала твори П. Чайковського, Лисенкову «Пісню без слів», та найбільше любила шуманівські «Мрії» (Лисенко, 1966, с. 182, 183). Син згадує, що для дітей вона була «талановитим педагогом, тактовною і вимогливою наставницею», для чо-

³ Це був час другої вагітності Ольги Липської. Друга дитина М. Лисенка – Катерина (у шлюбі Масляникова) народилася у вересні 1880 р.

ловіка – «дружиною-матір'ю, дружиною-сестрою, мудрим порадиником і невтомною помічницею, найвірнішим другом, що рука об руку, серце з серцем пройшла з ним найважливіший період його життєвого творчого шляху» (Лисенко, 1966, с. 183). Сам же Микола Лисенко підкреслював, що він «їй багато завдячує, і вона істинна героїня-жінка, все зневажила, все перетерпіла і вийшла із цієї поганої публіки глибоко поважаною людиною» (Лисенко, 2004, с. 433). Так, вона не злякалася ні осуду, ні пліток, ні прямого бойкоту панів і панночок «і заради щастя людини, яку покохала, пішла на громадянський, нецерковний шлюб, на шлях, у ті часи особливо тернистий для жінок» (Лисенко, 1966, с. 185). Остап Лисенко писав: «Шлюбна розлука («розвод») була поєднана з актами, що принижували людську гідність, з довгим церковно-громадським судовим процесом, з бабранням судових діячів консисторських в особистому, інтимному. Часто-густо подібні процеси ні до чого, крім бридкої ганьби й тяганини, не призводили. Ось чому все закінчилось розлученням без «розводу». А без «розводу» ні одна, ні друга сторона не могла взяти нового шлюбу. Нова сім'я не визнавалась ні церквою, ні громадянським законом» (Лисенко, 1966, с. 187). «Це був справжній, великий, відданий друг, жінка, яка розуміла його і допомагала, як уміла, в його складній і важкій справі служіння своїй вітчизні» (Архімович & Гордійчук, 1963, с. 204). М. Лисенко писав згодом: «Що це за товариська людина була вона, а мою ідею служіння вітчизні вона сприйняла всією душею і допомагала мені, як ніхто» (Архімович & Гордійчук, 1963, с. 204). «Подружжя моє було душею сім'ї, душею моєю. З її надзвичайною енергією вона мені була (крім материнства) товаришем-помагачем у обчеських справах, спочуваючим усім моїм замірам. Я просто збожеволілий від тієї втрати» (Лисенко, 2004, с. 300). Біль Лисенка від втрати дружини у 1900 р. передає у спогадах син Остап: «Якось невдовзі після раптової смерті матері застав я, повернувшись з гімназії, батька за роялем. У всьому домі не було ні душі. Рояль то благав і плакав, то щось ніжно і пристрасно шепотів... Батько не помітив мене, і я навшпиньки вибрався з вітальні. Мені здалось, що у ці хвилини він найдорожчою для нього мовою звуків продовжує незакінчену розмову з нашою матір'ю, вірним, незабутнім другом своїм» (Лисенко, 1966, с. 207).

У 1906 р. у житті самотнього композитора з'являється його останнє кохання – юна **Інна Петрівна Андріанопольська** (в заміжжі Муромцева), вихованка Інституту шляхетних дівчат (1900-1907), де М. Лисенко працював викладачем музики. У листах за 1906–1910 рр. М. Лисенко називає її «мила моя», «частка душі моєї», «рідна», «дорога», «херувим чистої краси, високої моралі», «янголятко», «маленьке божество моє», «муза моя», «серденько моє», «голубка», «моя орличко» (Лисенко, 2004, с. 402-405, 407, 409, 411). Композитор зачарований Інною: «Все прекрасне в житті і жіночне я знайшов у Вас» (Лисенко, 2004, с. 405). Він прагне поєднати свою долю з цією молодою дівчиною, його наміри серйозні: «палкою душею своєю бажав поєднати своє життя з твоїм, все, чим душа повна, жива, все дати тобі випити до дна...» (Лисенко, 2004, с. 403), «хочу, щоб Ви були моя, моя супутниця в житті, щоб Ви служили втіхою мені, щоб служили вогнищем моїх поетичних настроїв, натхнень, захватів і насолод» (Лисенко, 2004, с. 405). М. Лисенко усвідомлює велику різницю у віці, однак у листі до коханої підкреслює, що він не старий душею, переконаннями, діяльністю: «О ні! Я не здаюсь і не здамся

ніколи, поки хоч одна крапля крові проходить через моє серце. Свіжість думки, бадьорість духу я успадкував від мого покійного батька» (Лисенко, 2004, с. 404).

Композитор розкриває всю глибину своїх почуттів: «загалом тримаю себе доволі далеко від всієї прекрасної статі; але вже кого люблю, кипуче люблю, то змагаю до хворобливості, щоб ближче бути до коханої людини» (Лисенко, 2004, с. 406). М. Лисенко жадібно любиться Інною, як художник своєю Галатеєю. Для М. Лисенка єдність духовного і плотського складає повноту життя: «Всі ми, серденько моє, люди з вищими духовними завданнями, що досліджують світ краси, істини. І в той же час люди землі з її від Бога даними пристрастями, не розділяєм настроїв і натхнень поетичних від захватів насолод, а суміщаєм, як істоти духа і плоті, во єдино, і у взаємодії цих абстрактних агентів духа і тіла використовуємо повноту життя. Плоть, як і дух, дуже сильна і вимоглива у своїх запитах життя і нероздільна» (Лисенко, 2004, с. 409). Без почуттів «атрофується дар творчості, бажання роботи, віра в остаточний результат втрачається, і пристрасть і запал життєвий гаснуть» (Лисенко, 2004, с. 409). «У всіх інших проявах життєвих громадянських, національних я сміливо можу бути героєм духа, волі, характеру, але тут я безсилий» (Лисенко, 2004, с. 411). М. Лисенко «ніколи в житті не кидався у вир чоловічих походеньок» (Лисенко, 2004, с. 412). За спогадами сучасників, «Микола Віталійович значно постарів і піддався часові, але як завжди був одягнений елегантно, тримав себе бадьоро, як завжди опікувався якою-небудь гарненькою концертанткою з відтінком старосвітського лицарського заличання до неї» (Лисенко & Пилипчук, 1968, с. 465). Отож, духовно-інтимний світ М. Лисенка залишався наповненим до останніх днів композитора. Яким чином він відображався у його вокальних творах?

В. Шевчук підкреслює: «Душа митця у творах, а не в житті. Життя спливає в невість, і залишаються самі творіння на цій землі. Які вони, такою буде пам'ять. І шана теж...» (Шевчук, 2007, с. 148). Микола Лисенко «з особливою увагою ставився до поетичної основи своїх творів, прочитував тексти дуже тонко, психологічно глибоко і, виходячи з їх змісту, добирав ідентичні музичні засоби» (Архімович & Гордійчук, 1963, с. 228). У доробку композитора 124 солоспіви, вперше записані повністю у Канаді (Lysenko, 2010). У передмові до видання Д. Турчин-Дувірак пише: «Емоційний та жанровий спектр його солоспівів надзвичайно широкий: тут і пристрастний драматичний монолог і сумовито-споглядальна елегія, глибокий філософський роздум і колоритна народна сценка, лірична серенада і екстатичний гімн кохання, меланхолійний вальс і героїчна дума, розгорнута романтична балада й імпресіоністична звукова картина. Поєднання українських джерел з багатоманітними європейськими елементами тут особливо цікаве і різноманітне» (Турчин-Дувірак, 2010, с. 11).

Композитор був одним із перших музичних інтерпретаторів «Кобзаря» Т. Шевченка, який був для нього священною книгою. Його цикл «Музика до «Кобзаря» Т. Г. Шевченка складається із семи серій. У першій – 13 вокальних творів (з них – 12 солоспівів і одне тріо), у другій – 12 (з них – 10 солоспівів, квартет та кантата), у третій – 13 (з них – 10 солоспівів, 3 дуети), у четвертій – 12 (10 солоспівів, 1 дует, 1 тріо), у п'ятій – 13 (9 солоспівів і 4 хорові твори), у шостій і сьомій – відповідно 7 і 4 хорових творів. Поза серіями написано один дует

(«Зійшлись, побрались») та три солоспіви («Ой пішла я у яр за водою», «Дума» («За думою дума») та «Ой маю, маю я оченята»). Загалом, це понад 70 вокальних творів на слова Т. Шевченка. У першій серії, яка була написана у 1868–1869 рр. у Лейпцигу, переважають ліричні, лірико-драматичні або лірико-жартівливі тексти. Солоспів «Ой, одна я, одна» (на вірші Тараса Шевченка) – це перший солоспів Лисенка, написаний в 1868 р. у Лейпцигу. Він передає глибокий сум дівчини, яка хоч обдарована молодістю та красою, однак не знайде щастя в коханні.

Важливою особливістю Лисенкових романсів є «контрастне зіставлення протилежних емоційних станів: суму – і світлої безжурної радості; схвильованості – і спокою; бентежності – і споглядальності» (Архімович & Гордійчук, 1963, с. 228). Домінантна роль серед виражальних засобів у солоспівах Лисенка належить мелодії, супровід же цілком підпорядкований їй, посилює виразність вокальної партії, поглиблює її та доповнює.

М. Лисенко написав 51 вокальний твір на тексти інших авторів. Найбільше на тексти Г. Гейне (12), О. Олесья (7), І. Франка (6), по три – на слова М. Старицького, Лесі Українки, Дніпрової Чайки, О. Кониського, по два – на слова Є. Гребінки та С. Надсона, по одному – на слова А. Міцкевича, В. Александрова, М. Вороного, П. Куліша, С. Руданського, В. Самійленка, Я. Щоголева. Вокальні твори на тексти Г. Гейне (в українських перекладах Лесі Українки та М. Старицького) – це, здебільшого, «поетичні картинки настрою, присвячені різноманітним нюансам любовної лірики. Тут і щастя кохання, свято весняного пробудження природи («Коли настав чудовий май») і біль розлуки (дує «Коли розлучаються двоє»), і трагедія самотності («З мого тяжкого суму», «У мене був коханий, рідний край»)» (Архімович & Гордійчук, 1963, с. 231).

Твори на тексти І. Франка – це, переважно, «ніжна, світло-печальна лірика, сум нерозділеного кохання («Оце тая стежечка», «Розвійтеся з вітром») або лірика з соціальним відтінком («Не забудь юних днів»). Особливою цільністю і глибиною настроїв, яскравістю виражальних засобів відзначаються романси «Безмежнеє поле» і «Місяцю-князю». Перший з них давно вже заслужив любов виконавців і слухачів. Поривчаста, гостро-емоціональна музика його чудово передає схвильований, бентежний характер тексту. Образ безкрайного, оповитого «сніжним завоєм» степу відтіняє настрої самотності і глибокий душевний біль людини» (Архімович & Гордійчук, 1963, с. 230). В романсі «Місяцю-князю» «образ тихої, світлої місячної ночі, навпаки, контрастує з переживаннями «героя» – його печаллю, стискаючою серце тугою, викликаною людським горем» (Архімович & Гордійчук, 1963, с. 231).

Романс «Айстри» на слова О. Олесья був написаний на початку ХХ ст. «В образі айстр символічно зображено людей з чистою і прекрасною душею, але занадто ніжних, тендітних, нездатних до активного протесту і незагартованих у боротьбі з труднощами: вони гаряче мріють про світле життя, але гинуть при першому ж зіткненні з суворо дійсністю» (Архімович & Гордійчук, 1963, с. 260).

Вступивши у поетичну любовну ріку нерозділеного кохання (1906–1910 рр.) композитор освячує природний ідеал краси й любові. Так, солоспів «Ти не моя» (слова Степан Руданського) переповнений гіркими почуттями розчарованої душі. У 1910 р. всім сподіванням М. Лисенка прийшов кінець. Меланхолій-

ний солоспів «Не дивися на місяць весною» (на слова Лесі Українки, 1906 р.). У його поетичному тексті і музиці відбиваються глибокі особисті почуття обох авторів. Зі сторони Лисенка, жаль і туга нерозділеного кохання викликані його коханням до І. Андіанопольської. Солоспів «Нічого, нічого» на текст одного з перших українських модерністів Миколи Вороного теж сповнений розпачу нерозділеного кохання. Розкішну пісню кохання «Прийди, прийди» (на вірші Олександра Олеся) Лисенко написав у період між 1906 і 1910 роками. М'яка гра гармонійних барв схоплює найделікатніші відтінки почуттів, які типові для «українського Гейне».

Трагічний монолог «В грудях вогонь» на вірші М. Старицького, написаний у 1907 р., належить до найкращих композицій останніх років композитора. В ньому «у формі вільно побудованого висловлювання розкривається внутрішня психологічна сутність героя, показується його ставлення до навколишньої дійсності. [...] Глибокопатріотичний вірш М. Старицького розкриває важливу [...] тему про роль і призначення митця у суспільстві, про його моральні й громадянські обов'язки і покликання, про долю його творчості. Філософська значимість тексту, психологічна глибина і, поряд з цим, мужня стриманість почуттів, знайшли повноцінний вираз у музиці драматичній, емоціонально насиченій» (Архімович & Гордійчук, 1963, с. 232). Тут поет і композитор з гідністю і вірою йдуть назустріч неминучій смерті.

Висновки

Підсумовуючи, слід зазначити, що духовний світ М. Лисенка, в якому органічно взаємодіяли етос і ерос, вперше осмислюється як чинник, що мав глибокий вплив на його вокальні твори, які складають золотий фонд українського музичного мистецтва. У запропонованій дослідницькій роботі привернена увага до особистого життя композитора, його ціннісних орієнтацій та емоційних станів, зокрема до почуття любові до жінки. Результати дослідження дають змогу переосмислити надбання національної музичної культури у контексті проблеми особистості.

Список бібліографічних посилань

- Андрієвський, В. (1942). *Микола Лисенко. В соту річницю народження. 1842-1942*. Львів: Українське видавництво.
- Архімович, Л., & Гордійчук, М. (1963). *Микола Віталійович Лисенко: Життя і творчість* (2-е вид.). Київ: Мистецтво.
- Булат, Т., & Філенко, Т. (2009). *Світ Миколи Лисенка: Національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX століття*. Нью-Йорк: УВАН у США; Київ: Майстерня книги.
- Гірц, К. (2001). *Інтерпретація культур: Вибрані есе* (Н. Комарова, пер.). Київ: Дух і літера.
- Козаренко, О. (2011). *Феномен української національної музичної мови* [Монографія]. Львів: НТШ.
- Козій, Д. (1984). *Глибинний етос: Нариси з літератури і філософії*. Торонто: Видання Курсів Українознавства ім. Юрія Липи.
- Лисенко, М. (2004). *Листи*. Київ: Музична Україна.

- Лисенко, О.М. (1966). М.В. Лисенко: *Спогади сина* (4-е вид.). Київ: Мистецтво.
- Лисенко, О.М. (Упоряд.), & Пилипчук, Р. (Ред.). (1968). *М.В. Лисенко у спогадах сучасників*. Київ: Музична Україна.
- Ревуцький, Д. (2003). *Микола Лисенко: Повернення першоджерел*. Київ: Музична Україна.
- Скорульська, Р. (2003). «Як же його жити, коли я співати не зможу...». В *Український музичний архів* (Вип. 3, с. 81-121). Київ: Центрмузінформ.
- Турчин-Дувірак, Д. (2010). *М. Лисенко*. В *M. Lysenko, The art songs* [CD] (с. 10-11). Canada: Ukrainian Art Song Project.
- Шевчук, В. (2007). *Страсті за Миколаєм: Микола Лисенко: Роман*. Київ: Пульсари.
- Lysenko, M. (2010). *The art songs* [CD]. Canada: Ukrainian Art Song Project.

References

- Andriievskiy, V. (1942). *Mykola Lysenko. V sotu richnytsiu narodzhennia. 1842-1942* [Mykola Lysenko. On the hundredth anniversary of the birth. 1842-1942]. Lviv: Ukrainske vydavnytstvo [in Ukrainian].
- Arkhimovych, L., & Hordiichuk, M. (1963). *Mykola Vitaliiiovych Lysenko: Zhyttia i tvorchist* [Mykola Lysenko: Life and Creativity] (2nd ed.). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Bulat, T., & Filenko, T. (2009). *Svit Mykoly Lysenka: Natsionalna identychnist, muzyka i polityka Ukrainy XIX – pochatku XX stolittia* [Mykola Lysenko's World: National Identity, Music and Politics of the Nineteenth – Early Twentieth Centuries of Ukraine]. New York: UVAN in USA; Kyiv: Maisternia knyhy [in Ukrainian].
- Hirts, K. (2001). *Interpretatsiia kultur: Vybrani ese* [Interpreting Cultures: Selected Essays] (N. Komarova, Trans). Kyiv: Dukh i litera [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2011). *Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy* [The phenomenon of Ukrainian national musical language] [Monograph]. Lviv: NTSh [in Ukrainian].
- Kozii, D. (1984). *Hlybynni etos: Narysy z literatury i filosofii* [Deep Ethos: Essays on Literature and Philosophy]. Toronto: Vydannia Kursiv Ukrainoznavstva imeni Yurii Lypy [in Ukrainian].
- Lysenko, M. (2004). *Lysty* [Letters]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Lysenko, M. (2010). *The art songs* [CD]. Canada: Ukrainian Art Song Project [in Ukrainian, in English, in German, in French].
- Lysenko, O.M. (1966). *M.V. Lysenko: Spohady syna* [M.V. Lysenko: Memories of a son] (4th ed.). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Lysenko, O.M. (Comp.), & Pylypchuk, R. (Ed.). (1968). *M.V. Lysenko u spohadakh suchasnykyv* [M.V. Lysenko in the memoirs of contemporaries]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Revutskiy, D. (2003). *Mykola Lysenko: Povernennia pershodzherel* [Mykola Lysenko: Return of primary sources]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Shevchuk, V. (2007). *Strasti za Mykolaiem: Mykola Lysenko: Roman* [Passions for Nicholas: Mykola Lysenko: Novel]. Kyiv: Pulsary [in Ukrainian].
- Skorulska, R. (2003). "Iak zhe yoho zhyty, koly ya spivaty ne zmozhu..." ["How can I live it when I can't sing ..."]. In *Ukrainskyi muzychnyi arkhiv* (Issue 3, pp. 81-121). Kyiv: Tsentr muzinform [in Ukrainian].
- Turchyn-Duvirak, D. (2010). *M. Lysenko*. In *M. Lysenko, The art songs* [CD] (pp. 10-11). Canada: Ukrainian Art Song Project [in Ukrainian].

ETHOS AND EROS IN THE LIFE'S ACTIVITY OF MYKOLA LYSENKO

Hanna Karas

Doctor of Arts, Professor; *ORCID: 0000-0003-1440-7461*; e-mail: *karasg@ukr.net*
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine

Abstract

The psychological source of human activity is hidden in human nature. The values of life on which the affirmation and vitality of the individual are based are revealed in the aesthetic and ethical spheres. In the sphere of the aesthetic – it is an experience of beauty and magnificence, in the sphere of the ethical – it is love, faithfulness, dedication and cheerfulness, which are based at the active attitude of a person. Thus, ethos is closely connected with eros. The latter is used in the article in the sense of a strong, passionate AESTHETIC (rather than physiological or psycho-physiological) feeling.

The aim of this work is to investigate the interconnection of ethos and eros in the life of a prominent figure of Ukrainian musical culture, Mykola Lysenko (1842-1912).

The methodology of the research is to combine the cultural-historical method (elucidating the life and work of the composer through the prism of the aesthetic and ethical spheres), the method of analysis of scientific literature on the problem (to identify the degree of its development and prospects for further exploration), epistolary analysis and methods of personology (biographical and cultural-psychological reconstruction).

The scientific novelty of the article is due to the fact that for the first time M. Lysenko's spiritual world, in which ethos and eros interacted organically, is considered as a factor that had a profound effect on his musical creativity. This, in particular, has been embodied in the vocal works (solo songs) that make up the gold fund of Ukrainian musical art.

Conclusions. The proposed research draws attention to the personal life of the composer, his value orientations and emotional states, in particular to the feeling of love for a woman. The results of the study make it possible to rethink the heritage of the national music culture in the context of the personality problem.

Keywords: ethos; eros; life's activity; vocal works; Ukrainian musical culture; Mykola Lysenko

ЭТОС И ЭРОС ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВА НИКОЛАЯ ЛЫСЕНКО

Анна Карась

*доктор искусствоведения, профессор; ORCID: 0000-0003-1440-7461; e-mail: karasg@ukr.net
ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника»,
Ивано-Франковск, Украина*

Аннотация

Психологический источник человеческой деятельности спрятан в человеческой природе. Ценности жизни, на которых строятся жизнеутверждение и житнетворчество личности, проявляются в эстетической и этической сферах. В сфере эстетической – это переживания красоты и величия, в сфере этической – это любовь, верность, самоотдача и жизнерадостность, которым предшествует активная установка человека. Итак, этос находится в тесной взаимосвязи с эросом. Последний используется в статье в значении сильного, страстного эстетического (а не физиологического или психофизиологического) чувства.

Цель работы – исследовать взаимосвязь этоса и эроса в жизнедеятельности выдающегося деятеля украинской музыкальной культуры Николая Витальевича Лысенко (1842-1912).

Методология исследования состоит в сочетании культурно-исторического метода (освещение жизни и творчества композитора сквозь призму эстетической и этической сфер), метода анализа научной литературы по проблеме (для выявления степени её разработки и перспективы дальнейших исследований), эпистолического анализа и методов персонологии (биографического и культурно-психологической реконструкции).

Научная новизна статьи обусловлена тем, что впервые духовный мир Н. Лысенко, в котором органично взаимодействовали этос и эрос, рассматривается как фактор, имеющий глубокое влияние на его музыкальное творчество. Это, в частности, нашло свое воплощение в вокальных произведениях, составляющих золотой фонд украинского музыкального искусства.

Выводы. В предложенной исследовательской работе внимание сосредоточено на личной жизни композитора, его ценностных ориентациях и эмоциональных состояниях, в частности на чувстве любви к женщине. Результаты исследования дают возможность переосмыслить наследие национальной музыкальной культуры в контексте проблемы личности.

Ключевые слова: этос; эрос; жизнедеятельность; вокальные произведения; украинская музыкальная культура; Николай Лысенко



DOI: 10.31866/2616-7581.2.2.2019.187439

UDC 78.072.2 (477)

**SPECIFICITY OF THE FIGURATIVE-DRAMATURGIC INTERACTION
OF THE MUSICAL AND VERBAL-TEXT CONCEPTS
IN THE WORKS OF ARTEMY VEDEL****Ihor Tylyk***PhD in Art criticism, Associate Professor; ORCID: 0000-0003-2896-631X; e-mail: tilik1968@ukr.net
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine***Abstract**

The purpose of the article: to highlight one of the still insufficiently researched aspects of the studies about Artemyi Vedel – the specific relation between the musical and verbal-textual peculiarities of the spiritual and choral works by A. Vedel in the sense of their dramatic development.

The methodology of the research is based on the combined use of universal methods of scientific knowledge, in particular, induction, deduction, historical method, cultural reconstruction, etc., the use of which makes it possible to optimally reveal the essence of the studied problems.

The scientific novelty of the study lies in the fact that for the first time in modern musicology, the specifics of the interaction of musical and verbal-text series of spiritual and choral works by A. Vedel at the intersection of several heuristic projections, in particular, structuralist, psychological, religious and philosophical are considered.

Conclusions. The works of A. Vedel is a complex and multi-aspect phenomenon, the essence of which is revealed through the prism of correspondence of verbal-textual and musical image.

Keywords: correlation of musical and verbal-text concepts; the spiritual and choir heritage of A. Vedel; religious and philosophical aspect; artistic perception; allegory; metaphor

Introduction

At the turn of the epochs, the problem of comprehending the new through the prism of the old, time-honored and sanctified tradition becomes more and more acute. And this is not surprising, because a person, both spiritual and thinking being, exists within a certain chronotopic range that acquires the characteristics of real space-time categories only in connection with the present and the past. As known, this connection occurs in art by reflection of the artist's own personality and manifests itself through the subjective attitude of the artist to the realities of being, expressed in their specific cultural and historical course.

