

20. Roberts Ronald Ralph. The 'Cantates Francaises' of Andre Campra. The Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, D.M.A., 1972. 221 p.
21. Schreuder Bernard. La Haute-contre. URL: <http://musebaroque.fr/la-haute-contre> (дата звернення: 16.04.2022 р.).
22. Tunley D. The Eighteenth Century French Cantata. Oxford: Clarendon Press, 1997. 304 p.

#### METAMORPHOS OF THE IMAGE OF ORPHEUS IN THE FRENCH SALT CANTATE OF THE XVII – XVIII CENTURIES

**Dzhulay Anna** – Candidate of Philosophy, Honored Artist of Ukraine, professor of solo singing,  
Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Odessa

Attention is focused on the specifics of the interpretation of the image of Orpheus in the French solo cantata of the XVII – first half of the XVIII century, represented in the works of M. A. Charpentier, L.-N. Clerambo, F. Courbois and J. F. Rameau. Substantial and typological features of this genre and features of its timbre interpretation are revealed. The poetic and intonational originality of the works of these authors, which arose at the intersection of the typology of Italian cantata and genre and style guidelines of the French classicist-baroque musical-historical tradition, which was formed against the background of spiritual and ethical pursuits of French absolutism and salon culture.

*Key words:* cantata, French solo cantata, Orpheus, «eternal image», antiquity, French classicism, baroque.

UDK 784. 5

#### METAMORPHOS OF THE IMAGE OF ORPHEUS IN THE FRENCH SALT CANTATE OF THE XVII – XVIII CENTURIES

**Dzhulay Anna** – Candidate of Philosophy, Honored Artist of Ukraine, professor of solo singing,  
Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Odessa

*The purpose of the work* is to identify genre and stylistic features of the reproduction of the image of Orpheus in the French solo cantata of the XVII-XVIII centuries.

*The methodological basis* of the work is the intonation concept of music in the perspective of intonation-stylistic analysis, inherited from B. Asafyev and his followers in Ukraine, as well as interdisciplinary and historical-cultural methods that together mark the genre-style and spiritual-musical uniqueness of French solo cantata and its meaningful «dominant», focused on the reproduction of the multifaceted image of Orpheus.

*The scientific novelty* of the work is determined by the fact that for the first time it was introduced into the musicological circulation of materials on the genre specifics of the French solo cantata with Orphic themes and genre-style guidelines of the works of its representatives.

*Conclusions.* The poetics of the French solo cantata, presented in the creative heritage of M. A. Charpentier, L. N. Clerambo, F. Courbois and J. F. Rameau, was formed at the intersection of the traditions of Italian Baroque opera and the achievements of French musical and theatrical practice of XVII-XVIII centuries. The latter, in turn, fed on the artistic traditions of the French aristocratic salon and the spiritual and ethical guidelines of the culture of French absolutism in general. A special place in the works of this genre belongs to Orpheus as a leading «eternal image» of French culture since the Middle Ages, which embodies the high sacred mission of musical and poetic art and creative beginnings aimed at spiritual and ethical transformation of human nature and society. The dominance of this image («one-actor theater») in the French solo cantata, realized through the timbre of Haut contre, determines its genre specificity and structure. The latter is built on the level of alternation of arias and recitatives, genetically descended from the traditions of French oratorical eloquence, the poetics of the French court aria and their sacred and mysterious primary sources.

*Key words:* cantata, French solo cantata, Orpheus, «eternal image», antiquity, French classicism, baroque.

Надійшла до редакції 27.04.2022 р.

УДК 78.03:94(477-25) «652» ]:[78.087.4:780.616.433]

#### ОБРАЗ ДАВНЬОГО КИЄВА В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПАННІЙ МУЗИЦІ 1980-х РОКІВ (НА ПРИКЛАДІ ПРОГРАМНИХ ЦИКЛІВ Б. ФІЛЬЦ, І. СОНЕВИЦЬКОГО, Г. САСЬКА)

**Бондаренко Анна** – аспірантка кафедри музикознавства та музичної освіти,  
Київський університет ім. Бориса Грінченка, м. Київ  
<https://orcid.org/0000-0002-5869-2711>  
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucp.mk.vi40.520>  
[anna.bondarenko.piano@gmail.com](mailto:anna.bondarenko.piano@gmail.com)