Perhaps the most subjectively and meaningfully this process is reflected in music. This is due not only to the fact that music as art operates with images that

are not subject to adequate rationalistic interpretation. It has another reason: the architectonics of the musical space in most capaciously accumulates and reproduces the multiplicity of hidden semantic subtexts, opening before the composer the inexhaustible possibilities for revealing the sophistication of human being in all its incomprehensible irrational-existential essence. Much contributing to this is the fact that music, unlike, painting or architecture, is an evolving art, like human life, within the rigidly regulated framework of a particular temporal organization. That is why the determining factor, which characterizes the forms and means of coordination of musical matter in the system of the temporal continuum, is the procedurality, expressed in a specific piece of music by the peculiarities of its dramatic expansion.

The purpose of the article

To highlight one of the still insufficiently researched aspects of the studies about Artemyi Vedel – the specific relation between the musical and verbal-textual peculiarities of the spiritual and choral works by A. Vedel in the sense of their dramatic development.

Presentation of the main material

One of the factors in the process of expanding musical dramaturgy is the verbal-poetic text and the linked to it allegoric associations. Taking its origins from prehistoric strata of cultural evolution, allegory reflects the process of the author's rethinking of real-world phenomena by means of artistic vocabulary, thus translating the semantic meaning of a particular cultural-historical phenomenon into the projection of the author's emblematic perception. Particularly significant is the period of rapid development of allegorical-metaphorical thinking in the time of European Baroque, when the ancient, religious-mystical and folk-magical layers of artistic reflection interacted in a single paradoxical alloy based on the allegorical principle.

Similar processes, although largely original in their mental specificity, can be traced in the culture of Ukrainian Baroque. According to A. Makarov, a prominent researcher of Ukrainian Baroque, "... it was the honor of the mythologema to play a leading role in the process of intention of Ukrainians in the XVII century to new spheres of conditional artistic thinking. Owing to their hidden spiritual energy, they transferred their imagination to the still unknown world of the cultural interests of antiquity. They have made it easier to get acquainted with the amazing depths of wisdom of past centuries" (Makarov, 1994, p. 230).

The well-known Kyiv-Mohyla Academy has played a significant role in reaching these depths of wisdom for more than two centuries. It was not only unique in its role and important educational center of the whole Eastern Europe, but also a real scientific and artistic laboratory, where the desire for knowledge was always combined with the search for the hidden mystical meanings lurking behind the outer material layer of the sophistication of the earthly life. A key element in this quest was to decipher and comprehend the allegorical content of the Holy Scripture. Exactly in this atmosphere was formed the worldview and talent of a whole number of prominent Ukrainians in culture

and art, and among them it is necessary to mention the figure of the brilliant Ukrainian composer of the second half of XVIII century, Artemy Vedel (1767-1808). The Vedel's understanding of the psalm allegory is based on a centuries-old stratum of Eastern Christian, in particular Byzantine tradition that for a long time was the basis for the Ukrainian cultural environment. The wide field of life situations that build the plot of the architectonics of the psalms enabled the composer to find a personal reading of biblical images, filling them with his thoughts, moods, and analogies. The role of allegorical associations increased, combined with the re-emphasis of verbal image-symbolic complexes. Thus, in the process of individual rethinking, the canonical text was enriched with new personalized meanings, projected onto the real aspects of life's problems.

We can assume that Vedel had at least two ways in interpreting the psalm text (biblical allegory) and bringing it into the plane of the conceptual apparatus of musical vocabulary. The first one was focused on the ascetic patristic tradition, being based on "immersion in yourself", in the world of subjective religious-mystical moods and experiences. However, they should be expressed not so much through emotional reflection, but through detachment from the external, the secondary, in the name of the essential, that is, to find expression in the process of achieving a special state of spiritual harmony, wherein the individual is able to enter into a mystical "resonance" with the godhead. The second way, that is, according to our opinion, the most characteristic regarding Vedel's work, is focused on the interpretation of the canonical text as a means of reflecting the emotional and psychological experiences that has every person. This approach takes the biblical theme beyond a purely sacred understanding, providing it with a universal humanistic sound. At the same time, the sphere of religious feelings embodied in the work of the composer acquired a distinct individualization associated with the reproduction of the multifaceted spectrum of various psychological states inherent in the author's worldview.

Therefore, it is logical to assume that particularly the individual-psychological traits of Vedel's personality, his specific worldview was that determining criteria, which led to the selection of specific canonical texts as a dramatic basis for artistic intentions. In most cases, the composer creates his spiritual concerts based on the needs of his own soul. This, in particular, is indicated by the memoirs of the composer's contemporaries. Thus, according to V. Zubovskiy, that is cited by V. Ascochenskiyi in his monograph, Vedel not only knew all the psalms by heart, but also thought, to a certain extent, in psalm images, singing with tears in his eyes certain psalm fragments (episodes) that were in harmony with his experiences and mood at that particular moment of life (Askochenskiy, 1856, p. 376). That is why, in most of the artist's works we see the prevalence of minor chords that probably most adequately reproduces the persistent psychological states of Vedel himself.

This makes it possible to draw associative parallels between the imaginative thinking of the artist and the deep layers of the Ukrainian "repentant" tradition, in which the situational aspect of the emotional experience is dominant. It is through the prism of the latter that the composer's desire to show the states of heightened dramatism, depression, despair, and frustration, which, embodying the tragedy aspect of earthly existence, fill the human life with the suffering pathos of harmony between the spiritual life of the individual and the environment. In this context, it is revealing that Vedel

portrays the spiritual world of a human not from the standpoint of the rationalistic foundations of the Enlightenment with his unconditional recognition of the victory of intelligence and good over darkness and evil. But he does it from the standpoint of the Baroque worldview with its inherent awareness of the fatality of human existence in a constant two-sided duel in the personality, as a mysterious and contradictory substance, the result of an incomprehensible combination of spirit and flesh, death and life. This fills the composer's creativity with particular philosophy and tragic paradox, allowing him to project the universal comprehensiveness of the psalm allegory into a plane of focused emotional experience, interpreted from the perspective of one's own emotional experience. Thus, Vedel's sentiments related to the artistic rethinking of canonical images are re-interspersed in the system 'author-listener', being actualized in a particular form of individual-collective empathy, where multiplicity appears as the sum of individualities. This process reveals the specific essence of Vedel's creativity as an open system of deeply personal and at the same time universal in its accessibility expression in the context of which the biblical-allegorical 'urtext' and its figurative symbolism acquire a qualitatively new semantic color.

With his work, Vedel seems to say, "This is mine, personally experienced and afflicted". At the same time, the composer is clearly aware that the 'his' belongs not only to him, but also to many other people, for whom he expressed all that they felt in their souls (each in their own way), but were not able to express through art. Perhaps this is the reason for the almost mystical, legendary piety with which the composer's contemporaries and descendants related to his work, as well as the degree of emotional influence on the listeners observed during the performance of Vedel's works (Askochenskyi, 1856; Petrushevskyi, 1901). This was greatly facilitated by the fact that Vedel's music enabled the listeners to directly engage in the process of religious and artistic catharsis in its most accessible and, at the same time, aesthetically perfect form. Thus it brings out the phenomenon of aesthetic experience beyond the banal perception. Thereby it placed every Vedel's work in the rank of an event of extraordinary significance.

Guided by the demands of the democratic strata of society, Vedel actually satisfied with his creativity the aesthetic needs of the Ukrainian mass consumer¹. He fulfilled with a meaning that to some extent he was involved in the system, so called 'mass culture' of his time, based on the flexible parity of secular and religious world, expressed through the complex interaction of various artistic manifestations, actualized both in the musical genre (psalm-canticles, solo-singings, romances), and literary-theatrical genre (evagation, biography, psalms, elements of schools theater, vertep dramas). It is in this plane that parallels with the real musical life are most clearly expressed in the artist's creative work, tracing the connections with the folk and professional art of that time. At the same time, the composer's reliance solely on canonical textual material led to a high degree of metaphorical expression, which was expressed in the polysemantics of latent meanings that was traditional for baroque thinking, through which the author translated certain biblical images into the sphere

¹ This is due to the variety of means used by the composer in the process of composing text material. For example, in those cases where Vedel proceeds from the prerequisites of the dramatic development through a single storyline, the composer chooses as a basis the full text of the psalm, such as in Concert # 3 "How Long, Lord, Forget Me." Where he seeks to reflect the multifaceted combination of different emotional states, he forms a text series on the principle of a kaleidoscopic ("mosaic") synthesis of disparate psalm elements.

of personal or social (national liberation) problem. It is noteworthy that in different periods of creativity the composer's attitude to the role of text and music in the system of figurative architecture was unequal, reflecting qualitative changes in the author's world perception.

For example, in most of his early works, Vedel builds the concert dramaturgy based on a gradual unfolding of musical material presented as an illustration to the canonical text. At the same time the components of the dramaturgical complex are in 'harmonious equilibrium', covering both the primary plot-allegorical essence of the psalm image and the emotional attitude to it from the standpoint of the author's world perception. An example of this is could be the concert # 1 in A-minor ('On the Rivers of Babylon'). Dramaturgically resolved as a multi-part cycle work having in total 11 parts, the concert consists of small "mosaic" episodes, where each could be considered – in a purely artistic aspect – as a separate, to some extent autonomous, construction. At the same time, the unity of the dramaturgical unfolding is carried out in concert primarily due to the plot determinism of the psalm-strophic architectonics, where each subsequent stage of development seems to sprout from the previous one. The integrity of the single compositional construction of the concert is based on the interconnectedness of the liturgy, where music, as well as architecture, decor, etc., is only one of the components of the sacred space.

Thus, the mentioned concert, like the practice of school theater, performs an illustrative function of musical concepts, which seems to be "soldered" (mounted) in the context of the church service with its paraphernalia (priests' utterances, censing, icon painting), losing beyond the service its artistic integrity and compositional self-sufficiency. In the later concerts, Vedel deliberately avoids direct dependence on textual dramaturgy; This leads to a misbalance of harmony in the system 'concert – sacred act', which is why later Vedel concerts begin to 'fall out' from the context of liturgical practice that partly was the reason of accusations of the composer's creativity in excessive theatricality and 'fantasticity'. Instead, the tendency to personalize individual dramatic elements, and often-entire compositional layers, is intensified. The outward manifestation of these processes is the deepening of figurative contrasts between the main levers of Vedel's dramaturgy – ensembles and tutti. Unlike the early period of the composer's creativity, where 'tutti' had no semantic implication of their own, playing, in line with the traditions of ancient drama, the role of the collective generalization of the thought or mood exhibited before, in the later works of Vedel the 'tutti' episodes are increasingly filled with original allegorical sense, quite understandable only in the context of hidden plot metaphors.

An example of this is, inter alia, the 'tutti' part in the concert No. 3, "Oh, Lord, Forget Me", where the use of general choral singing, especially in Part I, is going beyond the ordinary choral generalization, embodying the collective impersonation of society-patriotic motives. In this case, two dramatic plans are clearly traced. The first, expressed in various ensemble constructions, shows the story development at the individual-psychological level, and the second is a social projection of the author's personal moods, passed through the prism of national interests of the Ukrainian ethnic group. At least we get the impression that the composer consciously seeks to emphasize the ensemble antiphonicity of the timbre and register layers, investing in this juxtaposition

not so much aesthetic as certain allegorical overtones. In order to test the likelihood of this assumption, we try to analyze the architectonics of the first part of the concert from the perspective of the structural interaction of text and music concepts.

According to the definition by N. Gerasimova-Persidska (1997), given about the Ukrainian tradition of part-songs and motets in the XVI-XVII centuries, "...there are two variants in the combination of text and music: the first one – the text is unfolded sequentially, as in reading. That is the 'narrative' type. The second variant is when the text has repetitions of different levels and scales, based on which a new structure emerges, which can be defined as a 'poetic' type. "Narrative" is more often associated with large texts, "poetic" – with smaller texts, although there are some exceptions. However, in general, most works are partly a "narrative", and partly a "poetic" type of structure. "Narrative" type is an "urtext", the "poetic" – is a new version created by the will of the composer, who continued and developed the possibilities of the "urtext"..." (p. 16). The features of the music-text organization, outlined by the researcher, are largely also traced in the structure of Vedel's concert # 3. In particular, it finds expression in structural alterations, expressed through the fragmentation of the strophic architectonics of the psalm by repeating separate lines, phrases, individual words.

For example, the opening line of the first verse of the 12th Psalm acquires, in the artistic design of Vedel, the appearance of several semantic segments, presented in simultaneous or diachronic projection. The first of these, on the basis of which the composer constructs the main intonation-rhythmic formula of the first section, in the context of 'poetic' re-transformation of the psalm 'urtext'-material acquires signs of rhetorical ambiguity. The embossed intonation pattern of this two-stroke construction with its wavy graphics creates the effect of a paradoxical spontaneity of expression, full of moods of doubt and hope. This is also facilitated by the specificity of the structural organization of the text, where the interrogative phrase "How long" is repeated twice: before and after the address – "How long, my Lord, how long?"

At the same time, as we can see, a symmetrical structure of the interrogatory type emerges, in which the potential energy of the subsequent dramatic development is concentrated. At the same time, the absence of signs of a strong-willed imperative principle, expressed in a verb form, suggests that the composer put in this form a certain shade of epigraphy, the statics of which, expressed in parallel sixth chord movement in viola and tenor, is compensated by contrast-counterpoint in the bass voice. The laconicism of the initial intonation-thematic formula indicates that the composer thinks of it as a kind of philosophical thesis, which (by analogy with the practice of academic debates) should have been comprehensively elaborated in the process of further musical-textual unfolding. This approach to the development of thematic material is one of the characteristic features of the mature Vedel style, which, according to T. Husarchuk, is "...a complication of the musical composition associated with a fundamental change in the attitude of the composer to the verbal text. Music does not any more follow directly behind it, reflecting its deployment both in content and in compositional terms, and tends to develop independently" (Husarchuk, 1989, p. 83). This, according to the researcher, is predetermined "...the formation of a three-phase section, which is based on a single line of text." The text is fully explained only in the expositional construction. In the second phase, a fragmentation takes place,

often a multi-stage extraction and repetition of particular words and phrases. Here a motive-polyphonic approach, canonical technique, and, tone-harmonic development is applied. In the section with the exposition period, the development begins at the exposition stage – in the second sentence” (Husarchuk, 1989, p. 83).

Thus, the determining criterion of dramatic development in Vedel's work is not text and its adequate display by means of musical expansion, but an ideological-shaped “algorithm” of the author's concept, based on the individual re-interpretation of the allegorical symbolism of the canonical text. To replace the external illustrations, the inner expression comes to the fore, associated with the individual vision of the artist. As a result, the functional relationship between the text and the music concepts changes qualitatively: the composer does not adjust the musical image to the specificity of the strophic discretion, but, in contrary, he adapts the text image and its compositional decision to the peculiarities of the musical organization. In this case, the allegorical theme of the psalms is reinterpreted individually and psychologically, often acquiring a new emotional color. This is especially evident in those works where the composer consciously seeks to emphasize the versatility of the interpretation of a certain figurative element, aiming to reveal its polysemantic nature.

On of such works is the famous concert # 3 “Until, Lord, Forgetting Me” that without exaggeration can be named one of the masterpieces of both European and world choral music. Filled with paradoxical gravitas and at the same time mysterious innuendo, it seems to unfold before the listener both the micro and the macro-horizons of human being, giving artistic time and space profound philosophical meaning and functionality. This unfolding occurs through allegories of certain emotional states that are indirectly related to the whole spectrum of baroque religious-mystical issues: from symbols of the cross and the duality of being (in the context of the Christian-Neo-Platonic concept of the upper and lower worlds), represented by the intersection and contrasting antiphonic comparison of texture and timber layers (exposition of Part I of concert No. 3), to allegories of movement and ‘confusion’ of time and space (see Part II of concert No. 3). The elements of imagery, expressed through the compositional specificity of applying the tone-to-tonal ratios, play a decisive role in the dramatic intentional development.

An example would be a short four-stroke construction (see bars 29-32), in which the composer obviously sought to illustrate the textual development by an allegorical (major-minor) coloration given in direct accordance with the psalm text: “Diseases in the Heart of My Day and Night”. Here, the first segment, presented in major, symbolizes the day, and the next that symbolizes the night is in minor. This is also to be seen in the peculiarities of the subtext of the final tonic-dominant construction, where the word ‘day’ falls on a major chord (dominant), and the word ‘night’ has a minor (tonic). In addition, such a major-minor solution to this episode may have been caused by the artist's desire to emphasize the ambiguity of the assessment of psychological states that are generalized in the allegorical image of the psalm text. After all, it is possible that Vedel could put different meanings in the word ‘diseases’, one of which is related to the purely negative staining that is commonly found in in the physical realities of the earth, while the other characterizes the state of bitter and sweet fatigue of the soul, almost driven mad by the search for harmony as a means of restoring of the lost godliness.

Increasing the expressive capabilities of musical dramaturgy contributes to the widespread use by the composer of various techniques of musical and rhetorical expression, in particular, catabasis, anabasis, etc., which play an illustrative function, depicting a relief picture of mental confusion, and directed on different areas of the allegorically-shaped concept and expressed on several semantic levels: individual and social, upper and lower, real and mystical. At the same time, the principle of dialogic becomes of particular importance in the process of dynamic unfolding: the wave-like melodic movement in the ensemble construction "Until You Forget Me" corresponds to its modified mirror projection in the lower register. The rapid expressive rise of the melody line to the small sixth (anabasis) followed by the chromatinized intonation recession (catabasis) is echoed by a structurally almost identical intonation phrase in the opposite timbre-register (see bars 5-6). The double alternation of contrasting ensemble episodes ends with the conclusive concluding construction, typical to the music-rhetorical traditions of the XVII-XVIII centuries, built on an undulating melodic movement filled with exalted pathetic.

Vedel's expressive desire for melodic reclamations and responsive structures, usually expressed by alternating different timbre compositions and textural relationships (ensemble – tutti), testifies to the composer was based on the oratorical principles of orthodox homiletics, where "... the emotional intensity of expression is achieved by sharp contrasts in all parameters, and these contrasts are short-lived, which further intensifies the intonation level" (Gerasymova-Persydska, 1997, p. 129). Thus the same intonation-rhythmic and textural relations act in different semantic values, depending on their role in the system of plot-allegorical architecture. In this regard, it is significant that the composer rethinks Western European means of polyphonic development from the standpoint of Ukrainian folk-song and canticle traditions. This, in particular, is clearly evident in the specifics of the textural solution of sequential layers, presented not monothematic, as in the ordinary canonical sequencing of the western type, but in the parallel movement of third and sixth second themes, which is characteristic to song-canticle paraphrase. In this case, the accent shifts significantly towards linearity, balanced by the chordal statement of the final cadence construction. This is especially evident in the detailed sequential construction, where the composer seems to summarize the figurative architectonics of the work. In its structural structure, the original features are traced that demonstrate the composer's artistic thinking on the deeply national layers of the intonation spectrum.

Unlike Western European baroque music, the sequential elements of which are universal in the compositions of different art schools and directions in the XVII-XVIII centuries. (both in the projection of German Protestantism: Schütz, Bach, Mannheim school, and in the layer of the Catholic religious and secular, and, in particular, instrumental tradition: Italy, France). Artemy Vedel, as well as Diletsky in his time, uses only the external form of sequential movement, filling it with purely national tone content. The semantics of motion and continuous temporal existence, to which the means of sequential development correspond, are here reproduced by Vedel not through the structural elements of Western technique of jubilation, with its multi-segmented developed linearity of horizontal layers, as we can see e.g. in cantatas and passions by Bach, in particular in the introductory choir of "Passions on John",

and through intonationally independent micro-elements, expressed in a multilayer diachronic projection.

All this creates the effect of flickering mosaic, "moving" density, where each detail is autonomous and at the same time interconnected with the other. Such a textural statement fully corresponds to the general dramatic conception of the Vedel's concert # 3 with its hidden interaction of ideological parallels of human existence, reflecting the paradoxical dualism of the human being similar to the religious-philosophical aspect: human being as the center of the struggle of the divine and sinful principles (asceticism - hedonism), and in the aspect of social and historical, where the individual becomes an integral part of the ethnic group and its culture.

Conclusions

Summarizing these observations, we consider it necessary to reiterate that the interaction of these levels of the compositional process at certain stages of dramatic development is the result of reflective rethinking of the original canonical image and is directly dependent on the thoughts and moods of the composer at the time of realization of a particular creative concept.

This is due to the variety of means used by the composer in the process of composing text material. For example, in those cases where Vedel proceeds from the prerequisites of the dramatic development through a single storyline, the composer chooses as a basis the full text of the psalm. On the other side, where he seeks to reflect the multifaceted combination of different emotional states, he forms a text series on the principle of a kaleidoscopic synthesis of disparate psalm elements.

The presentation of multivariate algorithms of such ratios requires special scientific research that confirms the relevance of the chosen perspective of the study.

References

- Askochenskiy, V.I. (1856). *Kiev s drevneishim ego uchilishchem – Akademiei [Kiev with its oldest school – Academy [Monograph] (Vol. 2). Kyiv: Universitetskaia tipografiia [in Russian].*
- Gerasymova-Persydska, N.O. (1978). *Khorovyi kontsert na Ukraini v XVII–XVIII st. [Choral concert in Ukraine in the XVII–XVIII centuries]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].*
- Gerasymova-Persydska, N.O. (1997). *Kontserty i motety pokaianni – problema pov'iazannia tekstu i muzyky [Concerts and motets of repentance – the problems of linking the text with the music]. In Dukhovnyi svit barokko (pp. 12–33). Kyiv: Kurs.*
- Husarchuk, T. (1989). *Tvorchist A.Vedelia i deiaki tendentsii rozvytku vitchyznianoho muzychnoho mystetstva XVIII st. [Works by A. Vedel and some trends in the development of domestic music art of the XVIII century]. In Ukrainska muzychna kultura mynuloho i suchasnosti v mizhnatsionalnykh zv'iazkakh (pp. 79–86). Kyiv [in Ukrainian].*
- Husarchuk, T. (1998). *Tvory Artemiia Vedelia v konteksti khrystyianskykh tradytsii [Works by Artemy Vedel in the Context of Christian Traditions]. In I Vseukrainska Mizhnarodna Khrystyianska asambleia, Proceedings of the Scientific and Practical Conference. Kyiv: Publishing House of Ukrainian Orthodox Church of Kyiv Patriarchate [in Ukrainian].*

- Makarov, A. (1994). *Svitlo ukrainskoho baroko [Light of Ukrainian Baroque]*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Petrushevskii, V. (1901). O lichnosti i tcerkovno-muzykalnom tvorchestve A. Vedelia (K istorii Kievo-akademicheskogo khora i kharakteristiki tcerkovnogo peniia v Kieve v kontce XVIII v.) [On the personality and church music works of A. Vedel (On the history of the Kiev-Academic Choir and Characteristics of Church Singing in Kyiv at the end of XVIII century)]. *Trudy Kievskoi dukhovnoi akademii*, 7, 382-396.

СПЕЦИФІКА ОБРАЗНО-ДРАМАТУРГІЧНОЇ ВЗАЄМОДІЇ МУЗИЧНОГО І ВЕРБАЛЬНО-ТЕКСТОВОГО КОНЦЕПТІВ У ТВОРЧОСТІ АРТЕМІЯ ВЕДЕЛЯ

Ігор Тилик

кандидат мистецтвознавства, доцент;

ORCID: 0000-0003-2896-631X; e-mail: tilik1968@ukr.net

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета роботи – висвітлити один із недостатньо досліджених аспектів веделезнавчої проблематики – специфіку співвідношення музичного і вербально-текстового концептів духовно-хорових творів А. Веделя у процесі їх образно-драматургічного розвитку.

Методологія дослідження ґрунтується на комбінованому застосуванні універсальних методів наукового пізнання, зокрема індукції, дедукції, історичного методу, культурологічної реконструкції, використання яких дає змогу оптимально розкрити сутність досліджуваної проблематики.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше в сучасному музикознавстві розглянуто специфіку взаємодії музичного і вербально-текстового рядів у духовно-хорових творах А. Веделя на перетині декількох евристичних проєкцій, зокрема, музикознавчо-структуралістської, психологічної, релігійно-філософської.

Висновки. Творчість А. Веделя є складним і поліаспектним феноменом, сутність якого розкривається крізь призму відповідності вербально-текстового і музичного образу.

Ключові слова: співвідношення музичного і вербально-текстового концептів; духовно-хорова спадщина А. Веделя; релігійно-філософський аспект; мистецьке сприйняття; алегорія; метафора

СПЕЦИФИКА ОБРАЗНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО И ВЕРБАЛЬНО-ТЕКСТОВОГО КОНЦЕПТОВ В ТВОРЧЕСТВЕ АРТЕМИЯ ВЕДЕЛЯ

Игорь Тылык

кандидат искусствоведения, доцент;

ORCID: 0000-0003-2896-631X; e-mail: tilik1968@ukr.net

Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Аннотация

Цель работы – изучить один из недостаточно исследованных аспектов веделезнавской проблематики – специфику соотношения музыкального и вербально-текстового концептов духовно-хоровых произведений А. Веделя в процессе их образно-драматургического развития.

Методология исследования основывается на комбинированном применении универсальных методов научного познания, в частности индукции, дедукции, исторического метода, культурологической реконструкции, использование которых дает возможность оптимально раскрыть сущность исследуемой проблематики.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые в современном музыковедении рассмотрено специфику взаимодействия музыкального и вербально-текстового рядов духовно-хоровых произведений А. Веделя на пересечении нескольких эвристических проекций, в частности, структуралистской, психологической, религиозно-философской.

Выводы. Творчество А. Веделя – сложный и полиаспектный феномен, сущность которого раскрывается сквозь призму соответствия вербально-текстового и музыкального образа.

Ключевые слова: соотношение музыкального и вербально-текстового концептов; духовно-хоровое наследие А. Веделя; религиозно-философский аспект; художественное восприятие; аллегория; метафора

DOI: 10.31866/2616-7581.2.2.2019.187450

УДК 784:81.255.2=161.2

UKRAINIAN VOCAL TRANSLATIONS: TRADITIONS AND PERSPECTIVES

Andriy Bondarenko

*Concertmaster; ORCID: 0000-0002-6856-991X; e-mail: bondareandre@gmail.com
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

Abstract

The article discusses the tradition of performing vocal classical music in Ukrainian translations. There is a long history as well as substantial renewed interest in vocal translations in Ukrainian artistic circles. However, the lack of theoretical underpinning substantiating the benefits of performing of vocal works in a language other than the language of the original work leads to the appearance of various myths that impede the creative initiative and, in general, slow down the development of Ukrainian language opera and vocal chamber music.

The aim of the work is to explore the tradition of Ukrainian vocal translations in the context of current trends in Ukrainian and international vocal art, to systematize the information about publications of such translations and their use in performing practice.

Methodology of the study includes descriptive and interpretive approaches, statistical analysis of the collected information, as well as the comparative analysis of similar phenomena in modern art.

The scientific novelty consists in comprehensive covering the issues of Ukrainian vocal translation functioning and systematization of the data submitted in different separate sources.

Conclusions: The revival of Ukrainian vocal translations is possible on the basis of a comprehensive approach that includes concert activities, vocal score publications, audio and video recording and distribution, collecting information about such artefacts from the past decades, and conducting scientific work. The appearance of individual projects aimed to revive this tradition could be viewed as a patriotic wave in the context of the general revival of Ukrainian culture and in the context of global trends for mastering its classical heritage and finding new interpretations.

Keywords: libretto; opera; vocal music; translation; Ukrainian

Introduction

After more than three hundred years under Russian dominance, Ukraine now is faced with multitude of problems related to the preservation and revival of its cultural heritage. Straightforward State directives to prohibit publications in the Ukrainian language – such as the Valueyv Circular or the Emsky Decree – as well as more implicit methods, such as banning some publications, limited government funding

and persecutions of individual cultural figures, have contributed to the accumulation of existing problems.

The collapse of the USSR and formation of independent Ukraine only partially solved the problems of preserving national culture: although ideological bans have been lifted, a considerable part of Ukrainians remained under the influence of Russian culture. As a result, Ukrainian artistic phenomena find significantly diminished audience, which in turn, under a new market economy, substantially hinders the development of the Ukrainian art.

The art of vocal translation, or translation of lyrics that allows vocal works to be performed in a language different from the original language while preserving the intonation and rhythmic characteristics of the original work, is one of the most interesting artistic phenomena and an indicator of the development of a nation's musical culture. For example, Russian musicologist V. Cheshikhin (1905), in order to separate those phenomena that belong to the history of Russian opera from those that do not belong to it, classified them as follows: if a foreign opera – for example, an Italian opera – was performed in Russia in Italian, then it was an example in the history of Italian opera only. On the other hand, if it was performed in Russian translation, then it belonged to the history of Russian opera (p. 45).

The role of the Soviet authorities in the development of such art as vocal translation is not straightforward. On the one hand, the policy of “rooting” proclaimed in the USSR in the 1920s played a positive role in the revival of Ukrainian culture. This policy also positively affected theatrical life in Ukraine; in particular, in 1926 Radnarkom issued a decree providing for the implementation of Ukrainian-language productions in Ukrainian theatres. As a result, the history of Ukrainian translations has lots of bright pages. Until the end of the 1970s, in the Kyiv Opera, the provisions of this decree were in effect for every opera production, including operas by Russian composers; and until 1990, all operas by Western composers had to be performed in Ukrainian. On the other hand, the Soviet authorities preferred to make publications of opera and chamber vocal music scores exclusively in Russian translations, while languages of the rest of the Soviet Republics, including the Ukrainian SSR, were ignored. Therefore, with rare exceptions, Ukrainian translations of Western European or Russian vocal classical works were not published. In 2012, the aforementioned situation prompted the author of this paper to start a systematic work on restoration of the tradition of Ukrainian vocal translation. The name of the project is *World Classics in Ukrainian (WCU)*.

The review of recent research and publications

One of the most important papers on issues pertaining to vocal translations belongs to G. Hansburh (2001). The author argues that, from the librettology standpoint, the language of the audience has to be given the priority when choosing the language of a performance (Hanzburh, 2001, p.v81). At the same time, the researcher points out some “terrible gaps”, such as the lack of translations of classical vocal works, the lack of published Ukrainian-language vocal translations, etc. Another influential publication was in the form of a discussion between Maksim Strikha and Anatoliy Mokrenko that appeared as series of publications in newspapers and popular science

journals. M. Strikha (2011) regretted the refusal of the National Opera of Ukraine management to stage opera in Ukrainian, while A. Mokrenko (2011) argued in favour of performing operas in the original language, thus defending the choice of the management. We present the analysis of this discussion in our previous papers (Bondarenko, 2017).

More recently, issues of Ukrainian-language vocal translations were discussed by Zh. Zakrasniana (2017), T. Kablova and T. Kychenko (2017).

It is also important to mention the research on Italian opera translations into Romanian (Cosma, 2014) and on multilingual operas issues (Mateo, 2014). Although these works do not directly concern the Ukrainian vocal art, they are valuable for our understanding of general European cultural context.

The purpose of the article

The purpose of the current work is to explore features of the *World Classics in Ukrainian* project and its perspectives in context of current trends in vocal art worldwide and in Ukraine, in particular.

Presentation of the main material

In the modern world practice, two distinct traditions of performing foreign-language vocal music co-exist: one tradition is to use the original author's language and the other is to perform in the language of the audience. Both approaches have their merits, and it would be a mistake to consider any of them unacceptable or forbidden. On the contrary, world tendencies towards democratization, pluralism and tolerance to opposing points of view imply a performer's right to interpret musical works including opera in various ways. There are many examples where directors make significant adjustments to the author's score. In some cases, this may even involve changing the storyline itself or adding some noise effects to the original music.

Similarly, performing of an opera (as well as vocal chamber music) in translation implies certain modifications to the author's score: namely, it is a change in the subtexting of vocal parts. Other language, thus making understanding of the work by the target audience easier, replaces the text of the original language.

However, if the aforementioned replacement of a scene, a set design, costumes, or other special effects, to certain degree, aim at modifying the original idea of opera's creators, the replacement of the original text with translation is meant to convey the original author's idea to those listeners who do not understand the language of the original work. In both cases, modifications are applied to make the work more accessible, more attractive to the audience; yet in the former case, it is due to external effects brought by the director, while in the latter case it is achieved by activating the features of the plot and characters that already exist in the original work.

Naturally, the performing of an opera in translation and bringing in other innovations do not exclude each other. On the contrary, director's interpretation can interact with the art of a translator, with the ultimate goal of achieving the most convincing aesthetic effect on the audience.

As an example of such an interaction, we cite the 2019 Kyiv production of S. Rachmaninoff's *Francesca da Rimini*, Op.25, created by stage director Olexandr Spivakovskiy in Ukrainian translation by M. Strikha. Conditions of the chamber stage, limitations of the production budget, and some features of the plot – which included a frankly intimate scene between Francesca and Paolo, the scene that could not be hidden in artificial stage clouds, as was envisioned in the original libretto – prompted extraordinary solutions. The director chooses to use filaments to symbolize the emotional attachment of main characters. The final scene where Lanciotto in a fit of jealousy kills the lovers, was presented through the destruction of these symbolic filaments by the main character's sword, whereas in the original libretto, the moment of the killing also occurs in artificial stage clouds. Clearly, the solution chosen by the director was aimed at clarifying the key conflict of the opera, the classic conflict between passionate feelings and the duty that life circumstances call for.

The decision to perform this opera in translation rather than in the original language stems from the objective of enhancing the emotional effect of the opera. Although the audiences in Kyiv are fluent in Russian (which is the original language of Francesco's libretto), negative connotations that this language evokes in Ukrainian people, especially in connection with the Russian invasion into Crimea, Donetsk and Luhansk regions of the country would contribute to discomfort, above all for those in the audience, who have personally experienced tragic events, suffered from hostilities, lost friends or relatives. This factor is important for organizers of the production.

The question of which language to use in performing a particular vocal work is a "dilemma of losses" (this applies to both vocal chamber music and opera.) It is known that the poetic basis of vocal works has phonetic and semantic layers (Hanzburh, 2004, p. 82). If the original language is used to perform to a foreign audience, the semantic layer is mostly lost: the audience cannot fully understand and feel what is being sung. In the case of a translation, the phonetic layer is lost since the sounds usually correspond to different vocal letters than the ones intended by the composer.

According to G. Hanzburh one should prefer keeping the semantic layer, especially in the case when the singer's native language is not the language of the original work and thus preserving the phonetic layer may become problematic anyway. Moreover, the preference should be given to the language of the audience also due to the nature of music perception. "The perception of music is an intimate process in which the melody and poetic text touch the deepest structures of the brain. If there is a chance that a word could enter those mysterious depths of the subconscious (following the penetrating melody), this word would be the word of one's mother tongue only", writes the researcher (Hanzburh, 2004, p. 82).

The history of vocal translations dates back several centuries. The very question of the historically first vocal translation remains open. Talking about the first well-known translations represented in the repertoire of modern opera theatres, such an example presents the opera by Christoph Willibald Gluck "Orpheus and Eurydice". Initially, this opera was written by the composer to an Italian libretto by Ranieri de' Calzabigi and was staged in Vienna on October 5, 1762. For the Paris premiere of August 2, 1774, the author invited French librettist Pierre-Louis Molina to prepare a French version of the

libretto. In light of the innovative activity of Gluck and his librettist Calzabigi, clearly the semantic aspect of his opera seems to be more important to the composer than the phonetic one (Zakrasniana, 2017, p. 89).

The history of Ukrainian opera translations dates back to the first decade of the 20th century, probably, in relation to the theatre of Mykola Sadovsky, who in addition to dramatic performances was also involved in opera productions, including "The Bartered Bride" by B. Smetana, "Halka" by S. Moniuszko, "Cavalleria rusticana" by P. Mascagni, "Aeneida", "Drowned", "Christmas Night" by M. Lysenko, "Roxolian" by D. Sichynsky.

At the time of the Ukrainian State (1918), operas "Halka", "Faust", the aforementioned "The Bartered Bride", as well as "La Traviata" by G. Verdi, "Bohemia", "Madam Butterfly" by G. Puccini and "The Marmiad" by A. Dvořák were staged in Ukrainian translation (Gay-Nizhnik). Unfortunately, only a translation of Madame Butterfly, made by S. Charnetsky, has survived.

Since Soviet times, opera translations have remained one of the few areas where the Ukrainian creativity was allowed to exist. In 1926 Radnarkom issued a decree providing for the implementation of Ukrainian-language productions in Ukrainian theaters. The history of Ukrainian translations contains a lot of bright pages.

During 1930–1980, Kyiv and Lviv opera theatres used translations by M. Rylsky ("Seville Barber", "Carmen", "La Traviata", "Eugene Onegin"), M. Lukash ("Don Giovanni", "Lucia de Lammermoor"), Boris Ten ("Ball Masquerade" by Verdi, "Orpheus and Evidika" by Gluck), P. Tychyna (Lohengrin), I. Kocherga (Faust). In 1965, the Ukrainian translation by M. Bazhan was used in production of "Kateryna Izmailova" by D. Shostakovich, bringing the Shevchenko Prize to the author and the stage group.

Since the late 1970s, the golden age of Ukrainian-language opera turned into its decline. In 1978, "The Queen of Spade" by P. Tchaikovsky was commissioned in Kyiv for a "one-time-permit" performance in Russian. Since then, within a few years, all Russian-language operas have been performed in the original language.

Despite the fact that operas were staged at the Kyiv Opera and the soloists knew translations well, it was extremely difficult to pass on the tradition to their students. The fact is that, at the time, all the opera clavier of Western European authors was published only in Russian translations. Accordingly, the beginners or self-made performers (the amateur art was quite a common phenomena in the USSR) had a difficult choice between singing in the original language or in Russian translation.

This led to the situation where, among music lovers and even professional musicians, popular opera arias became recognizable in their Russian translations while remained unknown in Ukrainian translations.

In order to establish whether musicians are aware about the existence of Ukrainian vocal translations, the author of this work has repeatedly conducted the following experiment among participants of scientific and practical conferences. The author would read to his audience a few lines from a Ukrainian translation of a famous aria (for example, "Non più andrai, farfallone amoroso" from Mozart's "The Marriage of Figaro"), he would inform the audience that the excerpt was from an aria. Upon noticing the confusion of the audience, the lines of the same aria were read in Russian translation. This time, the audience would enthusiastically recognize the piece. This

experiment was conducted with the same result in different Ukrainian cities: even after 25 years of Ukrainian independence, Russian-language translations remain much more well-known to Ukrainians than Ukrainian translations.

There is only an approximate estimate of the to-date number of Ukrainian-language vocal translations. In fact, the complete catalogue of such works does not exist in Ukraine today. To establish the list, the following sources of information are available:

- 1) library catalogues;
- 2) archival material of Ukrainian opera and operetta theatres;
- 3) testimonies of individual vocalists, conductors, or music lovers who have performed or remember performances of operas in Ukrainian translations.

Let us consider these sources in more detail. The first and so far the only library catalogue of Ukrainian vocal translations is "Publication of World Vocal Music in Ukrainian Translations: Exhibition Catalogue" (Ishchenko & Romanova, 2011).

This catalogue contains 159 published translations and 6 publications in newspapers and popular and scholarly journals. The distribution by genre is as follows: 21 publications of individual opera arias and libretto texts, 19 cantatas and oratorios, 117 songs and romances. The works represent 41 composers, 19 of them are Russian or Soviet composers and 22 are Western European authors. The greatest number of works belongs to J.S. Bach (19 parts from cantatas and oratorios), L. van Beethoven and F. Schubert (more than 20 songs, some of them have several variants of translations).

There is not a single complete vocal score of an opera among these publications: we were able to find only scores of individual opera arias or texts of libretto, sometimes only fragments of libretto were found. It should be noted that, as of today, virtually all of the 159 publications mentioned are bibliographic rarity; even such venerable collection as the Library of the National Music Academy of Ukraine does not have any copies of the publications mentioned. Therefore, these editions remain unknown to the vast majority of musicians, and vocalists, in particular.

The archival materials of Ukrainian theatres are stored partially in the Central State Archive-Museum of Literature and Arts (CSAMLA) of Ukraine. Unfortunately, this only applies to Kyiv theatres. The archive of the National Opera appears to be the most interesting for research. This archive is the only one containing opera libretto texts that were used in theatrical productions. This circumstance favourably distinguishes the National Opera from the National Operetta, where the management, for unknown reasons, chose not to keep the collection of operetta libretto translations.

We now briefly describe the collection of libretto translations of the Kyiv Opera. This collection is known in the CSAMLA as Fund No. 573, part 4 and includes 72 typewritten documents; 62 of them are opera libretto and 10 are ballet libretto. Some of the documents are variants of the same libretto (presumably changes or corrections were made during production), and thus there are only 47 unique documents among the 62. Among these 47 operas, there are 15 Ukrainian, 15 Russian operas, and 17 operas by Western European authors.

Finally, the library of the Kyiv Opera preserved a number of vocal scores containing handwritten Ukrainian text. Although these scores are not publicly available, they were made accessible to scholars who were able to restore some texts of the translated opera

librettos, including some of the operas performed in the Kyiv Opera that, for unknown reasons, were not represented in CSAMLA. For instance, only two libretto translations of P. Tchaikovsky's operas, "Eugene Onegin" and "Iolanta", could be found in CSAMLA. However, we learned about the production of at least another two Tchaikovsky's operas, "The Queen of Spades" and "Mazepa" (both translated by M. Rylsky): libretto translations for these two operas were found in the Opera library as vocal scores with handwritten Ukrainian lyrics.

However, the mere availability of translations does not ensure the revival of the tradition. The important question is whether the world classical music is actually being performed in Ukrainian translations nowadays. At least partially, this question can be answered by analyzing posters of theatres and concert halls throughout Ukraine.

The analysis shows that the practice of performing in Ukrainian translations has been partly renewed in at least three theatres in Kyiv – in the National Opera House, the Municipal Opera House, and the Opera Studio of the National Academy of Music – as well as in some regional musical and drama theatres.

Due to its specialty, the National Operetta Theatre performs mainly operettas. The repertoire shown on the official site of the theatre includes over 10 operettas and musicals that are performed in Ukrainian translations, 4 of them are works by Imre Kalman. The repertoire of the theatre also includes two operas, "The Barber of Seville" by G. Rossini and "The Bell" by G. Donizetti, performed in Ukrainian. Some operettas here are also performed in Russian translation.

The National Operetta Theatre used to stage even more operas in Ukrainian translations in the past. Most notably, it is 1998 production of opera *Porgy and Bess* by J. Gershwin in translation by Bohdan Hnyd. Unfortunately, translations of these operas have not been published yet. In many cases, their future publication would require some restoration work.

The repertoire of the Kyiv Municipal Academic Opera and Ballet Theatre for Children and Youth includes mostly children's musicals and ballet. However, in recent years, it also started to stage one-act operas: recent production included such operas as "Bastien and Bastien" by W. A. Mozart, "Let Mama Live" and "Rita" by G. Donizetti. Larger operas, such as "Rigoletto" or "Bohemia", were performed here (as well as in the National Opera) in the original language.

In addition to big theatrical and concert establishments, there are notable artistic projects organized by groups of artists and customarily supported by non-government organizations.

Thanks to the multifaceted activity of Natalia Sviridenko, back in the 1990s, D. Bortniansky's opera "Le faucon" and "Alcide", J. B. Pergolesi's opera "La Serva Padrona", "Coffee Cantata" by J. S. Bach, and some chamber works, have been performed in new Ukrainian translations by M. Strikha.

The work of Natalia Sviridenko became inspiration for the *World Classics in Ukrainian* project that started in 2012. Some activities of this project were supported by Wikimedia Foundation, Inc.

A special feature of *World Classics in Ukrainian (WCU)* is that every piece performed within the framework of this project is required to be published in the Internet; the

publication includes both the video or audio recording and the translated text. The purpose of such publications is to provide easy access for vocalists thus helping them in their quest for developing their own repertoire. Moreover, the lyrics, as far as possible, are published under free licenses, thus eliminating any copyright complications for those musicians who would like to use these publications for their creative work. The free license requirement is the essential feature of the Wikimedia project (the requirement similar to Wikisource or Wikipedia). The WCU activities include first performances of operas "Didona and Aeneas" by G. Purcell (translated into Ukrainian by Elena O'Lear), "Francesca da Rimini" by S. Rachmaninov (translated into Ukrainian by Maksim Strikha), and scenes from "The marriage of Figaro" by W. A. Mozart's based on translations by Ye. Drobiazko that were partially restored from handwritings found in CSAML.M.

Other activities of the WCU project include organizing chamber vocal music performances. In recent years, concerts included Polish songs by F. Chopin, the "Winterreise" lieder cycle and other songs by F. Schubert, songs by L. van Beethoven, R. Schumann, P. Tchaikovsky, S. Rachmaninov, and other authors. Most of these works were performed in Ukrainian for the first time.

In 2017, WCU organized its first vocal contest. The terms of the contest required performing pieces by Ukrainian and foreign authors, all works were to be performed in Ukrainian. Participants could choose to perform using existing texts but they were also encouraged to make their own translations. Owing to this contest, the Ukrainian translation treasury has been enriched by eight new translations, some made by the winners of the competition Daria Litovchenko, Anna Dankanich, and Alina Rybina.

During the 2010s, a stage director Yulia Zhuravkova conducted a number of interesting projects. Among the notable contributions are staging "Telephone" and "Martin's lie" operas by J. Menotti, as well as "Lucia de Lammermur" by G. Donizetti, the latter has been revived, after more than 20 years, in a Ukrainian translation by M. Lukash.

We also mention the 2004 Ukrainian performance of "St Matthew Passion" by J. S. Bach, translated by Tetiana Ostrovska. Unfortunately, it was the only performance of this work. It is noteworthy that the organizer of the performance is the American born conductor Roger McMurrin, whose native language is English. Mr. McMurrin has worked extensively with choirs in Presbyterian churches. An interesting feature of the Presbyterianism is that, similar to other Protestant movements, it employs parishioners' native language in the worship. The idea is that the worship is supposed to be fully understood by the parishioners. Hence, the text for works performed in the Protestant churches is written in respective parishioner's native languages. J. S. Bach who also worked in Protestant churches based most of his religious works, including the Passions, on German-language lyrics (or German-language translations of canonical texts). Thus, it was right and natural to use Ukrainian in the Kyiv performance of the Passions since this corresponded to both the intention of the composer himself and the spirit of the Protestantism.

The development and perspectives of the tradition of vocal translation also involve translators. As a matter of fact there is no complete catalogue of translators who

have been engaged in vocal translation. Creating such a catalogue will be one future tasks. Here, we outline main directions of future research.

The history of Ukrainian vocal translation could be tentatively divided into three periods: pre-Soviet, Soviet and modern.

Unfortunately, the pre-Soviet period is the most difficult to study, as most translations of this era were destroyed by the Moscow authorities, often along with the translators themselves. Mykola Zerov, Lyudmila Starytska-Chernyakhivska, Dmytro Zahul and other poets became the victims of Stalin's terror. Their work in the field of vocal translations could be researched only partially. In particular, the only known opera translation of the pre-Soviet era is the translation by Stepan Chernetskyi of G. Puccini's opera *Madama Butterfly*, published in 1909 in Canada .

The Soviet period can be subdivided into the pre-war and post-war periods. The pre-war period is represented primarily by the work of Dmytro Revutskyi's poets group that was active in the 1920s during the period of the so-called indigenization. A valuable artefact of this era was a series of publications by "Knyhospilka" company in Kharkiv, which included scores by Western composers, most notably, L. van Beethoven and F. Schubert, with Ukrainian translations by Dmitry Revutsky, Maxim Rylsky, Mykola Zerov, and Oswald Burgardt. It is known that the group discontinued in the 1930s with the change in the party politics and the onset of mass repressions. M. Rylsky is the only one from this group of poets who managed to continue to work in the USSR in the post-war period.

The post-war period in the opera genre is represented by works of Mykola Bazhan, Maxim Rylsky, Yevhen Drobyazko, Boris Ten, Diodor Bobyr, Pavlo Tychyna, and Olexandr Vrataryov who worked in the operetta genre.

It would be particularly interesting to research the phenomenon of opera singers with literary gift. They translated opera librettos and performed their own translations as soloists. The list of such singers-translators includes Sergiy Kozak and Bogdan Gnyd who translated, respectively, "Otello" by G.Verdi and "Faust" by Ch. Gounod.