Розкрито образ давнього Києва на підставі аналізу драматургії та стилістики програмних фортепіанних циклів Б. Фільц, І. Соневицького й Г. Саська. Визначено типи програмності, до яких належать означені твори: узагальнений («Київський триптих» Б. Фільц) та картинний («Триптих» І. Соневицького і «Відгомін століть» Г. Саська). Охарактеризовано драматургію цих творів, в основі якої сюїтний принцип композиції. Виділено три образні лінії, що

простежуються в усіх циклах: епіко-драматична, сакральна-християнська та народно-побутова. Відзначено особливу увагу композиторів до втілення сакральна-християнської образності. Виявлено спільні інтонаційні символи, за допомогою яких втілено образ давнього Києва: дзвону, церковної монодії, токатного руху та народного наспіву. Показано багатогранність образу давнього Києва, втіленого в розглянутих творах.

*Ключові слова:* українська культура, фортепіанна творчість, програмна музика, Київська Русь.

*Постановка проблеми.* Сучасне музикознавство надає важливого значення дослідженню української музики 1980-х років – переломного в історії української культури періоду. У той час, з одного боку, простежується поступове згасання ідеологічних традицій радянської епохи, а з іншого, – формування нових світоглядних орієнтирів, увиразнення плюралістичних поглядів, що зумовило збагачення жанрово-стильової палітри композиторської творчості. Означена тенденція виявляється, зокрема, у фортепіанній музиці, яка оновилася новими образно-тематичними та жанрово-стилістичними ідеями.

*Огляд останніх публікацій.* Останнім часом дослідники приділяли увагу різним аспектам фортепіанного доробку українських композиторів окресленого періоду. У монографії Н. Ревенко даний сегмент творчості розглянуто в контексті розвитку музичної культури України 1980–1990-х рр. [8]. О. Фрайт досліджувала українську фортепіанну музику ХХ ст. із погляду втілення принципу програмності [9]. У дисертації О. Бондаренко, присвяченій жанру токати, аналізуються її зразки в українській музиці означеного часу [2]. Фортепіанні твори М. Скорика та Б. Фільц, написані у 1980-х роках, розглядалися Н. Посікірою-Омельчук у світлі проблеми трансформації засад живопису [6]. Окрему увагу фортепіанній творчості Б. Фільц приділили В. Белікова та О. Грабовська, які вивчали питання стилістики [1] та виконавської інтерпретації [3]. Однак образно-тематичні аспекти української фортепіанної музики 1980-років ще не дістали вичерпного висвітлення в музикознавчих студіях, що таким чином, актуалізує означену проблему.

*Мета статті* – розкрити специфіку втілення образу давнього Києва у фортепіанних програмних циклах Богдани Фільц, Ігоря Соневицького та Геннадія Саська.

*Вклад основного матеріалу.* Тематика та образність Київської Русі об'єднала жанрово-стильові пошуки українських композиторів 1980-х років. Очевидно, у цій темі митці відчували суголосся минулого і сучасності, а в ньому – власну причетність до історичного буття свого народу. Упродовж 1980-х рр. з'явилося чимало творів різних жанрів, присвячених давньому Києву, серед яких визнані шедеври вітчизняної музики: балет «Ольга» Є. Станковича (1981 р.), ораторія «І нарекоши ім'я Київ» Лесі Дичко (1982 р.), симфонічна сюїта «3 глибини віків» А. Білошицького (1983 р.).

Суттєвим поштовхом до створення композицій з давньоруською тематикою стали події загальнодержавного масштабу: святкування 1500-річчя заснування Києва (1982 р.) та 1000-ліття хрещення Русі (1988 р.). Зокрема, з цієї нагоди написано фортепіанні цикли Б. Фільц («Київський триптих»), І. Соневицького («Триптих») та Г. Саська («Відгомін століть»). В означених творах рельєфно проявляються образи стародавньої столиці України.

«Київський триптих» (до 1500-ліття Києва) Б. Фільц є зразком узагальненої програмності, що відбивається у назві твору. Цикл має ознаки сюїти, частини якої чергуються за образним та темповим контрастом: *Ostinato (Largo)* – *Toccata (Vivace)* – *Maestoso (Largo maestoso)*. Перша п'єса твору *Ostinato (a-moll)*, написана у простій двочастинній формі, вирізняється стриманим статичним характером, викликаючи асоціації з храмовою архітектурою давнього Києва. Розпочинається музика тихим (*ppp*) перегуком акордів кварто-квінтової будови у різних регістрах, який нагадує повільне розхитування церковного дзвону. Остинатне звучання «порожніх» квінт, що складають основу акордів, надає образу архаїчної застигlosti.