Finally, the modern generation of translators, besides the already mentioned Tatiana Ostrovskaya, Maxim Strykha, and Olena O'Lear include Valeriy Yakovchuk, who made many translations of chamber and opera music, and Julie Gershunsk who translated F. Schubert's lieder cycles "Winterreise", "Die Schöne Müllerin", and R. Schumann's "Dichterliebe" and "Liederkreis", op. 39. Most of their works still awaits their first performance.

Conclusions

The Ukrainian cultural heritage includes a few hundreds translations of operas and vocal chamber music. Most of this works have not been published and therefore are not well-known nowadays. The revival of Ukrainian vocal translations is possible and requires comprehensive approach, including concert activities, vocal score publications, audio and video production and distribution, gathering information about such artefacts in the past decades and conducting scientific work. Due to lack of interest at the official State level, the only promising way is to engage individuals interested in the future of Ukrainian culture.

References

- Bondarenko, A. (2017). Problematyka vykorystannia ukrainskykh perekladiv vokalnoi klasyky v konteksti suchasnoi kultury [The Problems of Using Ukrainian Translations of Vocal Classics in the Context of Modern Culture]. *Imidzh suchasnoho pedahoha*, 5, 49-52 [in Ukrainian].
- Cheshikhin, V. (1905). *Istoriia russkoi opery: S 1674 po 1903 god* [History of Russian opera: From 1674 to 1903] (2nd ed.). St. Petersburg: I. Iurgenson [in Russian].
- Cosma, Iu. (2014). The translation of Italian opera librettos in the nineteenth century: historical and cultural milestones. *Translationes*, 6(1), 78-92. <https://doi.org/10.1515/tran-2015-0006> [in English].
- Hanzburh, H. (2004). Vokalni pereklady libretnykh tekstiv yak element mystetskoï istorii Ukrainy [Vocal translations of libretto texts as an element of the art history of Ukraine]. In *Ukrainska kultura: Problemy i perspektyvy* (pp. 81-86). Kharkiv [in Ukrainian].
- Ishchenko, Yu., & Romanova, L. (Eds.) (2001). Vydannia svitovoi vokalnoi muzyky v ukrainskykh perekladakh: Katalog vystavky [Publication of world vocal music in Ukrainian translations: Exhibition Catalog]. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kablova, T.B., & Kychenko, T.O. (2017). Pereklady tekstiv svitovoi vokalnoi muzyky v konteksti suchasnoi kultury [Translations of vocal music texts in the context of contemporary culture]. *Kultura i suchasnist*, 2, 70-74 [in Ukrainian].
- Mateo, M. (2014). Multilingualism in opera production, reception and translation. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 13, 326-354 [in English].
- Mokrenko, A. (2011, November 9). Opera: movnyi aspekt [Opera: linguistic aspect]. *Den* [in Ukrainian].
- Strikha, M. (2011, September 8). Ukrainska mova v klasychnykh operakh – chy mozhlyve povnennia? [The Ukrainian language in classical operas – is it possible to return?] *Day* [in Ukrainian].
- Zakrasniana, Zh. (2017). Opera klasyka v ukrainskykh perekladakh: stanovlennia, zanepad i vidrozhennia tradytsii [Opera classics in Ukrainian translations: the formation, decline and revival of tradition]. In N.M. Krechko (Ed.), *Muzychne mystetstvo Ukrainy: (Pytannia istorii, pytannia pedahohiky, pytannia vykonavstva, muzychne mystetstvo v tvorchykh personaliiakh)* [Music of Ukraine: (Questions of history, questions of pedagogy, questions of performance, musical art in creative personalities)] (pp. 87-95.). Kyiv: Lira-K Publishing [in Ukrainian].

УКРАЇНСЬКІ ВОКАЛЬНІ ПЕРЕКЛАДИ: ТРАДИЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Андрій Бондаренко

концертмейстер; ORCID: 0000-0002-6856-991X; e-mail: bondareandre@gmail.com
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Статтю присвячено традиції виконання вокальної музики в українських перекладах. Актуальність роботи пов'язана, з одного боку, із незгасним інтересом до вокальних перекладів в мистецькому середовищі, а з іншого – браком узагальненої інформації

і теоретичних розробок, і, як наслідок – виникненням і побутуванням навіть в професійних середовищах різного роду міфів, що стримують творчу ініціативу митців та мистецьких колективів і загалом гальмують процес розвитку та оновлення української оперної та камерно-вокальної сцени.

Мета роботи – дослідити традицію українських вокальних перекладів у контексті сучасних тенденцій у вокальному мистецтві України та світу, систематизувати інформацію щодо видань таких перекладів та використання у виконавській практиці.

Методологія дослідження включає комплекс емпіричних та аналітичних методів – збір та опис інформації, статистичний аналіз зібраної інформації, а також порівняльний аналіз з подібними явищами світового мистецького сьогодення.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному висвітленні питань функціонування українських вокальних перекладів, систематизації даних, що представлені у джерелах розрізнено, вперше досліджується доробок сучасних українських майстрів вокального перекладу – В. Яковчука, Ю. Гершунської, Ю. Отрошенка, поглиблено теоретичні положення щодо основних вимог до вокального перекладу.

Висновки. Відродження українських вокальних перекладів можливе за умови комплексного підходу, що включає концертну діяльність, публікацію нот, відеозаписів, збір інформації про такі артефакти в минулі десятиліття та проведення наукової роботи. Появу окремих проєктів, спрямованих на відродження такої традиції можна розглядати як в контексті патріотичної хвилі відродження української культури, так і в контексті загальносвітової тенденції до опанування класичною спадщиною і пошуку нових її інтерпретацій.

Ключові слова: лібрето; опера; вокальна музика; переклад; українська мова

УКРАИНСКИЕ ВОКАЛЬНЫЕ ПЕРЕВОДЫ: ТРАДИЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Андрей Бондаренко

концертмейстер; ORCID: 0000-0002-6856-991X; e-mail: bondareandre@gmail.com
Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Аннотация

Статья посвящена традиции исполнения вокальной музыки в украинских переводах. Актуальность работы связана, с одной стороны, с неугасающим интересом к вокальным переводам в художественной среде, а с другой – недостатком обобщенной информации и теоретических разработок, и, как следствие – возникновением и бытованием даже в профессиональных кругах разного рода мифов, которые сдерживают творческую инициативу людей искусства и творческих коллективов и в целом останавливают процесс развития и обновления украинской оперной и камерно-вокальной сцены.

Цель работы – исследовать традицию украинских вокальных переводов в контексте современных тенденций в вокальном искусстве Украины и мира, систематизировать информацию об издании таких переводов и использования в исполнительской практике.

Методология исследования включает комплекс эмпирических и аналитических методов – сбор и описание информации, статистический анализ собранной информации, а также сравнительный анализ с подобными явлениями мирового художественного настоящего.

Научная новизна работы заключается в комплексном освещении вопросов функционирования украинских вокальных переводов, систематизации данных, представленных в источниках разрозненно, впервые исследуются труды современных украинских авторов вокального перевода – В. Яковчука, Ю. Гершунской, Ю. Отрошенка, углубленно теоретические положения относительно основных требований к вокальному переводу.

Выводы. Возрождение украинских вокальных переводов возможно при условии комплексного подхода, включающего концертную деятельность, публикации нот, видеозаписей, сбор информации о таких артефактах прошлых десятилетий и проведения научной работы. Появление отдельных проектов, направленных на возрождение такой традиции можно рассматривать как в контексте патриотической волны возрождения украинской культуры, так и в контексте общемировой тенденции к овладению классическим наследием и поиска новых его интерпретаций.

Ключевые слова: либретто; опера; вокальная музыка; перевод; украинский язык



DOI: 10.31866/2616-7581.2.2.2019.187440
UDC 780.614.13(94=161.2)

TRADITION, TRANSFORMATION AND INNOVATION IN BANDURA PLAYING IN THE UKRAINIAN DIASPORA OF AUSTRALIA

Victor Mishalow

*PhD. in Arts, Adjunct Research Fellow; ORCID: 0000-0002-5194-8964; e-mail: victor.mishalow@yahoo.com
Monash University, Melbourne, Australia*

Abstract

In the post WWII years, the isolated Ukrainian Diaspora population in Australia preserved a type of Ukrainian folk instrument known as the Kharkiv bandura, the method of playing, its repertoire and technique well into the late 1980's. During this period the style underwent some transformation and innovation that shed light onto the history of the bandura and demonstrates the process of transformation that ethnic musical culture undergoes when isolated. It also demonstrates the process of innovation.

The aim of the study is to focus on bandura tradition, transformations and innovations in the performance practice of bandurists in the Ukrainian Diaspora living in Australia; to observe those aspects of the tradition that were retained, and those performance practices that changed, and the differentiation of this phenomena in comparison to its original counterpart in Ukraine.

The methodology of the study is grounded in historic, systemic, sociological and cultural approach and related methods of scientific study, in particular, a historic-chronological analysis of bandura playing techniques in Ukraine, in particular, the method of systematic classification and complex analysis that performance practice that has taken place in Ukrainian culture. The study and analysis is directed toward the Kharkiv bandura, the technique and repertoire of Hnat Khotkevych, his students and the followers of his philosophy toward the bandura, focusing particularly on H. Bazhul and his student P. Deriashny.

The materials used in the preparation of this study include books and articles focusing on the bandura, and specifically about H. Bazhul and the Kharkiv-style bandura in Australia. Separate conclusions and generalizations were made on the basis of personal interaction with the informants.

The scientific **novelty** of the work is the introduction into scientific circulation of an organological and ergological analysis of the bandura players activities of the Kharkiv technique in Australia, the tradition, systematization of the various adaptations, and the development of independent innovations in the performance practice on this traditional Ukrainian folk instruments.

Keywords: Bandura; Kharkiv bandura; Ukrainian Diaspora; Australia; innovation; tradition; Khotkevych

Introduction

In the aftermath of WWII a large number of citizens from Eastern Europe found them displaced and despite attempts to repatriate them back to their home countries, many chose not to be return. Some of these displaced persons chose to settle in Australia.

Australia in the post WWII era was sparsely settled and industrially little developed country, far away from major cultural and industrial centers. Ukrainians who found themselves in Australia were separated not only from their home country but also from other Ukrainians who had settled in other countries.

In the new country the Diaspora population gathered together to form communities: setting up community halls, churches, schools, organizations and artistic groups to entertain its members. Those that had emigrated from the home country who had some knowledge of the performing arts were often sort after and were encouraged to share their knowledge.

As a result, some aspects of Ukrainian folk culture were established quite well whereas others were neglected. In the different conditions of a strange continent the art forms that found favor often underwent changes due to various factors such as access to traditional materials, or the limited knowledge of informants and their technical skills.

The purpose of the article

The aim of the article is to focus on bandura tradition, transformations and innovations in the performance practice of bandurists in the Ukrainian Diaspora living in Australia; to observe those aspects of the tradition that were retained, and those performance practices that changed, and the differentiation of this phenomena in comparison to its original counterpart in Ukraine.

Presentation of the main material

The bandura, a multi-stringed Ukrainian folk instrument, was brought to Australia in 1948 and on this continent the instrument underwent a variety of transformations and some innovations.

The bandura is a multi-stringed folk instrument that was before the Revolution peculiar to a specific area of Ukraine, traditionally Left bank Ukraine. In the 20th century it became to spread in popularity from rural to urban centers initially throughout Eastern Ukraine and the Western. At the turn of the century there were only a small number of traditional bandurists who played primarily in rural settings and who were traditionally blind. The importance of the instrument grew and this can be seen by the fact that the most important literary work in Ukrainian was a book of poems called "the Kobzar" by Taras Shevchenko. The title for the collection was the terms of the Ukrainian bards who played the bandura.

In the period between the wars the bandura became a popular instrument among the folk particularly young students with hundreds of ensembles appearing throughout

Ukraine, however, in the late 30's with a change in direction regarding national politics bandurists were repressed in Soviet Ukraine, often being arrested, sent to exile or in some cases shot. The instrument was considered nationalistic and anti-proletarian.

In Australia a small number of emigrants had learned to play the bandura and these players were sought out by the Ukrainian communities to sing and perform at Community functions. In time, influenced by these performances of these performers at numerous community functions, other community members became interested in also learning to play the bandura.

Hryhory Bazhul, Fedir Deriashnyj, Pavlo Deineka, Pavlo Nosiara were in a short list of people who had previously learned to play the bandura (Bazhul, 1969).

The most prominent of these performers was Hryhory Bazhul, who had settled in Sydney. Bazhul had learned to play the bandura from the prominent Ukrainian writer, ethnographer and musician – Hnat Khotkevych in the early 30's. Khotkevych was one of the most prominent bandurists in Ukraine in the early 20th century. He had been very active in the bandura revival in Ukraine but had suffered during the Stalinist purges and was arrested and executed in 1938. Almost all of his students in Ukraine suffered a similar fate and as a result, the method of playing the bandura propagated by him and the unique repertoire he created disappeared in Ukraine (Dibrivny, 1989).

Interest in playing bandura in Australia grew, but the first problem that arose was where to get the instrument. The bandura is a uniquely Ukrainian folk instrument and was not available in music shops. Instruments had to be individually hand made, and although we had players, only one person had some idea regarding how to make the instrument. This was Fedir Deriashnyj who had made banduras in Ukraine and who settled in Newcastle, a few hours north of Sydney. Deriashnyj had some knowledge of making banduras having made a number in Ukraine and Germany, but these instruments were of a different type and style than the instruments Bazhul played. The instruments that he made had to be reimaged (Denysenko, 1970).

Whereas the traditional folk bandura in Ukraine at the beginning of the 20th century had wooden pegs and about 20-21 strings, and gut strings – by the 1930's the number of strings had expanded to 31 and the instrument to encompass four diatonic octaves had acquired metal tuning pegs and metal strings.

During WWII the number of strings on the instruments had continued to expand to 34 diatonically tuned strings (Honcharenko design). In Australia the first instruments made also had 34 strings but soon the size of the instruments continued to grow and to encompass 36 or 38 strings tuned chromatically through more than 5 full octaves.

In time, others began to make banduras such as Pavlo Diachenko who had been born in the Donbas region of Ukraine, and Estonian instrument maker Robert Vidikas, Bohdan Brakh, Mykhailo Dimitro, Peter Chochula. More specific information on aspects of instrument construction were obtained from New York from Myroslav Diakovsky, Munich – from Semen Lastovych and from Detroit – from the Honcharenko brothers (Bazhul, 1969).

Regarding bandura construction, a significant problem that was initially encountered was the availability of suitable materials. The most common type of timber in Australia is a eucalyptus, which is not used for making fine musical instrument. European wood was generally not available, and fine European materials and woods expensive and almost non-existent. In time experiments were made to find substitutes.

The body of banduras made in Ukraine tended to be made of a softer lighter material usually red willow or poplar. The willows in Australia were too porous and were not useful for musical instruments. In time bandura makers started using substitute timbers for the bodies of the instruments, such as Pacific Maple and She Oak.

The soundboards of musical instruments in Europe used types of pine and spruce with tight growth rings that are produced by the wide change in temperature between winter and summer and were common in the Northern Hemisphere. Such wood was not easily available in Australia. In time bandura makers began to seek a timber known as King William Pine from the southern part of Australia – Tasmania that in time became known as one of the finest materials for musical instruments in general.

The parts of the bandura that required hard wood – for the peg boxes and wrest planks, which traditionally used European Beech, an substitute Australian wood known as Black Bean began to be used (Mishalow, 2010).

There were significant difficulties in getting tuning pins of the right diameter. Some makers began overcome this problem by using piano pegs that were sawn down and made shorter. Others would rummage for tuning pins from broken zithers and autoharps that had been brought over from Europe.

There were also problems with obtaining tuning keys of the right size, which were not readily available and had to be specially made.

Once the body of the instrument was made, the instrument needed to be strung up. Instruments were strung up with a variety of metal guitar strings, however there was a difficulty in getting long bass strings which had to be specially wound by piano string makers. These handmade strings were quite expensive.

The craftsmen who made these first banduras were often capable woodworkers who could make an excellent table or lay a solid wooden floor, but who often lacked the finer skills and knowledge to craft a fine musical instrument. Nor did they have enough orders on which they could practice and develop these finer skills. In fact, an opposite process happened.

In order to make instruments capable of withstanding accidental bumps and falls, and also withstand warping, these instruments were often overbuilt with greater thicknesses than instruments made in Europe or North America. Sophisticated glues used for making musical instruments were not employed being replaced by glues that were readily available such standard table glue (PVA). Instead of having no or just one sound peg some instruments could have up to 9 sound posts to make the soundboard more stable, and although this made the instrument more stable it also had the effect of significantly dulling the tone (Mishalow, 2010).

In Ukraine and also in Europe, a mechanism was developed for the bandura in order to rapidly retune each of the strings. By twisting this metal dital, each string could be raised by a semitone. These mechanisms however, required precise manufacture and placement, which was difficult to do without access to milling machines. The ditals also needed to be regulated in order to accurately shorten the string by a semitone.

Attempts were made to make similar mechanisms but they were not accurate and were incapable of regulation. They did not accurately retune the string by a semitone. These mechanisms were also expensive and added a considerable amount to the cost of a bandura. In time, the preference turned to instruments with fewer mechanisms, only on

specific strings in the middle register. As time progressed the use of these mechanisms continued to be a problem and they were ultimately dropped altogether (Mishalow, 2010).

There were a number of methods or schools for playing the bandura that were established themselves in the early 20th century. The most prominent schools of playing were known as the Kyiv and later the Kharkiv styles. With the purges on Ukrainian culture of the 1930's, after WWII the Kyiv style was the only one that continued in widespread use. H. Bazhul had learned to play the bandura using what was called the Kharkiv technique on a diatonically tuned instrument, a technique or method that had disappeared in Ukraine. This style was the one that he taught and it survived in Australia (Mishalow, 2010).

The diatonic tuning used in the banduras made in Australia allowed the use of the Kharkiv technique that allowed the left hand to play on the treble strings. The Kyiv bandura with its additional chromatic strings does not allow this. The Kharkiv technique that Bazhul used relied on the left hand playing the melodic lines and the right hand the accompaniment, where as in Ukraine and North America, the opposite became standard. The continued use of the left hand meant that the left hand technique became well developed and continued to be developed in Australia.

Traditionally bandurists have used the rest stroke rather than pluck stroke to set the strings of the bandura into vibration. This was grounded in the traditional manner of playing used by the blind kobzars. It meant that after setting the string into motion, the fingertip would come to rest on the neighboring string.

In the late 1950's academically trained bandurists changed over to a plucking technique similar to that used by guitarists and harpists where the fingertips lifted away from the strings.

The bandurists in Australia continued to develop their playing technique based on the traditional rest stroke technique of playing and producing sound on their banduras (Dutchak, 2011).

In Ukraine in the 1970's bandurists changed over to prosthetic plastic nails, which were placed on four fingers of the right hand. Bandurists in Australia continued to use their natural nails occasionally using epoxy glue on the ends to strengthen them. This had an affect and influenced the sound produced.

The right hand was usually used in an accompaniment fashion, where the placement of the fingers within the hand was much wider than that used by bandurists in Ukraine who used the Kyiv technique. This meant that the thumb had more room to move and play independently in opposition to the 2-4 fingers of the right hand.

Initially the repertoire used and performed included standard Ukrainian folk songs and pieces that were popular among the Ukrainian population that lived in larger urban areas in Ukraine. The standard kobzar repertoire began to be neglected because it was based on laments with a sad component.

In the late 1960's and 1970's youth born in Australia in the Ukrainian Diaspora began to incorporate pieces that had an English text. Some of the most popular folk songs composed by singer songwriters from North America, England and Australia became popular and were incorporated in to the repertoire (Bob Dylan, Peter, Paul and Mary, Pete Seeger etc).

These new songs were introduced by Peter Deriashnyj who incorporated many devices from the playing of the folk guitar such as Travis picking on the bandura. These songs left a significant impact on the listening public, particularly the youth.

In time, Deriashny began to compose his own songs to Ukrainian texts by Diaspora poets, which incorporated these accompaniment devices, which were common in North American folk music singer songwriter style. An LP record was produced which had significant popularity (Dutchak, 2001).

This island of bandura activity came to an end in the late 1980's. One of reasons was the availability of cheaper and higher quality serially made banduras from Ukraine. These instruments were quite cheap and had a professional finish, however they were not designed for the Kharkiv bandura playing style and as a result the number of bandurists playing in the Kharkiv style fell considerably and suddenly. The new instruments from Ukraine weighed less and were louder and easier to play. Without access to the Kharkiv style also meant that all the accompaniment devices that allowed the bandura to be used for playing North American folk music could no longer be used or developed.

Conclusion

The preservation of traditional cultural artifacts has taken place in numerous isolated communities. In isolated Ukrainian Diaspora population in Australia the Kharkiv bandura, its method of playing and its repertoire survived well into the late 1980's. The style however underwent some transformation and innovation, which reflected the environment in which this cultural artifact was used. These cultural remnants allow us to better understand and reconstruct unknown pages of the history of the bandura in Ukraine, and also demonstrate the process of transformation that traditional ethnic musical culture undergoes in isolated centers. It also demonstrates the introduction of innovation in the process of developing cultural artifacts.

References

- Bazhul, H. (1960). Hnat Khotkevych. *Novyi obrii*, 2, 142-149 [in Ukrainian].
- Bazhul, H. (1969, December 21). Kobzarske mystetstvo v Avstralii [Bandura art in Australia]. *Vilna dumka* [in Ukrainian].
- Bazhul, H. (1982, June 13). Alfa i omeha mystetskoi odynytsi v Sidnei [The alpha and omega of an artistic ensemble in Sydney]. *Vilna dumka* [in Ukrainian].
- Bazhul, H. (1984). Z banduroiu po svitu [With bandura around the world]. *Bandura*, 9-10, 46-52 [in Ukrainian].
- Bazhul, H. (1985). Alfa i omeha mystetskoi odynytsi v Sidnei [The alpha and omega of an artistic ensemble in Sydney]. *Bandura*, 13-14, 27-32 [in Ukrainian].
- Bazhul, H. (1994). Z dalekykh dnev [From far off times]. In A. Bolabolchenko, & H. Khotkevych (Comps.), *Hnat Khotkevych: Spohady, statti, svitlyny* [Hnat Hotkevych: Memories, articles, photos]. Kyiv: Kobza [in Ukrainian].
- Bazhul H. (1996). Z delekykh dnev [From far off times]. In A. Bolabolchenko, *Hnat Khotkevych: Biohrafichni narysy* [Hnat Hotkevych: Biographical Essays]. Kyiv: Litopys [in Ukrainian].
- Broyako, N.B. (1997). *Teoretychni aspekty vykonavskoi tekhniki bandurysta* [Theoretical aspects of performance techniques of bandurists] [Monograph]. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

- Cherkaskiy, L.M. (2003). *Ukrainski narodni muzychni instrumenty [Ukrainian folk musical instruments]*. Kyiv: Tekhnika [in Ukrainian].
- Davydov, M. (2005). *Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh (Ukrainska akademichna shkola) [History of Folk Instrument Performance (Ukrainian Academic School)]*. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
- Denysenko, L. (1970, July 19). Kapela bandurystiv v Avstralii [Bandurist Chorus in Australia]. *Vilna dumka* [in Ukrainian].
- Diakowsky, M. (1958a). A Note on the History of the Bandura. *The Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U. S.*, 3-4, 1419-1420 [in English].
- Diakowsky, M. (1958b). The Bandura. *The Ukrainian Trend*, 1, 18-36 [in English].
- Dibrivny, I. (1989, November 12). Hryhory Bazhul: Nekroloh [Hryhory Bazhul: Obituary]. *Vilna dumka* [in Ukrainian].
- Dutchak, V.H. (2001). Metodyko-pedahohichni zasady Hnata Khotkevycha ta yikh rozvytok u kobzarskomu mystetstvi zarubizhzhia [Methodological and pedagogical foundations of Hnat Hotkevich and their development in kobza art abroad]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 1, 193-203 [in Ukrainian].
- Dutchak, V.H. (2011). Zberezhennia i rozvytok rehionalnykh tradytsii kobzarskoho instrumentariiu v ukrainskomu zarubizhzhii (kinets XX – pochatok XXI st.) [Preservation and development of regional traditions of kobza instruments in Ukrainian abroad (end of XX – beginning of XXI century)]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: Naukovi zapysky Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu*, 17 (vol. 1), 230-234 [in Ukrainian].
- Haydamaka, L. (1970). The Kobza-bandura – National Ukrainian Musical Instrument. *Guitar Review*, 33, 13-18 [in English].
- Horniatkevych, A. (1992). Ukrainski narodni muzychni instrumenty v Kanadi [Ukrainian folk music instruments in Canada]. *Narodna tvorchist ta etnohrafii*, 4, 45-50 [in Ukrainian].
- Humeniuk, A. (1967). *Ukrainski narodni muzychni instrumenty [Ukrainian folk music instruments]*. Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].
- Lastovych-Chulivsky, S. (1956). *Lysty pro banduru [Letters about the Bandura]*. New York [in Ukrainian].
- Lastovych-Chulivsky, S. (1965). *Bandura [Manuscript]*. Munich [in Ukrainian].
- Lutsiv, V. (1999). *Vid Bystrytsi do Temzy: spohady, dokumenty, publikatsii, lysty [From the Bystrytsia River to the Thames: Memories, documents, publications, letters]*. Lviv: Dyvosvit [in Ukrainian].
- Mishalow, V. (1999). A Short History of the Bandura. *East European Meetings in Ethnomusicology*, 6, 69-86 [in English].
- Mishalow, V. (2005). Gnat Khotkevich i razrobotka nomenklatury kharkovskoi bandury [Gnat Khotkevich and the development of the nomenclature of the Kharkov bandura]. In *Problemy instrumentovedcheskoi terminologii, Proceedings of the International Conference* (pp. 15-17). St. Petersburg: RIII [in Russian].
- Mishalow, V. (2010). Vyrobnnytstvo bandury v diaspori [Bandura production in the diaspora]. In H. Khotkevych, *Bandura ta yii konstruktsiia [Bandura and its construction]* (pp. 123-127). Kharkiv: Fond natsionalno-kulturnykh initsiatyv imeni Hnata Khotkevycha [in Ukrainian].
- Mishalow, V. (2013). *Kharkivska bandura: Kulturolohichno-mystetski aspekty genezy i rozvytku vykonavstva na ukrainskomu narodnomu instrumenti [Kharkiv Bandura: Cultural and Artistic Aspects of Genesis and Performance Development on the Ukrainian Folk Instrument] [Monograph]*. Kharkiv: Publisher Savchuk [in Ukrainian].

Samchuk, U. (1976). *Zhyvi struny: Bandura i bandurysty [Live strings: Bandura and bandura players]*. Detroit: Vydannia Kapely bandurystiv imeni T. Shevchenka [in Ukrainian].

Vavryk, O. *Kobzarski shkoly v Ukraini [Kobzar school in Ukraine]* [Monograph]. Ternopil: Zbruch [in Ukrainian].

ТРАДИЦІЯ, ТРАНСФОРМАЦІЯ ТА ІННОВАЦІЯ В БАНДУРНМУ ВИКОНАВСТВІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ АВСТРАЛІЇ

Віктор Мішалов

кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник;

ORCID: 0000-0002-5194-8964; e-mail: victor.mishalow@yahoo.com

Університет Монаша, Мельбурн, Австралія

Анотація

У повоєнні роки Другої світової війни українська діаспора в Австралії зберегла харківську бандуру, спосіб гри, репертуар та техніку виконання до кінця 1980-х рр. У зазначений період на новому терені цей спосіб гри на бандурі зазнав низки трансформацій та нововведень. Традиція, яка збереглася, проливає світло на історію бандури та демонструє процес трансформації, що їх зазнає етнічна музична культура в ізольованих осередках, а також феномен інноваційного розвитку.

Мета дослідження полягає у виявленні закономірностей, передумов трансформації та інновації в грі на бандурі харківського типу в українській діаспорі Австралії.

Методологія дослідження побудована на історичному, системному, соціологічному та культурологічному підходах із залученням наукових досліджень у суміжних галузях музикознавства. Метод історично-хронологічного аналізу застосовується для виявлення особливостей традиційної гри на бандурі. Метод системної класифікації виконавської практики застосовується для порівняння збережених способів, що побутують в Україні, та виконавської практики в Австралії. Аналіз був сфокусований на харківську бандуру, техніку та репертуар Гната Хотеквича, його студентів та послідовників, його філософію відносно мистецтва гри на бандурі, з особливим акцентом на діяльність Г. Бажула та його студента П. Деряжного. Джерельну базу статті складають монографії, наукові статті та епістолярна спадщина традиційного та академічного виконання на бандурі, що розглядають бандурну діяльність Г. Бажула (харківський тип інструмента) в Австралії. Деякі висновки були зроблені на базі особистих спостережень автора та численних інтерв'ю з видатними представниками української діаспори Австралії.

Наукова новизна праці полягає у залученні до наукового обігу органологічного та ергологічного аналізу діяльності бандуристів, котрі застосовували харківський спосіб та техніку гри. Виявлено рівень збереження традиції, систематизовано еволюційні зміни способів гри, окреслено коло оригінальних прийомів гри, введених у виконавство у українській діаспорі Австралії.

Висновки. Збереження традиційних артефактів української культури відбувається у численних ізольованих громадах діаспори по всьому світу. В українській діаспорі в Австралії харківська бандура, виконавство на харківській бандурі, харківський спосіб гри та репертуар функціонували до кінця 1980-х. Однак, на Австралійському континенті, цей стиль зазнав певної трансформації та новаторства, що відображало середовище, в якому цей культурний артефакт використовувався. Ці культурні залишки дозволяють нам краще зрозуміти та реконструювати невідомі сторінки історії бандурного виконавства в Україні, а також демонструють процеси трансформації, які традиційна етнічна музична культура зазнає в ізольованих центрах. Дане дослідження демонструє механізми впровадження інновацій у процеси розвитку культурних артефактів, їх систематизацію і дозволяє здійснювати аналогічні розвідки у ізольованих культурних осередках інших країн світу.

Ключові слова: бандура; харківська бандура; українська діаспора; Австралія; інновація; традиція; Г. Хоткевич

ТРАДИЦИЯ, ТРАНСФОРМАЦИЯ И ИННОВАЦИЯ В БАНДУРНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ АВСТРАЛИИ

Виктор Мишалов

кандидат искусствоведения, научный сотрудник;

ORCID: 0000-0002-5194-8964; e-mail: victor.mishalow@yahoo.com

Университет Монаша, Мельбурн, Австралия

Аннотация

В послевоенные годы Второй мировой войны, украинская диаспора в Австралии сохранила харьковскую бандуру, способ игры, репертуар и технику исполнения до конца 1980-х гг. В отмеченный период на новом поприще этот способ игры на бандуре испытал ряд трансформаций и нововведений. Традиция, которая сохранилась, проливает свет на историю бандуры и демонстрирует процесс трансформации, которой подвергается этническая музыкальная культура в изолированных сообществах, а также феномен инновационного развития.

Цель исследования заключается в выявлении закономерностей, предпосылок к трансформации и инновации в игре на бандуре харьковского типа в украинской диаспоре Австралии.

Методология исследования построена на историческом, системном, социологическом и культурологическом подходах с привлечением научных исследований в смежных отраслях музыковедения. Метод историко-хронологического анализа применяется для выявления особенностей традиционной игры на бандуре. Метод системной классификации исполнительской практики применяется для сравнения сохранившихся способов, которые бытуют в Украине, и исполнительской практики в Австралии. Анализ был сфокусирован на харьковской бандуре, технике и репертуаре Гната Хоткевича, его студентах и последователях, его философии относительно искусства игры на

бандуре, с особым акцентом на деятельности Г. Бажул и его студента П. Деряжного. Базу источников составляют монографии, научные статьи и эпистолярное наследие традиционного и академического исполнительства на бандуре, в которых изучается бандурная деятельность Г. Бажул (харьковский тип инструмента) в Австралии. Некоторые выводы были сделаны на базе личных наблюдений автора и многочисленных интервью с выдающимися представителями украинской диаспоры Австралии.

Научная новизна работы заключается в привлечении к научному обращению органо-логического и эрго-логического анализа деятельности бандуристов, которые применяли харьковский способ и технику игры. Выявлен уровень сохранения традиции, систематизированы эволюционные изменения способов игры, очерчен круг оригинальных приемов игры, введенных в исполнение в украинской диаспоре Австралии.

Выводы. Сохранение традиционных артефактов украинской культуры происходит в многочисленных изолированных общинах диаспоры по всему миру. В украинской диаспоре в Австралии харьковская бандура, исполнительство на харьковской бандуре, харьковский способ игры и репертуар функционировали до конца 1980-х. Однако, на Австралийском континенте, этот стиль претерпел определенную трансформацию и новаторства, что отражало среду, в которой этот культурный артефакт использовался. Эти культурные остатки позволяют нам лучше понять и реконструировать неизвестные страницы истории бандурного исполнительства в Украине, а также демонстрируют процессы трансформации, которые традиционная этническая музыкальная культура несет в изолированных центрах. Данное исследование демонстрирует механизмы внедрения инноваций в процессы развития культурных артефактов, их систематизацию и позволяет осуществлять аналогичные исследования в изолированных культурных центрах других стран мира.

Ключевые слова: бандура; харьковская бандура; украинская диаспора; Австралия; инновация; традиция; Г. Хоткевич



DOI: 10.31866/2616-7581.2.2.2019.187443

УДК 780.614.13:785.1(73=161.2)

ДИСКОГРАФІЯ КАПЕЛИ БАНДУРИСТІВ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ПІВНІЧНОЇ АМЕРИКИ

Віолетта Дутчак

доктор мистецтвознавства, професор;

ORCID: 0000-0001-6050-4698; e-mail: violetta.dutchak@ukr.net

ДВНЗ «Прикарпатський національний університет

імені Василя Стефаника», Івано-Франківськ, Україна

Анотація

У статті аналізується аудіотворчість (звукозаписи) провідного колективу української діаспори Капели бандуристів імені Тараса Шевченка (Детройт, США) в контексті актуалізації досліджень розвитку бандурного мистецтва в Україні та зарубіжжі, зокрема відзначення 100-літнього ювілею колективу (2018). Поряд з активною виконавською діяльністю, тріумфальними виступами колективу в Месі Голл (Торонто, Канада) та Білому Домі (Вашингтон, США), Капела зафіксувала свою творчість в аудіозаписах, видала численні довгограючі платівки, касети, аудіодиски, відеодиски, опрацювавши понад 600 творів бандурного і хорового репертуару.

Метою статті постає аналіз звукозаписних здобутків Капели бандуристів імені Тараса Шевченка з позицій репертуарно-тематичного, жанрового, інтерпретаційного, інструментознавчого, виконавсько-стильового аспектів.

Здійснено історичну ретроспективу аудіотворчості колективу, введено до наукового обігу останній ювілейний диск «Браття! Будем жити!» (2018), що й становить **наукову новизну** дослідження.

Відзначено тематичний спектр дискографії колективу. Зокрема, Капелою створений багатий каталог звукозаписів, до якого увійшли українська хорова класика М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, О. Кошиця, М. Лисенка, С. Людкевича, К. Стеценка, А. Гнатишина, твори Г. Хоткевича, Г. Китастого, П. Потапенка, численні українські народні пісні, канти, псалми. Відзначено, що виконавські гастрольні тури Капели ставали поштовхом до фіксації репертуару – запису провідних тематичних напрямів, про що свідчать назви альбомів: «Ми знов з тобою, Україно», «Чорноморський тур», «Українські степи», «Бандурне Різдво» та ін. У статті використано історичний, аксіологічний, музикознавчий та культурологічний підходи та відповідні їм методи, які визначають **методологію дослідження**. Зокрема, історико-хронологічний метод використаний для розгляду послідовності й етапів звукозаписної творчості колективу бандуристів, аксіологічний – для визначення його мистецької цінності, музикознавчі та культурологічні методи сприятимуть різностороннім аспектам аналізу входження звукової творчості Капели бандуристів імені Тараса Шевченка у світовий культурний простір.

Висновки. Аудіозаписи Капели бандуристів імені Тараса Шевченка зафіксували процеси удосконалення народного інструментарію в діаспорі, зокрема бандур харківського типу майстрів П. і О. Гончаренків, Ю. Приймака, М. Лісківського, А. Чорного, М. Дяковського, А. Бірка та ін. Аналіз звукозаписів колективу дозволив визначити динаміку як загальних тенденцій збереження і відтворення виконавських здобутків Капели, так і мистецьких досягнень у різні періоди її функціонування під керівництвом диригентів Г. Китастого, В. Божика, П. Потапенка, В. Колесника, О. Махлая та ін.

Ключові слова: бандурне мистецтво; українська діаспора; ансамблеве виконавство; Капела бандуристів імені Тараса Шевченка; звукозаписи; аудіотворчість

Вступ

Серед здобутків бандуристів діаспори ХХ – початку ХХІ ст. – вагомі результати в галузях виконавства, методики гри, створення інструментарію. І хоча загальна тенденція функціонування бандурного виконавства за кордоном мала аматорський характер, у багатьох аспектах бандуристи зарубіжжя, як митці «вільного світу», довели фахову зрілість і майстерність, а їх здобутки випереджали бандуристів материкової України. Це зумовлювалося як бажанням зберегти національний характер свого мистецтва, так і ширшими можливостями виконавства, без ідеологічної заангажованості.

Одним з найпотужніших колективів української діаспори була й залишається Капела бандуристів імені Тараса Шевченка (США), з центром осілості у місті Детройті. Капела бандуристів імені Тараса Шевченка вирізняється серед багатьох колективів української діаспори. У її творчій діяльності переплітаються багато мистецьких напрямів – гра на народних музичних інструментах, хоровий чоловічий спів, опора на питомо український репертуар, який охоплює народні пісні, канти, псалми, літературно-музичні композиції, авторські композиції на тексти українських авторів. За весь час функціонування на чужині Капела бандуристів імені Тараса Шевченка дала більше тисячі концертів, у т. ч. і на найкращих світових сценах, видала численні довгограючі платівки, касети, аудіодиски, відеодиски, опрацювавши понад 600 творів бандурного і хорового репертуару.

Капела бандуристів імені Т. Шевченка виступала в еміграційному середовищі як носій саме національної музики та інструментарію, здійснювала плекання і розвиток української пісні, пропагувала творчість українських композиторів. Тому актуальною постає проблематика як комплексного й всебічного висвітлення різних напрямів її діяльності упродовж столітнього періоду функціонування, так і конкретизація пріоритетів творчості колективу, зокрема реалізованих у виконавстві – сценічному та фіксованому (звукозаписному). Звукозаписи – своєрідні «аудіопублікації», тематичний і жанрово-стильовий фоноархів виконавця чи колективу. Зауважимо, що дискографія митців діаспори відображає як форму виконавства, тематичну спрямованість, так і часово-суспільний та художньо-естетичний зріз популярності й потреб слухачьких запитів.

Феномен Капели бандуристів імені Т. Шевченка як творчого колективу неодноразово розглядався музикознавцями, дослідниками бандурного мистецтва минулого і сучасності О. Бенч-Шокало (2002). М. Бурбаном (2006), В. Витвицьким

(1996; 2003), Й. Гошуляком (1995), Г. Карась (2012), Л. Корсун (2007а; 2007b) та ін. Грунтовною роботою, присвяченою бандурному мистецтву, і зокрема Капелі ім. Т. Шевченка, стала праця «Живі струни» відомого українського письменника діаспори Уласа Самчука (1905-1987) – документально-літературне дослідження з підзаголовком «Бандура і бандуристи» (1976). Джерелом актуальної інформації про Капелю бандуристів імені Т. Шевченка залишається їх власна Інтернет-сторінка, що охоплює відомості як про історію, так і про сучасне життя колективу (перелік аудіо- і відеозаписів, нотних і популярних видань, гастрольні поїздки, біографічні дані про керівництво і членів капели та ін.) (Ukrainian Bandurist Chorus, n.d.). Збережені відео- і фотоматеріали та спогади учасників увійшли до документальної стрічки «Хоробра сімнадцятка. Історія Української капели бандуристів» режисера Ореста Сушка – учасника Капели бандуристів імені Тараса Шевченка, американського та канадського кінорежисера, звукорежисера, кінопродюсера. Прем'єра фільму відбулася в Торонто під час Міжнародного кінофестивалю у 2014 році, а перший показ у Києві 10 жовтня 2017 р. (Сушко, 2014).

Звукозаписи колективу в певні часові періоди висвітлювалася у статтях С. Максимюка (2003; 2014). Окремі аспекти історії й діяльності Капели бандуристів імені Т. Шевченка неодноразово досліджувалися у роботах авторки статті (Дутчак, 1991; 2005; 2008; 2011-2012; 2012-2013; 2013а; 2013b; 2014; 2015; 2019). Проте, узагальнене дослідження звукозаписної історії в контексті творчих здобутків колективу на сьогодні відсутнє.

Мета статті

Метою статті постає аналіз звукозаписних здобутків Капели бандуристів імені Тараса Шевченка з позицій репертуарно-тематичного, жанрового, інтерпретаційного, інструментознавчого, виконавсько-стильового аспектів. Здійснено історичну ретроспективу аудіотворчості колективу, введено до наукового обігу останній ювілейний диск «Браття! Будем жити!» (2018), що й становить **новизну дослідження**.

Виклад матеріалу дослідження

Капела бандуристів імені Тараса Шевченка відіграла і продовжує відігравати важливу роль в утвердженні українського духу в зарубіжжі. Започаткована в Києві 1918 року слобожанським бандуристом Василем Ємцем (1890-1982), вона була відроджена 1941 р. в окупованому німцями Києві. Її учасники поставили за мету відновлення національного характеру репертуару (забороненого ідеологічними приписами Радянської влади), донесення ідеї самостійної України до населення, підтримка українського бойового духу. Ім'я Тараса Шевченка – Кобзаря – стало символом Капели, а його ідеї – провідними національними постулатами для виконавців. Тоді ж формуються головні засади побудови концертних виступів колективу, зокрема, різножанровість і різнохарактерність репертуару, перемішування ансамблевих і сольних (думи, пісні) номерів, певна видовищність і театралізація виступу тощо.

Концерти Капели на Київщині, Чернігівщині, Волині в період 1941–1944 рр., а у 1945–1948 в Німеччині у таборах «остарбайтерів», стали історичними мистецькими подіями, закликали мовою музики «боротися до останньої краплини гарячої крові зі всіма ворогами українського народу», як писав Улас Самчук (1976, с. 167).

Суто еміграційним можна вважати період діяльності Капели імені Т. Шевченка на теренах США, починаючи від 1949 р. і до сьогодні. Після триумфальних виступів Капели бандуристів ім. Т. Шевченка в залі Месі Голл Торонто (Канада) та в Білому Домі Вашингтона (США), про неї заговорили в мистецьких і культурно-суспільних колах Північної Америки, а її тодішнього керівника Григорія Китастого визнали «найвизначнішим бандуристом діаспори».

Капела бандуристів імені Т. Шевченка ще з німецького періоду постійно підтримувала новітні пошуки вдосконалення бандури майстрами П. і О. Гончаренками, Ю. Приймаком, М. Лісківським, А. Чорним, П. Степовим, М. Дяковським та ін., фіксуючи у власному виконавстві процеси удосконалення бандурного інструментарію харківського (полтавського) типу. Сьогодні цю справу продовжують молоді майстри, зокрема А. Бірко.

Окремою сторінкою мистецьких досягнень представників українського зарубіжжя є царина звукозаписів, що становить своєрідну форму виконавства, зафіксовану технічними засобами. Відомий дослідник цього напрямку Степан Максим'юк зауважує, що звукозаписна діяльність є «одним з найпомітніших культурних надбань української спільноти в діаспорі, яке зростає не лише кількісно, але й якісно», а записи «накладають на нашу еміграцію певний відбиток, лишають за собою сліди нашого росту і позначають наш вклад у загальноукраїнську духовну скарбницю» (Максим'юк, 2003, с. 67). Серед багатьох виконавських напрямів, відображених у звукозаписах, бандурне мистецтво зарубіжжя становить важливу ділянку, оскільки зберігає для нащадків особливості функціонування різних форм колективів і солістів, їх інструментарій та репертуар, рівень технічної ігрової та вокальної майстерності, популярність тих чи інших жанрів, композиторів, окремих творів тощо. Як зазначив Олександр Кошиць, звукозаписи відобразили «необхідність поєднати бізнесові інтереси з інтересами музичними й культурними, дати рекорди (записи) не тільки цікаві й цінні з культурного та музичного боку, а щоб могли задовольнити пересічного покупця» (Максим'юк, 2003, с. 57).

Каталоги звукозаписів, зокрема і бандурних, є фактично окремою галуззю джерелознавства – дискографією, своєрідною музично-виконавською бібліографією, озвученою літературою. «Колись, як культурній нації, прийдеться такі каталоги видати, бо це виявлятиме нашу національну зрілість та вміння шанувати здобутки минулих поколінь», – підкреслював С. Максим'юк (2003, с. 71). У звукозаписах бандуристів віддзеркалена динаміка розвитку як загальних технологій збереження і відтворення виконавських здобутків, так і мистецьких досягнень у різні періоди розвитку, професійного росту, зокрема якості техніки гри і співу, специфіки інструментарію, домінування ігрових жанрів, репертуарних пріоритетів (Дутчак, 2012-2013).

Розвиток виконавства бандуристів діаспори на прикладі звукозаписів можна прослідкувати з позиції аналізу на декількох рівнях: *історичних етапів; жанру* – інструментальний чи вокально-інструментальний (акомпануючий та комбінований);

форми – сольна (чоловіча, жіноча) та ансамблева (однорідна, мішана); *інструментарію* – діатонічний, хроматичний; інструментального тембру (однорідного бандурного чи в поєднанні тембрів); *репертуару* – автентичний фольклор і його реконструкція (думи, історичні пісні), духовні жанри (канти, псалми), академічна народно-інструментальна музика (авторська, у т. ч. обробки народних пісень); *стилю виконавства* – автентичного традиційного, професійного академічного, фольклорно-аматорського, авангардного (Дутчак, 2014).

У динаміці звукозаписів бандуристів розрізняємо *два історичні періоди*: етнографічно-дослідницький і комерційний (за призначенням). Якщо перший ставив метою збереження автентичних етнічних зразків українського епосу, то до другого належать «записи, зроблені з метою їх тиражування й продажу, тобто комерційні за реалізацією», хоча й не позбавлені наукової і мистецької вартості (Клименко, 2010а).

Фіксація кобзарського думового репертуару на фонограф відомими дослідниками Євгенією Ліньовою, Філаретом Колесою, Лесею Українкою, Климентом Квіткою, Опанасом Сластіоном на початку ХХ ст. від кобзарів і лірників Харківщини і Полтавщини історично започаткувала новий етап у музичній фольклористиці та українській дискографії. Фонозапис (а пізніше і його удосконалені форми) відображав рівень ігрової техніки виконавців, стрій та діапазон їх інструментів, ладове співвідношення вокальної партії та супроводу, особливу емоційну наповненість творів кобзарів.

Слід також зауважити, що дискографія зазвичай містить вагому інформацію (критерій відбору матеріалу, паспортизація автентичних виконавців, географічних територій, жанрів), відображає як форму виконавства, тематичну спрямованість, так і часовий суспільний і художньо-естетичний зріз слухацьких запитів (для якого іноді здійснювалася «вибірка комерційно-«ностальгічного» репертуару») (Клименко, 2010b, с. 280).

Головне тематичне спрямування репертуару Капели бандуристів імені Тараса Шевченка завжди мало національно-патріотичний характер, охоплювало духовні твори, пісні козацької доби, пісні січових стрільців, повстанські пісні (вояків Українсько повстанської армії), твори композиторів, заборонених в Україні радянського часу, у т. ч. і композиторів діаспори. Особливу нішу репертуару Капели займали твори репресованого в Україні Гната Хоткевича, авторські композиції й обробки керівників колективу, першочергово багаторічного диригента Григорія Китастого.

Капела та її мистецькі керівники повсякчас підтримували фаховий рівень виконавства, турбувалися про оновлення і збагачення репертуару колективу на кращих традиціях української музики та своєї питомої своєрідності. Це підтверджують думки відомого музикознавця діаспори, Василя Витвицького: «...вона повинна плекати, розбудовувати й удосконалювати свій специфічний, з історичними традиціями бандури тісно зв'язаний репертуар» (Витвицький, 2003, с. 323).

В. Витвицький високо оцінював діяльність колективу бандуристів, а його мистецьку працю відносив до значних здобутків української еміграції. Невипадково саме він став організатором Товариства прихильників Капели при американському Міжнародному інституті (1953). Дослідження діяльності Капели імені Т. Шевченка у його науковій творчості щільно перепліталися із розумінням проблем не лише

бандурного мистецтва сучасності, але і аналізу традицій автентичного кобзарства в порівнянні з новітніми умовами функціонування, у т. ч. еміграційними.

Щільні творчі зв'язки об'єднували Капелу імені Т. Шевченка зі співаками Василем Тисяком, Йосипом Гошуляком, Євгеном Цюрюю, Михайлом Мінським та ін. Так, Й. Гошуляк вважав інструмент національним символом, а плекання кобзарства необхідною умовою для збереження українських традицій в еміграції. У своїх мемуарах він наголошував на особливій ролі Капели бандуристів імені Т. Шевченка у музичному світі, високо цінував її мистецькі здобутки: «Цей мистецький колектив сприяв величезному поступу у поширенні української музичної культури не тільки серед своєї еміграції, але й серед чужинців як на Заході Європи, так і на американському континенті» (Гошуляк, 1995, с. 129).

В середовищі українців діаспори Капела бандуристів імені Т. Шевченка залишалася єдиним позапартійним, позагруповим колективом, поза чварами й суперечностями, які роздирали українську громаду Північної Америки, а навпаки, завжди відігравала об'єднавчу, виховну і високоморальну роль як спільна цінність українського суспільства, символ єднання не лише українців діаспори, але і всіх українців. В. Витвицький, зокрема, зауважував: «Кобзарське діло не загинуло. Воно, правда, під впливом часу і обставин у дечому змінилось й набрало іншого характеру, проте виявило неабияку витривалість і живучість... В бандуристів, хоч вони вже понад тридцять років на новому ґрунті далекому від Полтави й Києва, до сьогодні збереглося почиття важливості їхньої місії плекання і продовжування старовинних традицій» (Витвицький, 1996, с. 87-88).

Творча біографія Капели – це не лише історично-хронологічний зріз її концертної й звукозаписної діяльності, але і насичена праця її мистецьких керівників – Григорія Китастого (1941–1984), Володимира Божика (1951–1958), Петра Потапенка (1959–1963), Івана Задорожного (1962–1966), Володимира Колесника (1984–1996), Олега Махлая (1996–2008), Адріана Бріттена (2009–2010), Богдана Герявенка (2010–2011), а з 2012 р. – знову О. Махлая, які на різних етапах сприяли як збереженню колективу, так і підвищенню його професіоналізму – виконавської майстерності, репертуару, інструментарію.

Керівник Капели бандуристів ім. Т. Шевченка Володимир Колесник, який очолював її у 1984–1996 рр., разом з концертмейстером – відомим бандуристом-інструменталістом і науковцем-дослідником Віктором Мішаловим (Канада), спрямував всі зусилля на опанування капелянами усіх тонкощів харківського способу гри, що були детально описані Хоткевичем і використані у його мистецькій спадщині. Шедеври Г. Хоткевича, такі як «Байда», «Буря на Чорному морі», «Заповіт», органічно ввійшли до репертуару капели. У першому турі Капели бандуристів ім. Т. Шевченка на історичній батьківщині в 1991 році (під символічною назвою «Ми знов з тобою, Україно») вперше для вітчизняного слухача прозвучали такі твори, як «Заповіт» (на сл. Т. Шевченка), «Корчомка» (соліст – Павло Писаренко), «Байда» (солісти – Андрій Сорока та Богдан Чаплинський), «Невільничий ринок у Кафі» (інструментування для капели Віктора Мішалова), «Буря на Чорному морі» (солісти Ярема Цісарук і Теодозій Пришляк) (Дутчак, 1991).

За значний внесок у розвиток національної культури Капелі бандуристів імені Тараса Шевченка (Детройт, США) була присуджена Національна премія України

імені Тараса Шевченка (1992), а її багаторічний керівник Григорій Китастиий був посмертно нагороджений почесною відзнакою Героя України (2008).

Вже в останні десятиліття колективів провів великі гастролі: Європейський тур (2003 – Великобританія, Франція, Німеччина, Австрія), Західно-канадський тур (2005, 2015), по США (2007, 2014, 2017). Серед тематичних виступів капели – Шевченківські, Різдвяні, Великодні, кобзарські концерти, присвята жертвам Голодомору та ін. Капела імені Т. Шевченка провела спільні концерти з Канадською Капелою бандуристів, Жіночим ансамблем бандуристів Північної Америки, з українською співачкою Русланою та ін.

Капела завжди активно концертувала, її прослухало тисячі слухачів різних національностей. Вона не лише зберігала українську музичну традицію, але й підтримувала національний дух представників еміграції. Це засвідчує її багатий архів та каталог звукозаписів, до якого входять українська хорова класика епохи – М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, О. Кошиця, М. Лисенка, К. Стеценка, А. Гнатишина, твори галицьких авторів Б. Кудрика, М. Гайворонського, С. Людкевича, Д. Січинського, композиції і обробки Г. Хоткевича, Г. Китастого, П. Потапенка, численні українські народні пісні, канти, псалми.

Звукозаписи Капели імені Тараса Шевченка охоплюють духовну музику – літургійну (частини Служби Божої Г. Китастого) і паралітургійну (колядки, щедрівки, канти); шевченкіану (народну й авторську) – починаючи від першого твору керівника колективу Василя Ємця («Встає хмара з-за лиману»); історичні народні пісні в їх тематичному (патріотичні, маршові, ліро-епічні та ін.) та часовому розмаїтті (від козацьких до пісень січових стрільців і воїнів УПА); а також авторську українську музику оригінальну (Г. Хоткевича, Г. Китастого та ін.) та аранжовану – різних історичних стилів – від бароко до ХХ ст. (Дутчак, 2019).

Серед оригінальних творів Г. Китастого слід відзначити унікальні композиції, присвячені важливим сторінкам української історії та її представникам – на вірші І. Багряного «Пісня про Тютюнника», «Вставай, народе», «Поема про Конотопську битву», а також інструментальну «Гомін степів» та лірично-ностальгійну на вірші О. Підсухи «Як давно».

Всі гастрольні тури Капели ставали поштовхом до фіксації репертуару – запису його тематичних напрямів, про що свідчать назви альбомів: «Ми знов з тобою, Україно», «Чорноморський тур», «Українські степи», «Бандурне Різдво» та ін.

2018 року Капела імені Тараса Шевченка відзначила своє 100-річчя, беручи відлік від часу заснування Першої капели бандуристів під керівництвом Василя Ємця (Київ, 1918 р.), творчими спадкоємцями якої себе вважає. В рамках Міжнародного Форуму бандуристів, що відбувся 19–22 жовтня 2018 року за сприяння Українського культурного Фонду, Капела імені Тараса Шевченка провела на історичній батьківщині серію концертів з нагоди свого сторічного ювілею. На концертах колективів під керівництвом Олега Махлая презентував і новий аудіодиск «Брати! Будем жити!» (Додаток). Це слова з тексту відомої поеми Т. Шевченка «Гамалія». І дуже символічно, що до диска увійшли винятково твори на вірші великого Кобзаря. Шевченкіана в репертуарі бандуристів Капели постійно становила невід'ємну (поряд з епосом, народною піснею) й актуальну (ідеологічну, суспільно-політичну, патріотичну) складову. Шевченкове слово уособлювало національну

самоідентифікацію, розуміння й усвідомлення власної етнічної приналежності. Невипадково, одним з найвідоміших творів Капели на вірші Т. Шевченка стала композиція «Грай, кобзарю» на музику її багаторічного керівника Г. Китастого. Саме тому поезія Т. Шевченка своє особливе наповнення отримала і в новій музичній інтерпретації бандуристами колективу, який має його ім'я.

На аудіодиску записано 13 найяскравіших шевченківських творів репертуару капели, авторства композиторів XIX–XX ст. Серед них: «Наш отаман Гамалія» (М. Лисенко), Дві пісні про Максима Залізняка – «Ой літа орел» та «Максим козак Залізняка» (К. Стеценко), «Берестечко» – «Ой, чого ти почорніло зелене поле?» (О. Махляй), «Заповіт» (К. Стеценко), «На високій дуже кручі» (сл. і муз. І. Кучугури-Кучеренка, аранж. О. Махляй), «Сонце гріє» (П. Потапенко), «Ой, гоп, таки-так!» (М. Вериківський), «Не дивуйтеся дівчата» (М. Лисенко), «Думи мої, думи мої, ви мої єдині» (Л. Ревуцький), «Думи мої, думи мої, лихо мені з вами» (О. Мінківський), уривок із поеми «Гамалія» (рецитація А. Китастого), «У туркені по тім боці» (М. Лисенко), «Бандуристе, орле сизий» (мел. Я. Орлова, аранж. О. Махляй).

Вже лише перелік творів виявляє дуже вагомі тенденції артистичної діяльності колективу та його керівника О. Махляя. До диска увійшли складні за виконавською хоровою та інструментальною технікою твори, які мають увиразнений національний і академічний характер. Серед них – композиції авторства засновників української композиторської школи – М. Лисенка і К. Стеценка, їх послідовників – М. Вериківського і Л. Ревуцького, керівників колективу – П. Потапенка і О. Махляя. Зв'язок з давніми кобзарськими традиціями представлений авторською піснею про Шевченка харківського кобзаря І. Кучугури-Кучеренка, а з побратимами з материкової України – твором багаторічного керівника капели ім. Г. Майбороди – О. Мінківського. Поєднання творів на вірші одного поета склало своєрідну літературно-музичну динамічну композицію.

Слід зауважити, що черговий диск капела здійснила на бандурах харківського (полтавського) типу, засвідчуючи унікальне збереження цього інструмента і прийомів гри на ньому, описаних ще Г. Хоткевичем, в діаспорі.

До виконання шевченківського репертуару колектив підійшов надзвичайно відповідально, представивши гармонію вокально-хорової й інструментальної складових, злагоджений унісон та баланс звучання чоловічих голосів. Слід також підкреслити надзвичайно високий емоційний пафос і натхнення у виконанні творів, яскраву динамізацію та виразність тексту (дикції). Загалом, новий аудіодиск колективу, присвячений його ювілею, черговий раз засвідчив професійний рівень капели, її високу громадянську й патріотичну місію.

Дискографія Капели бандуристів імені Тараса Шевченка стала відображенням характерних тенденцій колективного виконавства бандуристів української діаспори (Дутчак, 2013а, с. 292-293). Зокрема, в її діяльності об'єднали свої зусилля представники основних бандурних осередків Північної Америки (США і Канади), учасники яких становлять основне ядро колективу; її звукозаписи презентують однорідне чоловіче вокально-хорове виконавство у супроводі бандур харківсько-полтавського типу; інструментальна партитура переважно однорідна – бандурна, а участь інших інструментів – епізодична; репертуар має

україно-центристський характер, охоплює переважно національно орієнтовані твори релігійно-духовного, лірико-патріотичного і героїчного змісту.

Висновки

Формування яскраво виражених рис стилів колективного виконавства бандуристів, що проявилось в підборі репертуару для звукозапису, виявило їх спрямованість як на внутрішні ознаки кобзарської гри та співу (національні), зокрема на традицію чоловічого виконавства, так і на зовнішні (інонаціональне, неукраїнське мистецьке оточення). Динаміка звукозаписної діяльності Капели бандуристів імені Тараса Шевченка засвідчила дві взаємопов'язані тенденції. Перша – консервативна, доцентрова – спрямована на збереження традиційного бандурного репертуару (думового, релігійного, пісенного) з переважанням вокальної складової. У творах, що її представляють, тембр бандури відіграє роль етнічного показника, невід'ємного від вербального і мелодичного чинників. Друга – інноваційна, відцентрова – засвідчує входження бандурного мистецтва у світовий музичний простір, де академічний репертуар (вокально-хоровий-інструментальний), з одного боку, виявляє високий рівень професійної майстерності виконавців, з іншого, підкреслює в бандурі (її тембрі, строй, специфіці звуковидобування) впізнаваний український «етнічний звукоідеал».

Капела бандуристів імені Тараса Шевченка була і залишається унікальною концертною одиницею українського зарубіжжя, яка об'єднуючи виконавців вже третього і четвертого покоління бандуристів-емігрантів, пропагує українське традиційне мистецтво в діаспорі, сприяє вихованню нових кадрів виконавців.

22 жовтня 2018 р. в Києві в рамках Міжнародного Форуму бандуристів відбувся історичний концерт двох колективів, що беруть свій початок з Київської капели, заснованої В. Ємцем – Капели бандуристів імені Тараса Шевченка (США) і Національної Капели бандуристів імені Георгія Майбороди (Україна). Аналіз спільних і унікальних рис їх виконавської творчості, у т. ч. і звукозаписної, може становити нові напрями наукових досліджень.

Список бібліографічних посилань

- Бенч-Шокало, О. Г. (2002). *Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції*. Київ: Редакція журналу «Український Світ».
- Бурбан, М. (2006). *Українські хори та диригенти*. Дрогобич: Просвіта.
- Витвицький, В. (1996). *За океаном*. Львів: Львівська організація СК України.
- Витвицький, В. (2003). *Музикознавчі праці. Публіцистика*. Львів: Сполом.
- Гошуляк, Й. (1995). *Й свого не цурайтесь: Спогади, листування, матеріали*. Львів: Каменяр.
- Дутчак, В. (1991). Капела ім. Т. Шевченка: «Ми знов з тобою, Україно». *Музика*, 5, 24-25.
- Дутчак, В. (2005). «Живі струни» Уласа Самчука: Бандурне мистецтво в історичному розрізі. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*, 1(13), 102-108.
- Дутчак, В. (2008). Капела бандуристів ім. Т. Шевченка – провідна мистецька одиниця українського зарубіжжя (До ювілею творчої діяльності). В *Музична україністика: сучасний вимір* (Вип. 2, с. 319-329). Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.

- Дутчак, В. (2011-2012). *Форми, жанри і стилі виконавства в бандурному мистецтві українського зарубіжжя: звукове відтворення. Етнос і культура. Часопис Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника*, 8-9, 140-146.
- Дутчак, В. (2012-2013). *Виконавські моделі у дискографії та відеографії шевченкіани бандуристів українського зарубіжжя. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*, 26-27, 166-173.
- Дутчак, В. (2013а). *Бандурне мистецтво українського зарубіжжя [Монографія]*. Івано-Франківськ: Фоліант.
- Дутчак, В. (2013b). *Капела бандуристів імені Тараса Шевченка: німецький еміграційний період*. В Д. Блохин (Ред.), *Україністика в Європі. & Німеччина і Україна, Матеріали IV наукового Конгресу в Мюнхені* (Т. 6, с. 357-364). Тернопіль; Мюнхен: Астон.
- Дутчак, В. (2014). *Аудіотворчість бандуристів української діаспори*. В *Laudatio: Ювілейна збірка наукових статей на пошану професора Юрія Ясіновського* (с. 235-245). Львів: Вид. Тетюк Т. В.
- Дутчак, В. (2015). *Бандурне мистецтво українського зарубіжжя як національно-культурний феномен XX – початку XXI століть. Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*, 16, ч. 2, 34-47.
- Дутчак, В. (2019). *Культурно-мистецькі здобутки Капели бандуристів ім. Тараса Шевченка (США): до 100-річного ювілею колективу*. В *IX Міжнародний конгрес українців. Мистецтвознавство. Культурологія* (с. 189-199). Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.
- Єсипок, В. & Іваниш, А. (2018). *Творчий та історичний шлях Капели бандуристів імені Т. Шевченка. Молодий вчений*, 1(53), 139-143.
- Карась, Г. (2012). *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття [Монографія]*. Івано-Франківськ: Тіповіт.
- Китастий, Г. (1996). *Автобіографія (Капеля під патронатом Т. Шевченка)*. В Г. Т. Китастий, *Вставай, народе: Твори для капели бандуристів, хори, солоспіви* (с. 169-171). Київ: Музична Україна.
- Клименко, І. (2010а). *Дискографія української автентичної етномузики: проблеми першопрохідця. Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, 43, 272-293.
- Клименко, І. (2010b). *Дискографія української етномузики (автентичне виконання), 1908-2010: Ілюстрований хронологічний реєстр з анотаціями і покажчиками*. Київ.
- Корсун Л. (2007а, 9 серпня). *Хоробра «сімнадцятка», яка зберегла Капелу. Час і події*. Взято з <http://www.chasipodii.net/article/1845/>.
- Корсун, Л. (2007b, 16 серпня). *Хоробра «сімнадцятка», яка зберегла Капелу. Час і події*. Взято з <http://www.chasipodii.net/article/1862/>.
- Майстренко, І. (1996). *Децо з історії Капели бандуристів ім. Т. Шевченка (Спогади колишнього директора Капели)*. В Г. Т. Китастий, *Вставай, народе: Твори для капели бандуристів, хори, солоспіви* (с. 171-174). Київ: Музична Україна.
- Максимюк, С. (2003). *З історії українського звукозапису та дискографії*. Львів: Український католицький університет.
- Максимюк, С. (2014). *Бібліографія українських звукозаписів, 1903–1995*. Львів: Вид. Т. Тетюк.
- Самчук, У. (1976). *Живі струни: Бандура і бандуристи*. Детройт: Видання Капели бандуристів ім. Тараса Шевченка.
- Сушко, О. (2014). *Хоробра сімнадцятка: Історія Української капели бандуристів [Кінофільм]*. Взято з <https://vimeo.com/ondemand/musicofsurvival>.

Ukrainian Bandurist Chorus. (n. d.). *The Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus of North America*. Retrieved from www.bandura.org.

References

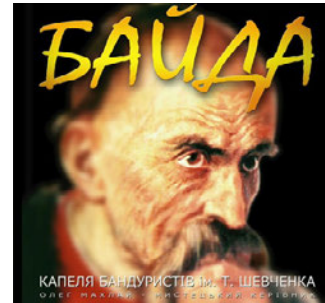
- Bench-Shokalo, O.H. (2002). *Ukrainskyi khorovyi spiv: Aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii [Ukrainian Choral Singing: Updating the Customary Tradition]*. Kyiv: Ukrainskyi Svit [in Ukrainian].
- Burban, M. (2006). *Ukrainski khory ta dyryhenty [Ukrainian choirs and conductors]*. Drohobych: Prosvita [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (1991). Kapela imeni T. Shevchenka: "My znov z toboiu, Ukraino" [The Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus: "Again with you, my Ukraine"]. *Muzyka*, 5, 24-25 [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2005). "Zhyvi struny" Ulasa Samchuka: Bandurne mystetstvo v istorychnomu rozrizi ["Living Strings" by Ulas Samchuk: Bandura Art in Historical Section]. *The scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series in Arts*, 1(13), 102-108 [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2008). Kapela bandurystiv imeni T. Shevchenka – providna mystetska odyntsia ukrainskoho zarubizhzhia (Do yuvileiu tvorchoi diialnosti) [The Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus – a leading artistic unit of Ukrainian abroad (To the anniversary of creative activity)]. In *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir* (Iss. 2, pp. 319-329). Kyiv: Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology MT Rylsky NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2011-2012). Formy, zhanry i styli vykonavstva v bandurnomu mystetstvi ukrainskoho zarubizhzhia: zvukove vidtvorennia [Forms, genres and styles of performance in the bandura art of Ukrainian abroad: sound reproduction]. *Ethnos and culture. Journal of Precarpathian national university named after Vasyl Stefanyk*, 8-9, 140-146 [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2012-2013). Vykonavski modeli u dyskografii ta videografii shevchenkiany bandurystiv ukrainskoho zarubizhzhia [Performance models in discography and videography of Shevchenkiana of Ukrainian Abroad bandurists]. *Newsletter Precarpathian University. Art studies*, 26-27, 166-173 [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2013a). *Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia [Bandura Art of Ukrainian Abroad]* [Monograph]. Ivano-Frankivsk: Foliant [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2013b). Kapela bandurystiv imeni Tarasa Shevchenka: nimetskyi emihratsiinyi period [The Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus: German immigration period]. In D. Blokhyn (Ed.), *Ukrainistik in Europa. & Deutschland und die Ukraine, Proceedings of the IV Scientific Congress in Munich* (Vol. 6, pp. 357-364). Ternopil; Munich: Aston [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2014). Audiotvorchist bandurystiv ukrainskoi diaspory (Discography of Ukrainian diaspora bandurist). In *Laudatio: Yuvileina zbirka naukovykh statei na poshanu profesora Yuriiia Yasinovskoho [Laudatio: Anniversary Collection of Scientific Articles in Honor of Professor Yuri Yasinovsky]* (pp. 235-245). Lviv: Publisher T.V. Tetiuk [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2015). Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia yak natsionalno-kulturnyi fenomen XX – pochatku XXI stolit [Bandura art of Ukrainian foreignship as national and cultural phenomenon of XX – beginning of XXI centuries]. *Visnyk of the Lviv University. Series Arts*, 16, Ch. 2, 34-47 [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2019). Kulturno-mystetski zdobutky Kapely bandurystiv imeni Tarasa Shevchenka (USA): do 100-richnoho yuvileiu kolektyvu [Cultural and artistic achievements of The Taras

- Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus: (USA): To the 100th anniversary of the collective]. *In IX Mizhnarodnyi konhres ukrainistiv. Mystetstvoznavstvo. Kulturolohiia* (pp. 189-199). Kyiv: Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology MT Rylsky NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- Hoshuliak, Y. (1995). *Y svoho ne tsuraite: Spohady, lystuvannia, materialy [And do not shy away: Memories, correspondence, materials]*. Lviv: Kameniar [in Ukrainian].
- Karas, H. (2012). *Muzychna kultura ukraïnskoi diaspory u svitovomu chasoprostori XX stolittia [Musical Culture of the Ukrainian Diaspora in the XX Century World Times]* [Monograph]. Ivano-Frankivsk: Tipovit [in Ukrainian].
- Klymenko, I. (2010a). Dyskohrafiia ukraïnskoi avtentychnoi etnomuzyky: problemy pershoprokhidtsia [Discography of Ukrainian authentic ethnomusic: problems of the pioneer]. *Visnyk of the Lviv University. Series Philology*, 43, 272-293 [in Ukrainian].
- Klymenko, I. (2010b). *Dyskohrafiia ukraïnskoi etnomuzyky (avtentychne vykonannia), 1908-2010: Illustrovanyi khronolohichnyi reiestr z anotatsiiamy i pokazhchykamy [Discography of Ukrainian Ethnomusic (Authentic Performance), 1908-2010: Illustrated chronological register with annotations and pointers]*. Kyiv [in Ukrainian].
- Korsun, L. (2007a, August 9). Khorobra "simnadtsiatka", yaka zbrehla Kapelu [Brave "seventeen" that saved the Chorus]. *Chas i podii*. Retrieved from <http://www.chasipodii.net/article/1845/> [in Ukrainian].
- Korsun, L. (2007b, August 16). Khorobra "simnadtsiatka", yaka zbrehla Kapelu [Brave "seventeen" that saved the Chorus]. *Chas i podii*. Retrieved from <http://www.chasipodii.net/article/1862/> [in Ukrainian].
- Kytastyi, H. (1996). Avtobiohrafiiia (Kapelia pid patronatom T. Shevchenka) [Autobiography (The Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus)]. In H.T. Kytastyi, *Vstavai, narode: Tvory dlia kapely bandurystiv, khory, solospivy [Arise, people: Works for the bandura band, choirs, singers]* (pp. 169-171). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Maistrenko, I. (1996). Deshcho z istorii Kapeli bandurystiv imeni T. Shevchenka (Spohady kolyshoho dyrektora Kapeli) [Something from The Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus story (Memories of the ex-manager of the Chorus)]. In H.T. Kytastyi, *Vstavai, narode: Tvory dlia kapely bandurystiv, khory, solospivy [Arise, people: Works for the bandura band, choirs, singers]* (pp. 171-174). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Maksymiuk, S. (2003). *Z istorii ukraïnskoho zvukozapysu ta dyskohrafii [From the history of Ukrainian recording and discography]*. Lviv: Ukrainian Catholic University [in Ukrainian].
- Maksymiuk, S. (2014). *Bibliohrafiia ukraïnskykh zvukozapysiv, 1903-1995 [Bibliography of Ukrainian recordings, 1903-1995]*. Lviv: Publisher T. Tetiuk [in Ukrainian].
- Samchuk, U. (1976). *Zhyvi struny: Bandura i bandurysty [Live Strings: Bandura and Bandurist]*. Detroit: The Ukrainian Bandurist Chorus [in Ukrainian].
- Sushko, O. (2014). *Khorobra simnadtsiatka: Istoriia Ukraïnskoi kapely bandurystiv [Music of Survival. The Story of the Ukrainian Bandurist Chorus]* [Motion picture]. Retrieved from <https://vimeo.com/ondemand/musicofsurvival> [in Ukrainian].
- Ukrainian Bandurist Chorus. (n. d.). *The Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus of North America*. Retrieved from www.bandura.org [in English].
- Vyvytskyi, V. (1996). *Za okeanom [Overseas]*. Lviv: Lvivska orhanizatsiia SK Ukrainy [in Ukrainian].
- Vyvytskyi, V. (2003). *Muzykoznavchi pratsi. Publitsystyka [Musicological works. Publicism]*. Lviv: Spolom [in Ukrainian].

Yesypok, V. & Ivanysh, A. (2018). *Tvorchyi ta istorychnyi shliakh Kapely bandurystiv imeni T. Shevchenka* [Artistic and historical path of The Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus]. *Young Scientist*, 1 (53), 139-143 [in Ukrainian].

Додаток

Альбоми Капели бандуристів імені Тараса Шевченка Північної Америки



1. Українська капеля бандуристів. Диригент Володимир Божик. Ukrainian bandurist's chorus conductor Volodymyr Boshyk. # 2 Recorded at RCA Victor Studios in Montreal, Marh, 1951. Printed in Canada. (альбом із шести платівок).
2. Українська капеля бандуристів під мистецьким проводом Григорія Китастого і Володимира Божика. Ukrainian bandurist's chorus conductor Hryhory Kytasty & Volodymyr Boshyk Recorded in the concert halls of the United States of America and Canada. 1950–1955. M. & O. GIFT SHOP 6440 Michigan Ave., Detroit 10, Mich. Distributor. Printed in U.S.A (альбом із десяти платівок).

3. Українська капеля бандуристів. ПЛАТІВКА 1975 Р. (ТОРОНТО, ОНТАРІО).
4. Українська капеля бандуристів. КОНЦЕРТНИЙ ТУР 1983 Р.
5. UKRAINIAN BANDURA CHOURS. CHRISTMAS CAROLS.
6. Українська капеля бандуристів. МИ ЗНОВ З ТОБОЮ, УКРАЇНО, 1991
7. UKRAINIAN BANDURA CHOURS. BEST OF CAPELLA.
8. UKRAINIAN BANDURA CHOURS. BLACK SEA TOUR, 1994
9. UKRAINIAN BANDURA CHOURS. UKRAINIAN STEPPE, 1997
10. Українська капеля бандуристів. МИ ЗНОВ З ТОБОЮ, УКРАЇНО. (AGAIN WITH YOU, MY UKRAINE), 1991. Compast Disc.
11. Українська капеля бандуристів. ЧОРНОМОРСЬКИЙ ТУР (BLACK SEA TOUR), 1994. Compast Disc №1. Compast Disc №2.
12. Українська капеля бандуристів. UKRAINIAN STEPPE, 1997.
13. Українська капеля бандуристів. BANDURA CHRISTMAS, 1999.
14. UKRAINIAN BANDURA CHOURS. Oleh Mahlay, Artistic Director. 2006.
15. Ukrainian Bandurist Chorus. «Брати! Будем жити!». CD. 2018.

DISCOGRAPHY OF THE TARAS SHEVCHENKO UKRAINIAN BANDURIST CHORUS OF NORTH AMERICA

Violetta Dutchak

*Doctor of Arts, professor; ORCID: 0000-0001-6050-4698; e-mail: violetta.dutchak@ukr.net
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine*

Abstract

This article deals with the discography (audio recordings) of the Ukrainian diaspora prominent collective – The Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus of North America (Detroit, USA) in the context of bandura art development research actualization in Ukraine, as well as abroad, in particular, the celebration of the 100th anniversary of the collective (2018). Along with active performing activities, with triumphant performances in Massey Hall (Toronto, Canada) and the White House (Washington, USA), chorus recorded their tunes, issued numerous LP, cassettes, audio and video tapes, working with more than 600 pieces of bandura and choral repertoire.

The purpose of the article is to analyze the recordings of The Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus from the standpoint of repertoire-thematic, genre, interpretational, instrumental, performance and style aspects. The historical retrospective of the discography of the collective is being made, the latest anniversary disc "Brothers! We Shall Live!" (2018) is being inducted into the scientific circulation, which defines a **the research**.

The thematic spectrum of the band's recordings is being noted. In particular, Chorus created a rich catalog of recordings, which included Ukrainian choral classics by M. Berezovskyi, D. Bortnianskyi, A. Vedel, O. Koshits, M. Lysenko, S. Liudkevych, K. Stetsenko, A. Hnatyshyn, and works by H. Khotkevych, H. Kytastyi, P. Potapenko, numerous Ukrainian folk songs, cantos, psalms.

It's being noted that Chorus performing tours became an impetus for the fixation of the repertoire – recordings of the topical thematic directions, as evidenced by the names of the albums:

"Again With You, My Ukraine", "Black Sea Tour", "Ukrainian Steppes", "Bandura Christmas" and others.

The article uses historical, axiological, musicological and cultural approaches and corresponding methods that determine **the research methodology**. In particular, the historical-chronological method is being used to consider the sequence and stages of the recording work by the Chorus, axiological – to determine their artistic value, musicological and cultural methods will contribute to various aspects of the art analysis of The Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus in world cultural space.

Conclusions. The records of the The Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus identified the processes of folk instruments upgrade in the diaspora, in particular the Kharkiv-type bandura of masters P. and O. Honcharenko, Y. Pryimak, M. Liskivskiy, A. Chorny, M. Diakivskiy, A. Birko and others.

The analysis of the chorus recordings allowed determining the dynamics of both general tendencies of preservation and reproduction of chorus performance and artistic achievements in different periods of its functioning under the direction of conductors H. Kytasty, V. Bozhyk, P. Potapenko, V. Kolesnyk, O. Makhlai and others.

Keywords: bandura art; Ukrainian diaspora; ensemble performance; The Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus; records; discography

ДИСКОГРАФИЯ КАПЕЛЛЫ БАНДУРИСТОВ ИМЕНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО СЕВЕРНОЙ АМЕРИКИ

Виолетта Дутчак

доктор искусствоведения, профессор; ORCID: 0000-0001-6050-4698; e-mail: violetta.dutchak@ukr.net

ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника», Ивано-Франковск, Украина

Аннотация

В статье анализируется аудиотворчество (звукозапись) ведущего коллектива украинской диаспоры Капеллы бандуристов имени Тараса Шевченко (Детройт, США) в контексте актуализации исследований развития бандурного искусства в Украине и за рубежом, в частности празднования 100-летнего юбилея коллектива (2018). Наряду с активной исполнительской деятельностью, триумфальными выступлениями коллектива в Мессе Холл (Торонто, Канада) и Белом Доме (Вашингтон, США), Капелла зафиксировала свое творчество в аудиозаписях, издала многочисленные долгоиграющие пластинки, кассеты, аудиодиски, видеодиски, обработала более 600 произведений бандурного и хорового репертуара.

Целью статьи является анализ звукозаписей Капеллы бандуристов имени Тараса Шевченко с позиций репертуарно-тематического, жанрового, интерпретационного, инструментоведческого, исполнительско-стилевого аспектов.

Осуществлено историческую ретроспективу аудиотворчества коллектива, введено в научный оборот последний юбилейный диск «Братья! Будем жить» (2018), что и составляет **научную новизну** исследования. Отмечено тематический спектр дискографии коллектива. В частности, Капеллой создан богатый каталог звукозаписей,

в который вошли украинская хоровая классика М. Березовского, Д. Бортнянского, А. Веделя, А. Кошица, М. Лысенко, С. Людкевича, К. Стеценко, А. Гнатышина, произведения Г. Хоткевича, Г. Китастого, П. Потапенко, многочисленные украинские народные песни, канты, псалмы. Отмечено, что исполнительские гастрольные туры Капеллы становились толчком к фиксации репертуара – записи ведущих тематических направлений, о чем свидетельствуют названия альбомов: «Мы вновь с тобой, Украина», «Черноморский тур», «Украинские степи», «Бандурное Рождество» и др.

В статье использованы исторический, аксиологический, музыковедческий и культурологический подходы, а также соответствующие им методы, которые определяют **методологию исследования**. В частности, историко-хронологический метод использован для рассмотрения последовательности этапов звукозаписывающего творчества коллектива бандуристов, аксиологический – для определения его художественной ценности, музыковедческие и культурологические методы способствуют разносторонним аспектам анализа вхождения звукового творчества Капеллы бандуристов имени Тараса Шевченко в мировое культурное пространство.

Выводы. Аудиозаписи Капеллы бандуристов имени Тараса Шевченко зафиксировали процессы совершенствования народного инструментария в диаспоре, в частности бандуры харьковского типа мастеров П. и А. Гончаренко, Е. Приймака, М. Лисковского, А. Черного, М. Дяковского, А. Бирка и др. Анализ звукозаписей коллектива позволил определить динамику как общих тенденций сохранения и воспроизведения исполнительства Капеллы, так и художественных достижений в разные периоды ее функционирования под руководством дирижеров Г. Китастого, В. Божика, П. Потапенко, В. Колесника, О. Махлая и др.

Ключевые слова: бандурное искусство; украинская диаспора; ансамблевое исполнительство; Капелла бандуристов имени Тараса Шевченко; звукозапись; аудиотворчество

DOI: 10.31866/2616-7581.2.2.2019.187452

УДК 78.038"195/199"

ФОРМЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ НЕЛИНЕЙНОСТИ В МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Татьяна Мдивани

доктор искусствоведения, профессор; ORCID: 0000-0002-7023-8351; e-mail: t_mdivani@mail.ru

Институт искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы

Национальной академии наук Беларуси, Минск, Беларусь

Аннотация

Цель исследования – дать представление о нелинейной концепции музыки, выражающей постмодерную концепцию мира.

Научная новизна работы – впервые раскрыто новизну (радикализм) композиторского мышления, основу которого составляет принцип объективной многовариантности и «открытый» формат; впервые дано авторское определение нелинейной музыкальной реальности, где выделяются три формы репрезентации: локальная, тотальная и полифункциональная.

Методология исследования базируется на использовании синергетического подхода (разработан в философии второй половины XX века), что позволяет раскрыть новую сущность и качество музыкально-художественных композиций, релевантных постмодерному (постнеклассическому) состоянию мира и соответственно – композиторскому мышлению. Модели нелинейных музыкальных систем охватывают жанровые формы, определяющие акционизм – хэппенинг, инструментальный театр, перфоманс, а также техники коллажа и интертекстуальности. Неклассической стороной новой музыкальной реальности является новая интерпретация синтеза, связанная либо с нетривиальным сближением видов искусств и нивелированием видовых границ – музыкального и вербального (фонетического) в виде мезо-, акро- и телестиха, музыкального и quasi-театрального, музыкального и изобразительного, а также музыкально-звукового и техногенного, либо с заменой классического синтеза «одновременным соединением видимых и слышимых событий в полифеноменальном контрапункте». На этой основе сформировался своего рода политекст, особенностью которого выступила нелинейность. Его наиболее радикальную форму представляют арт-микстовые композиции Д. Кейджа с «полностью раскованной формой» (И. Добрицына).

Выводы. Отличительными чертами нелинейности в музыке выступают казуальность процесса, открытость формы, поливариантность и интерпретативность как текста, так и средств выражения, где объединение материала осуществляется на основе симультани без функциональной интерференции разных видов искусств, а процесс самоорганизации протекает согласно «зову аттрактора».

Ключевые слова: нелинейность; новый синтез; постмодернизм; арт-микстовая композиция

Введение

Постмодернизм в искусстве связан с актуализацией парадигмы нелинейности¹, основу которой составляет «представление о мире как о множестве систем, каждая из которых живет по законам самоорганизации» (Пригожин & Стенгерс, 1986, с. 8). Художественной интерпретацией постмодерной действительности выступила новая, постнеклассическая концепция музыки, содержанием которой выступает мир как открытый текст, не ограниченный в своих структурных и смысловых возможностях и допускающий бесчисленное множество интерпретаций. Произведения, репрезентирующие парадигму нелинейности, названы нами нелинейной музыкой, процесс становления композиторской мысли, основанный на идеях перманентной эволюции и структурной разомкнутости, – нелинейным, сам феномен, включающий состояние и процесс, – нелинейностью².

Цель статьи

Дать представление о нелинейной концепции музыки, выражающей постмодерную концепцию мира.

Изложение основного материала

190

Модели нелинейных музыкальных систем охватывают жанровые формы, определяющие акционизм (термин В. Петрова) – хэппенинг, инструментальный театр, перфоманс, а также технику коллажа и интертекстуальности. Их характеризует множественность смыслового и структурного прочтения материала (например, алеаторика формы) и незакрепленность текста (например, графическая музыка), аппроксимативность элементов и средств выражения (музыкальных и внемузыкальных, входящих в структуру целостности), казуальность и эмерджентность изменений, би- и полифуркация с диссипативной составляющей (разомкнутость структуры), а также, своего рода, продолжение музыки в сфере когерентного внемузыкального, обусловившее утверждение и широкое распространение новых жанровых феноменов, основанных на идее микстности и интерактивной импровизации. Важнейшим показателем и маркером нелинейности выступает самоструктурирование на основе временного и антропогенного факторов. В качестве созидательного начала в такого рода произведениях выступили индетерминизм, выражением которого выступили случайность и неопределенность как факторы композиции (сочинения), и поливариантность и полифуркация – как факторы структурирования, а также «внеевропейская концепция хроноса» (Виниченко А. А.), апеллирующая к неограниченности протекания во времени музыкального материала (об этом писал К. Штокхаузен в своей статье «...как проходит время»).

¹ Нелинейность – это подход, признающий объективную многовариантность путей эволюции, наличие выбора из альтернативных путей и определенного темпа эволюции. Линейный подход отрицает многовариантность, наличие выбора направления и темпов эволюции (Каган, б.г.).

Термин «нелинейность» широко используется в современной философии (И. Пригожин, С. Курдюмов, Э. Сороко и др.).

² Поскольку нелинейность является одним из важнейших понятий синергетики, то для объяснения этого явления в музыке используется синергетическая терминология.

Общим для новых музыкальных реалий стало изменение онтологических оснований композиторского творчества, что выразилось в придании нелинейной концепции музыки статуса линейной – ядра европейского стиля музыкального мышления. Композиторский материал постмодерной эпохи позволяет выделить 3 типа нелинейности – локальную или инкрустивную (с аттракторами), бифуркационную или полифуркационную (связанную с альтернативностью путей развития, в т. ч. и в завершении композиции) и тотальную (охватывающей целое). Критерием различения в рамках неклассической лексической нормы и системы композиторского мышления выступают: 1) масштаб представленности нелинейной процессуальности – как эпизод с действием фактора случайности в рамках стабильной структуры (локальная нелинейность: например, «Aventures» Д. Лигети) или как целостный конструкт с действием фактора случайности, который формирует структурную нестабильность (тотальная мета- или меганелинейность: например, «Третья соната» П. Булеза); 2) способ «закрытия» открытой системы (формы произведения), где преобладают альтернативные пути (би- и полифуркация) и отсутствие заключительной тактовой черты (нелинейная система с диссипацией: например, «Etudes Australes» Д. Кейджа); 3) характер развития (поведения) системы, где царствует вероятностная логика, вырабатывающая актуальный порядок (например, «Zyklus» К. Штокхаузена), а также; 4) преимущественная дробность структуры, размерность которой создается самоподобными элементами – фракталами (например, «Cartridge music» Д. Кейджа). В частности, на фрактальной идее, обеспечивающей единство в многообразии, строятся «фрактальные объекты с нецелой размерностью» (Афанасьева В. В.), то есть ассамбляж, атрибутируемый коллажем, и флаккус.

Одной из логико-культурных доминант «музыкального постмодернизма» в его авангардной ветви явилась идея нового синтеза, который в условиях нелинейности существенно отличался от синтеза, основанного на взаимодействии и корреляции. Известно, что целью синтезирования музыки и слова в классике (вокальная и вокально-инструментальная музыка), музыки и действия (драма, балет), музыки, слова, действия и живописи (музыкальный театр) было углубление выразительности каждого вида искусств под воздействием другого, что приводило, как правило, к обогащению самого художественного феномена. В постнеклассическую эпоху, в постмодернизме идея синтеза получала новую интерпретацию, связанную либо с нетривиальным сближением видов искусств и нивелированием видовых границ – музыкального и вербального (фонетического) в виде мезо-, акро- и телестиха («Sarà, dolce tacere» Л. Ноно), музыкального и quasi-театрального («Aventures» Д. Лигети, «Inori» К. Штокхаузена, «Гумберт, Гумберт» В. Кузнецова), музыкального и изобразительного («рисованный звук» Я. Ксенакиса, графические партитуры К. Кардью), а также музыкально-звукового и техногенного («Gesang der Jünglinge», «Hymnen» К. Штокхаузена), либо с заменой классического синтеза «одновременным соединением видимых и слышимых событий в полифеноменальном контрапункте» (Переверзева, 2001). На этой основе сформировался своего рода политекст, особенностью которого выступила нелинейность. Его наиболее радикальную форму пред-

ставляют арт-микстовые композиции Д. Кейджа с «полностью раскованной формой» (И. Добрицына). Поясним сказанное на конкретном примере. Так, в «Demonstration of the Sounds of the Environment» Д. Кейджа четыре незакрепленных и графически незафиксированных элемента композиции – музыка (звуковой ряд), танец (пластика), вербальный текст (техника леттризма), живопись, фото, свет – были представлены согласно принципу «здесь и сейчас», которые сосуществовали обособленно друг от друга, независимо и без единого сценария. В итоге образовался казуальный событийный процесс и динамическая структура с симультанной конструкцией. Самоорганизация осуществлялась на основе внутренних, имманентных данной системе сил. Выражением нелинейности стала общая и локальная децентрализация и нерегламентированность средств выражения. Регулятивным аттрактором сочинения Кейджа выступила интенция к завершению, поскольку время исполнения было ограничено 10 часами. В итоге образовался казуальный событийный процесс, включающий фактор импровизации, и динамическая структура с симультанной конструкцией и интерактивной составляющей. Ее регулятивным аттрактором является интенция к завершению, поскольку единственным регламентом композиции выступает время – 10 часов. На наш взгляд, движущей силой саморазвития в такого рода нелинейных музыкально-художественных текстах, маркированных постмодерной эстетикой, является творческая воля композитора и исполнителя. Интерактивная импровизация, осуществляемая на базе разных видов искусств или одного из них (например, театрального, музыкального), имеет в основе не телеологический конструкт, а роевой алгоритм («Aus den sieben Tagen» К. Штокхаузена, «Архитектон» В. Воронова), а priori включающий в свою структуру турбулентность и неустойчивость. Такая музыкальная система относится уже не к классу классических, замкнутых, детерминированных, а к классу динамических, децентрализованных и самоорганизующих, где стимулом для саморазвития выступает творческая воля, созидательная сила, тогда как структурой-аттрактором, или «зовом аттрактора» (Каган, б.г.), аккумулялирующим компоненты целого – чувство предела, пороговости, то есть физиологический, антропогенный фактор. Другими словами, самоорганизация как фактор структурирования нелинейной музыкально-художественной системы осуществляется на основе внутренних, имманентных данной системе сил.

Между тем, составляющие акцию и арт-микст композицию (арт-микст-проект) разные виды искусств не имеют общего основания, что с неизбежностью ставит вопрос о методе изучения явления. В качестве определяющего методологического инструментария предлагается эстетический конструкт, или «эстетический пивот» (фр. pivot – стержень), который обеспечивает синтезирование знания. «Синтез научного знания через пивотацию» (выражение Д. И. Широканова), или «синтез через связь...» (Широканов, 2011, с. 102), то есть через посредство переходного звена, релевантного всем сторонам художественной реальности, является привлекательной перспективой, позволяющей с позиций разных сфер гуманитарного знания, в данном случае искусствознания и философии, понять смысловой и конструктивный стержень нелинейного музыкально-художественного текста.

Выводы

Таким образом, формы репрезентации нелинейности в музыке эпохи постмодерна разнообразны. Их отличительными качествами выступают опора на казуальность, нерегламентированность и открытость формы, поливариантность и интерпретативность как текста, так и средств выражения, где объединение материала осуществляется на основе симультанности без функциональной интерференции разных видов искусств, а процесс самоорганизации протекает согласно «зову аттрактора». Новая музыкально-художественная реальность выступила художественной интерпретацией постмодернистской действительности, где мир мыслится как открытый текст, не ограниченный в своих возможностях и интерпретациях. Контекстом к нелинейной концепции музыки выступили нелинейная архитектура, театр абсурда, сюрреализм, которые сквозь призму авторского мировидения выражают полисемантическую и многозначную, объёмную и нетривиальную по содержанию картину актуального бытия.

Список библиографических ссылок

- Каган, М.С. (б.г.). Синергетика и культурология. Взято из <http://spkurdyumov.ru/art/sinergetika-i-kulturologiya/>.
- Переверзева, М. (2001, 17 октября). Хэппенинги Джона Кейджа [Сообщение в блоге]. Взято из <https://performansist.livejournal.com/228172.html>.
- Пригожин, И., & Стенгерс, И. (1986). *Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой*. (Ю.А. Данилов, пер.). Москва: Прогресс.
- Сороко, Э.М. (1984). *Структурная гармония систем*. Минск: Наука и техника.
- Сороко, Э.М. (2006). *Золотые сечения, процессы самоорганизации и эволюции систем: Введение в общую теорию гармонии систем (2-е изд.)*. Москва: КомКнига.
- Широканов, Д.И. (2011). *Логико-методологические основы интеграции и гуманитаризации науки*. В А. А. Лазаревич и др. (Ред.), *Время и вечность: философия, логика, познание* (с. 100-104). Минск: Право и экономика.

References

- Kagan, M.S. (n.d.). Sinergetika i kulturologiia [Synergetics and cultural science]. Retrieved from <http://spkurdyumov.ru/art/sinergetika-i-kulturologiya/> [in Russian].
- Pereverzeva, M. (2001, October 17). Kheppeningi Dzhona Keidzha [Happenings of John Cage] [Blog post]. Retrieved from <https://performansist.livejournal.com/228172.html> [in Russian].
- Prigogine, I., & Stengers, I. (1986). *Poriadok iz khaosa: Novyi dialog cheloveka s Prirodoi [Order out of chaos: Man's new dialogue with nature]* (Iu.A. Danilov, Trans.). Moscow: Progress [in Russian].
- Shirokanov, D.I. (2011). *Logiko-metodologicheskie osnovy integracii i gumanitarizacii nauki [Logical and methodological foundations of the integration and humanization of science]*.

- In A.A. Lazarevich et al. (Ed.), *Vremia i vechnost: filozofia, logika, poznanie* [Time and eternity: philosophy, logic, knowledge] (pp. 100-104). Minsk: Pravo i ekonomika [in Russian].
- Soroko, E.M. (1984). *Strukturnaia garmoniia sistem* [Structural harmony of systems]. Minsk: Nauka i tehnika [in Russian].
- Soroko, E.M. (2006). *Zolotyie secheniia, protsessy samoorganizatscii i evoliutcii sistem: Vvedenie v obshchuiu teoriiu garmonii sistem* [Golden sections, processes of self-organization and evolution of systems] (2nd ed.). Moscow: KomKniga [in Russian].

FORMS OF REPRESENTATION OF NONLINEARITY IN MUSIC OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY

Tatiana Mdivani

Doctor of Arts, Professor; ORCID: 0000-0002-7023-8351; e-mail: t_mdivani@mail.ru
K. Krapiva Institute of Art History, Ethnography and Folklore
of the National Academy of Sciences of Belarus, Minsk, Belarus

Abstract

The **aim** of the study is to give an idea of the non-linear concept of music expressing the post-modern concept of the world.

Novelty of the work. For the first time the novelty (radicalism) of composer's thinking is revealed, the basis of which is the principle of objective multivariance and an "open" format. Initially the author's definition of nonlinear musical reality is given, where three forms of representation are distinguished: local, total and polyfurcation.

The synergetic **methodology** was used for the first time (developed in the philosophy of the second half of the 20th century), which allows to reveal a new essence and new quality of musical and artistic compositions relevant to the post-modern (post-non-classical) state of the world and, accordingly, to composer's thinking. Models of nonlinear musical systems encompass genre forms that define actionism – happening, instrumental theater, and performance, as well as collage and intertextuality techniques. The non-classical side of the new musical reality is a new interpretation of the synthesis, either linked to a non-trivial approximation of the art types and leveling of the species boundaries – musical and verbal (phonetic) in the form of meso-, acro- and television, musical and quasi-theatrical, musical and visual, as well musical-sound and technogenic, or with the replacement of the classical synthesis "by the simultaneous combination of visible and audible events in a polyphenomenal counterpoint". On this basis, a kind of polytext was formed, the feature of which was nonlinearity. Its most radical form is represented by the art-mixed compositions of D. Cage with a "fully relaxed form" (I. Dobritsyna).

Conclusions. The distinctive features of nonlinearity in music are the randomness of the process, the openness of the form, the multivariance and interpretability of both text and means of expression, where the material is combined on the basis of modeling without functional interference of different types of art, and the process of self-organization proceeds in accordance with the "call of the attractor".

Keywords: nonlinearity; new synthesis; postmodernism; art mix composition

ФОРМИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ НЕЛІНІЙНОСТІ В МУЗИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Тетяна Мдівані

*доктор мистецтвознавства, професор; ORCID: 0000-0002-7023-8351; e-mail: t_mdivani@mail.ru
Інститут мистецтвознавства, етнографії і фольклору ім. К. Кропиви
Національної академії наук Білорусі, Мінськ, Білорусь*

Анотація

Мета дослідження – дати уявлення про нелінійну концепцію музики, що виражає постмодерну концепцію світу.

Наукова новизна роботи – вперше розкрито новизну (радикалізм) композиторського мислення, основу якого складає принцип об'єктивної багатоваріантності і «відкритий» формат; вперше дано авторське визначення нелінійної музичної реальності, де виділяються три форми репрезентації: локальна, тотальна і поліфуркаційна.

Методологія дослідження базується на використанні синергетичного підходу (розроблений в філософії другої половини ХХ століття), що дозволяє розкрити нову сутність і якість музично-художніх композицій, релевантних постмодерному (постнекласичному) стану світу і, відповідно – композиторського мислення. Моделі нелінійних музичних систем охоплюють жанрові форми, що визначають акціонізм-хепенінг, інструментальний театр, перфоманс, а також техніки колажу та інтертекстуальності. Некласичною стороною нової музичної реальності є нова інтерпретація синтезу, пов'язана або з нетривіальним зближенням видів мистецтв і нівелюванням видових меж – музичного і вербального (фонетичного) у вигляді мезо, акро- і телевірша, музичного та quasi-театрального, музичного та образотворчого, а також музично-звукового і техногенного, або з заміною класичного синтезу «одночасним з'єднанням видимих і чутних подій в поліфеноменальному контрапункті». На цій основі сформувався свого роду політекст, особливістю якого виступила нелінійність. Його найбільш радикальну форму представляють арт-мікст композиції Д. Кейджа з «повністю розкутою формою» (І. Добріцина).

Висновки. Відмінними рисами нелінійності в музиці виступають казуальність процесу, відкритість форми, поліваріантність та інтерпретативність як тексту, так і засобів вираження, де об'єднання матеріалу здійснюється на основі симультантності без функціональної інтерференції різних видів мистецтв, а процес самоорганізації протікає згідно з «покликом атрактора».

Ключові слова: нелінійність; новий синтез; постмодернізм; арт-мікст композиція



DOI: 10.31866/2616-7581.2.2.2019.187455
UDC 785.7:784.5

CHAMBER CANTATAS OF OLEH KYVA: STYLE EVOLUTION OF GENRE

Nataliia Pertsova^{1a}, Viktoriia Shevchenko^{2a}

¹Associate Professor; ORCID: 0000-0003-4575-7691; e-mail: natalia.pertsova@gmail.com

²Associate Professor

^aKyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The aim of the study is to identify the characteristic traits of Oleh Kyva's composer's thinking on the example of his chamber cantatas. This goal presupposes the solution of a number of tasks, in particular, an analysis of the place of his work in the context of musical culture of the second half of the twentieth century and the allocation of its links with the previous musical tradition.

The research methodology is connected with the use of the method of analysis of the available musical material – the cantata of O. Kyva, the review of the scientific and theoretical material devoted to the composer's work. The synthesis and systematization of the results in order helped to identify the general and distinctive features of the Kyva's cantatas.

The scientific novelty is to shed light on the key features of Oleh Kyva's choral thinking, which are evident in his chamber cantatas. Synthesis of various genre origins and a bright melodic beginning are the features that form the basis of the author's compositional style. The vitality of the cantata genre in 20th century music culture and its ability to reproduce composer's intentions are affirmed.

Results. Chamber cantata is one of the leading genres in the work of A. Kyva. One can note the evolution of composer's thinking on the example of his chamber cantatas. In this genre there is a change in composing thinking – from the prevalence of lyrical images in the first chamber cantatas to philosophical and in-depth contemplation in the latter.

Conclusions. The composer has a tendency to stylistic synthesis, which manifests itself through the combination of elements of academic and pop music, folk native music and oriental ethnic music. Each chamber cantata represents a new version of the realization of this genre and testifies to the extraordinary melodic talent of the composer. A promising direction for further research is to highlight the specifics of this genre's embodiment in the works of other leading Ukrainian composers.

Keywords: chamber cantatas; Oleh Kyva; style; evolution; lyrics

Introduction

Significant interest to vocal beginning is one of the main features of domestic composers' creation. Lot of attention in their heritage is paid to different vocal and

instrumental genres. Oleh Kyva is a composer who created a lot of chamber cantatas and each became a real treasure of domestic art. Although the specific of this composer's creation gained scientific foundation there are many questions need to be analyzed deeper.

O. Komenda's work "Chamber cantata in the Ukrainian music of the 2nd half of the twentieth century. Main trends and trends of the genre" highlights general trends and dynamics of cantata genre development in the context of the Ukrainian music of XX century. H. Manokina's dissertation "The problem of cycling in the genre of chamber cantata (on the example of Elena Firsova's works) investigated the issue of parts combining in the frameworks of cycle works in general and in the chamber cantata in particular. Survey of chamber cantata as a genre in the domestic field is made by M. Yarko in "Ukrainian chamber cantata: the invariant of genre form" monograph. "Evaluation of music beauty" by G. Lunina highlights general features of O. Kyva's creation. O. Vasylenko's article "Features of the genre of Oleh Kyva chamber cantata in the context of contemporary composer quest" analyses specific cantata genre in Kyva's creation.

At the present time the creative heritage of Ukrainian composers worked at the end of XX and beginning of XXI centuries still remains poorly investigated. That is why it is the appropriate field for scientific researches. In particular, in modern study of art there are no systematic results to highlight O. Kyva's composer's thinking in his cantata creativity.

The purpose of the article

The underlining of characteristic features of Oleh Kyva composer's thinking on the example of his chamber cantatas is the aim of investigation. This aim foresees the decision of some tasks, and, in particular, to analyze the place of his creation in the context of music culture of the second half of XX century and to highlight his links with previous music tradition.

Presentation of the main material

Oleh Kyva is the composer who gave the advantage to the pieces connected with vocal beginning. There are instrumental pieces in his heritage – preludes and other chamber pieces for piano, concerts, suites, sonatas, ballet, symphonies, but rather often it is the only embodiment of particular genre. There are much more vocal and instrumental pieces, chamber (like romances and songs) as well as broad-scale (like cantatas for choir and also cantatas for voice and orchestra, choirs). Such returning to one and the same genre – cantata – gives the possibility to talk about it main position in composer's creation.

Oleg Kyva was born on January 5, 1947, and his creative way was connected with traditional steps characteristic to the composers of XX century. First, he studied at music school in Poltava, than he studied in Poltava musical college, where he started to pay attention to the art of composing. In Kyiv State Conservatory named after P. I. Chaikovsky (from 1995 Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine) Oleh Kyva studied composing in the class of Myroslav Skoryk the master of Ukrainian

composing art. After graduation in 1971 Kyva started to teach, than he was a musical editor before he concentrated his attention on creation work.

Kyva composer's style is connected with continuation of romance traditions. Lyric nature of melody and attention to vocal beginning led to the great number of music for movies. His soundtracks to genres of cinema created beginning from 80s of XX century became the fundamental contribution. They are very popular among people because they attracted attention and it was easy to remember them due to their melodious sound. A. Lunina mentions the list of his works in the field of cinematography. These works became very noticeable in the Soviet, Russian and Ukrainian cinema heritage. "Nowadays among Ukrainian composers Oleh Kyva takes the first place under the rate of employment in cinematography. He wrote brilliant music to more than fifty well-known domestic and Russian movies, serials, historic and documentary films, newsreels and cartoons. They are "The Year of Calf", "Marry-Go-Round", "Unlabelled Freight", "Hearts of the Three", "Wicked", "Doping for Angels"; Ukrainian movies "Wasted Sunrises", "Dead End", "Long Way to Mum", "Man from "Alfa" Team", "The Way to Sich", "Longer than Arrow Flow", "Cossacs Go", "Smoky Mountains", "Clarinets of Tenderness"...; serials "Countess de Monsoraue", "Faults and Their Fans", "My Personal Enemy", "The Doll", "Ash of Phoenix"...; cartoons "Old Ballad", "Poplar Tree", "Drama on the Paper". This is a very small part of the great volume of Oleh Kyva music to the movies" (Lunina, 2007).

Of course, vocal music was the main for Oleh Kyva and that is the evidence of his following the traditions of the previous Ukrainian music culture. It concerns the vocal beginning in general as well as the issue of addressing to cantata genre. There are a lot of examples of cantatas in the creation of S. Ludkevych, B. Liatoshynskiy, L. Revutskiy and other composers. In his early period of creation Kyva wrote broad-scale cantatas. In 1967 Kyva created Cantata in Memoriam of Auschwitz Victims for soloists, choir and orchestra; in 1970 he created Cantata in V. Lenin Memoriam. The first work reflected timely and extremely painful topic gained personal character for all the participants while the second became the type of answer for the social realism demands. After that composer quit to create broad-scale works and began to address to chamber cantatas. Totally there were six of them. Each time he chooses the lyrics of different authors and it allows him to open absolutely different edges of lyric and sometimes tragic figurality.

The question is why the composer addressed to cantata particularly? This genre was popular among creation of many composers in the second half of XX century. O. Komenda gives the list of cantatas created by Kyva's contemporaries. "It is evident that chamber cantata is enough up-to-date and greatly represented genre in the Ukrainian music of the second half of XX century. Actually, each Ukrainian composer has addressed to this genre at least once. For example V. Runchak "Chumaks' Songs" (for baritone and Ukrainian folk instruments ensemble, 1987), H. Havrylets "Look into Childhood" (for soprano and chamber orchestra, 1987), Yu. Homelska "Non-whispered Words" (for soprano, flute and piano, 1994), V. Larchykov "Night Songs" (for voice, soprano-saxophone, oboe (alto flute), violoncello, 1991), K. Tsepkolenko "Exit" (for woman's voice, clarinet, accordion and piano, 1996) (Komenda, 2006, p. 24). Generally, in those chamber cantatas of the second half of XX century particular

common features are formed. Very often they use folklore elements processed taking into account modern composers' techniques.

In his chamber cantatas – No 1 on A. Novchadovska (1977) lyrics, No 2 on F. Garsia Lorca (1981) lyrics, No 3 on P. Tychna (1982) lyrics, No 4 on O. Mandelshtam and M. Zabolotskyi (1983) lyrics, No 5 on F. Tutchev and O. Pushkin (1993) lyrics – composer chooses lyrics of different poets. Chamber symphony for soprano and chamber orchestra on T. Shevchenko (1997) lyrics is close to cantata genre. In these works composer was able to release absolutely contradictory, by their figurality, themes. When we talk about such genre as cantata, which is actually a cycle work, the issue of joining separate parts together is very important. Among works where the attempts to understand the main principles of cycle were undertaken it is necessary to highlight the work by L. Rappoport. Author thinks there are significant differences in the issue of keeping cycle integrity depending on national traditions and idea and stylistic directions. "In each case the investigator underlines one or two musical principles are prevalent for particular work or chamber and cantata creation of particular composer. However, usually cycle implements on the basis of the system of principles (and in chamber cantata not only musical but verbal as well), choice and combining of which fully depends on author's idea" (Manokina, 2018, p. 1).

We can follow the common feature joining first cantatas by Kyva. The first, the second and the third chamber cantatas are for one and the same cast – soprano and chamber orchestra. Woman tells us the story. The fourth cantata is for the duet of soloists – soprano and baritone accompanied by chamber orchestra. The fifth cantata is for the basso and chamber orchestra. Even considering the cast we can mention the peculiarity that first we have woman voice prevailing, then there are voices of woman and man and then there is a transfer to man's voice.

At the same time, each chamber cantata by Kyva is a unique variant of this genre realization. Cantata No1 on lyric by A. Novochadivska consists of five parts – Prelude, Aria, Recitativo, Canzona and Choral. These names (except of Prelude) coincide with genre genetically connected with vocal beginning. They represent retrospection of vocal chamber works of different times and sometimes had opposite style direction. Each part contains vocal section which means that even the Prelude is localized. "Aria" part is connected with baroque style but there are also lyric intonations characteristic for variety art of XX century. "Canzona" part embodies lyric images remind us about rays of sun. The author masterly joins parts of academic and variety music art thus we can talk about creation of the unique woman's "monologue" joining different styles directions.

Cantata No2 on F. G. Lorca lyrics contains six parts where names of the parts mostly connected with instrumental genres – Prelude, Toccata, Intermezzo, Melancholy and Berceuse. This work is full of watching and particular philosophy combined with lyric and even intimate utterances. There are also different ranges connected with Spanish and Oriental melodies, rhythm, peculiarities of orchestrating (castanets, guitar) keep us closer to Spanish folk music (romances, flamenco). "Pastoral" part combines shepherds folk tunes and vocal remarks of soprano. Instrumental parts are developed more in this work because there are parts where there is no vocal at all.

Chamber cantata No3 was written also for soprano and chamber orchestra. It is the example of song and romance type of chamber cantatas. O. Komenda thinks that

there are features of "classic" seen in "national tradition shown in genre and intonation details of theme and underline existing patterns of genre" (Komenda, 2006, p. 23). Author means the addressing to the material close to folk songs, using of romance intonations. Each part of cantata has the features of song and strophe form with the elements of variations. Leading Ukrainian composer Lesia Dychko, whose creation is represented by different genres (cantatas, concerts for choir and common prayers, etc.) mentioned very special talent of composer and her own passion to Chamber cantata No3. "Oleh Kyva is outstanding Ukrainian composer and his talent is unrivaled. His music touches the heart of each person. Works in this performance are extremely varied by emotions: tragedy, drama, lyrical, bright and tender... The third cantata on P. Tychyna lyrics is my favorite work by Oleh Kyva. Here he glorifies the eternal beauty and dignity of the World and tragic but magnificent and sacred glory of life. Oleh Kyva is one of the greatest composers of our time and his music penetrates people's hearts with its very sincere emotions. His art is the game of heaven spheres" (Lunina, 2007).

Chamber cantata No4 consists of three parts. First two are written on O. Mandelshtam lyrics and the third part is on M. Zabolotskyi's lyrics. The content of cantata presents us with deep philosophy thoughts about the Universe and nature, death and life. M. Iarko mentions that Oleh Kyva through his art analyzes and highlights ideas of thinking about the ending of human life and eagerness for eternity leading for both authors. "The main thing which is underlined by O. Kyva in the creation of these poets is the pathos of personal eternity which comes from persuasion that it is necessary to voluntary rule natural evolution" (Yarko, 2009, p. 60). In the first part of Chamber cantata No4 Oleh Kyva presents very interesting interpretation of the function of general form of the cycle division. H. Manokina thinks that the first part acts as an epigraph. It means that main themes and characters could be found in the chapter on the text level there are no such things at music level. "There is a conclusion that context environment and music reading of poetry affect its dramatic functions in the cycle. In Kyva's cantata section of the first part with poem by Mandelshtam presents the function of epigraph. It concentrates main characters and ideas of cantata on verbal level, but on the music and stylistic level makes the contrast with the next parts of the work and makes no influence on the further development of actions in the work" (Manokina, 2018, pp. 12-13). Specific feature of this cantata is intonation dissociation and contrasting parts on music level. In the first section theme, as far as we can interpret it as one part form as well as three parts form, we can see intonation isolation and using elements with small ambitus which remind folk beginnings, in particular, those of archaic period. They combined with episodes where there is a connection with psalms recitative. The peculiarity of composer is two-dimensionality of lyrics which could be manifested in meditation in vocal and instrumental section as well as more actively with high splash of emotions in only instrumental blocks.

The fifth chamber cantata has some common features with the fourth one. There is also verbal text by two authors. Here the poems of Russian classical poets F. Tutchetv and O. Pushkin are used. It is very important to mention that form of three parts is also common for both cantatas (fourth and fifth). Theme is connected with depicting of autumn. There are also very interesting philosophical thoughts of composer. It looks

like composer draws pictures of nature watching, but there we see the real idea of the work. There is the problem that human existence comes to the end and that the life passes fast. "Only at the face of death we understand the reason of life and that we are mortal" (Vasylenko, 2012, p. 186).

Conclusions

Scientific novelty is in the highlighting of key features of choir thoughts of Oleh Kyva reflected in his chamber cantatas. Synthesis of different genres sources and bright melodious beginning are the peculiarities which make the basis of author composer's style. He confirms the vitality of genre in music culture of XX century and ability to implement composer's intentions.

Chamber cantata is one of the main genre in O. Kyva creation. We can mention the evolution of composer's thoughts on the example of his cantatas. This genre shows us changing in composer's thoughts from lyric characters prevailing in first chamber cantatas till philosophically deep thoughts in the last. Composer has the inclination to mix styles and combines elements of academic and variety art music, domestic folklore and oriental ethnic music. Each chamber cantata is the new variant of this genre implementation and witnesses about great melody talent of composer. Specific of embodying of this genre in other leading Ukrainian composers is the perspective direction of further studying.

References

- Komenda, O. (2006). Kamerna kantata v ukrainskii muzytsi 2-i polovyny XX st. Osnovni napriamky i tendentsii rozvytku zhanru [Chamber cantata in Ukrainian music of the second half of the twentieth century. The main directions and trends of the genre]. *Problemy pedahohichnykh tekhnolohii*, 1(31), 22-26 [in Ukrainian].
- Lunina, H. (2007, July 25-31). Vymiry muzychnoi krasny [Measures of musical beauty]. *Ukrainske slovo* [in Ukrainian].
- Manokina, H. V. (2018). *Problema tsyklizatsii u zhanri kamernoi kantaty (na prykladi tvoriv Yeleny Firsovoi)* [The problem of cyclization in the genre of chamber cantata (based on the works of Elena Firsova)]. (Abstract of PhD Dissertation). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv [in Ukrainian].
- Vasylenko, O. (2012). Osoblyvosti zhanru kamernoi kantaty Oleha Kyvy v konteksti kompozytorskykh poshukiv suchasnosti [Features of Oleh Kyva's chamber cantata genre in the context of the composer's search for the present]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 41, 177-187 [in Ukrainian].
- Yarko, M. I. (2009). *Ukrainska kamerna kantata: invariant zhanrovoi formy* [Ukrainian chamber cantata: invariant of genre form]. Drohobych: Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University [in Ukrainian].

КАМЕРНІ КАНТАТИ ОЛЕГА КИВИ: СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ

Наталія Перцова^{1а}, Вікторія Шевченко^{2а}

¹доцент; ORCID: 0000-0003-4575-7691; e-mail: natalia.pertsova@gmail.com

²доцент

^аКиївський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Метою дослідження є виділення характерних рис композиторського мислення Олега Киви на прикладі його камерних кантат. Дана мета передбачає вирішення ряду завдань, зокрема, аналіз місця його творчості в контексті музичної культури другої половини ХХ століття та виокремлення його зв'язків з попередньою музичною традицією.

Методологія дослідження пов'язана з використанням методу аналізу наявного музичного матеріалу – кантат О. Киви, здійснення огляду науково-теоретичного матеріалу, присвяченого творчості композитора та узагальненню і систематизуванню отриманих результатів з метою виділення спільних та відмінних рис кантат Киви.

Наукова новизна полягає у висвітленні ключових рис хорового мислення Олега Киви, які унаочнюються у його камерних кантатах. Синтезування різних жанрових витоків та яскраве мелодичне начало є тими особливостями, що становлять основу композиторського стилю автора. Утверджується життєвість жанру кантати у музичній культурі ХХ століття та його спроможність відтворити композиторські інтенції.

Висновки. Камерна кантата є одним з провідних жанрів у творчості О. Киви. Можна відмітити еволюцію композиторського мислення на прикладі його камерних кантат. В даному жанрі простежується зміна композиторського мислення – від превалювання ліричних образів у перших камерних кантатах до філософсько-заглибленої споглядальності в останніх. Для композитора притаманна схильність до стильового синтезу, що проявляється шляхом поєднання елементів академічної та естрадної музики, вітчизняного фольклору та східної етнічної музики. Кожна камерна кантата являє собою новий варіант реалізації даного жанру та свідчить про надзвичайну мелодичну обдарованість композитора. Перспективним напрямком для подальших розвідок виступає висвітлення специфіки втілення даного жанру у творчості й інших провідних українських композиторів.

Ключові слова: камерні кантати; Олег Кива; стиль; еволюція; лірика

КАМЕРНЫЕ КАНТАТЫ ОЛЕГА КИВЫ: СТИЛЕВАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА

Наталья Перцова^{1а}, Виктория Шевченко^{2а}

¹доцент; ORCID: 0000-0003-4575-7691; e-mail: natalia.pertsova@gmail.com

²доцент

^аКиевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Аннотация

Целью исследования является выделение характерных черт композиторского мышления Олега Кивы на примере его камерных кантат. Данная цель предполагает решение ряда задач, в частности, анализ места его творчества в контексте музыкальной культуры второй половины XX века и выделение его связей с предыдущей музыкальной традицией.

Методология исследования связана с использованием метода анализа имеющегося музыкального материала – кантат О. Кивы, осуществления осмотра научно-теоретического материала, посвященного творчеству композитора, обобщению и систематизации полученных результатов с целью выделения общих и отличительных черт кантат Кивы.

Научная новизна заключается в освещении ключевых черт хорового мышления Олега Кивы, которые проявляются в его камерных кантатах. Синтезирование различных жанровых истоков и яркое мелодическое начало являются теми особенностями, которые составляют основу композиторского стиля автора. Утверждается жизненность жанра кантаты в музыкальной культуре XX века, и его способность воплотить композиторские интенции.

Выводы. Камерная кантата является одним из ведущих жанров в творчестве О. Кивы. Можно отметить эволюцию композиторского мышления на примере его камерных кантат. В данном жанре прослеживается изменение композиторского мышления – от превалирования лирических образов в первых камерных кантатах к философско-углубленной созерцательности в последних. Композитору присуща склонность к стилевому синтезу, которая проявляется за счет сочетания элементов академической и эстрадной музыки, отечественного фольклора и восточной этнической музыки. Каждая камерная кантата представляет собой новый вариант реализации данного жанра и свидетельствует о чрезвычайной мелодической одаренности композитора. Перспективным направлением для дальнейших исследований выступает освещение специфики воплощения данного жанра в творчестве и других ведущих украинских композиторов.

Ключевые слова: камерные кантаты; Олег Кива; стиль; эволюция; лирика



Наукове видання

Scientific publication

ВІСНИК
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

BULLETIN
OF KYIV NATIONAL
UNIVERSITY
OF CULTURE AND ARTS

Серія: Музичне мистецтво

Series in Musical Art

Науковий журнал

Scientific journal

Том 2 № 2
2019

Volume 2 No 2
2019

Підписано до друку: 20.12.2019. Формат 70x100/16
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Roboto.
Ум. друк. арк. 7. Обл.-вид. арк. 6,18.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 4024

Видавничий центр КНУКіМ
Видавець Київський національний університет культури і мистецтв
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготовників
і розповсюджувачів видавничої продукції, серія ДК № 4776 від 09.10.2014