Згодом на тлі стихаючих акордів, що імітують відгомін дзвонів, ніби крізь завісу проявляється контур одноголосної діатонічної поспівки, на якій будується тематичний матеріал другого розділу *Ostinato*. Неквапливо розвиваючись, вона звучить як одноголосно, так і в секстовому двоголоссі на тлі скупого квінтового супроводу в басах.

У розвитку цієї мелодії композиторка використовує прийоми імітаційної та підголоскової поліфонії, відповідно, цей розділ має більш рухливий характер, порівняно з попереднім. Вузкий діапазон мелодії, натуральне ладове забарвлення з мерехтливим колоритом паралельного мажору та плавний поступовий рух споріднюють її з давньою церковною монодією. На цю особливість уперше звернула увагу М. Загайкевич, на думку якої «ця аскетично стримана епічна мелодія заснована на автентичних мотивах лаврського розспіву XVIII століття» [4; 86]. Цитата оригінальної теми православної монодії органічно доповнює архаїчну картину Давньої Русі, в якій сакральна-християнська образність має особливу вагу.

Друга частина триптиху, *Toccata Vivace (f-moll)*, виразно контрастує до попередньої. Її зміст апелює до епіко-драматичної образності моторного характеру, інспірованої літописними оповідями про оборону древньої столиці від войовничих набігів. Токата розпочинається у низькому регістрі з акцентованим басом.

Ламана хроматична лінія шістнадцяток, що лавиною збігає то вгору, то вниз, ототожнюється з образом ворожої сили. Особливої гостроти надає музиці використання у середині частини цілотонового звукоряду та тритонових послідовностей, семантика яких пов'язана з образами зла, небезпеки чи то фантастики.

П'єса *Maestoso (D-Dur)*, – втілення славетного образу давнього Києва з його величними храмами, могутнім непереможним військом та живописними пейзажами на Дніпрових кручах. Таку картину навіює урочисто-піднесений характер музики цієї частини. За драматургічними та стилістичними ознаками вона знаменує епілог всього циклу, узагальнюючи образно-тематичний розвиток попередніх п'єс. Невипадково, матеріал третьої частини увібрав елементи тематизму розділів *Ostinato* та *Toccata*. З першою мініатюрою триптиху її споріднює темп (*Largo*), акордова фактура та початковий мотив «дзвонів», який тепер лунає повнозвучно, охоплюючи широкий простір клавіатури, зокрема й густі насичені баси. Саме ця тема лежить в основі тематизму п'єси *Maestoso*.

У п'ятому такті з'являється матеріал, який за своїми ритміко-інтонаційними та фактурними особливостями нагадує другу частину триптиху – фрагмент токатної моторики, представлений рухом шістнадцяток. На відміну від п'єси *Toccata*, де цей тематизм звучить тривожно та зловісно, у третій частині він виконує функцію тла, підкреслюючи піднесений характер теми «дзвонів», яка досягає апофеозного проведення в кульмінації п'єси. Засоби орнаментики (зокрема, форшлаги) в акордовій фактурі додають темі «дзвонів» святкового звучання у світлій тональності *D-dur*.

«Триптих» І. Соневицького, написаний з нагоди 1000-ліття Хрещення України-Русі, має чимало спільного з твором Б. Фільц. Перш за все, обидві композиції єднає концепція тричастинного циклу, п'єси якого чергуються за принципом темпового (статичні крайні частини та рухлива середня) та образного контрасту. При цьому, образність твору І. Соневицького, на відміну від «Київського триптиху», має більш конкретний характер, адже кожній частині відповідає певна програмна назва: «Паломники» – «Скоморохи» – «Дзвони». Увага композитора до християнської тематики та образності, виражена у двох п'єсах циклу («Паломники» та «Дзвони») символізує зв'язок цього твору з ювілейною датою хрещення Русі, яке відіграло провідну роль в історії української культури.

П'єса «Паломники» (*a-moll*), якою відкривається цикл, змальовує неквапливу ходу мандрівників, які долають довгий шлях до святих місць. Цей монотонний рух виразно передає спокійна врівноважена діатонічна тема, проведення якої поєднують елементи варіаційного та імітаційно-поліфонічного розвитку. Спочатку мелодія теми звучить у теноровому діапазоні, далі проводиться в басовому регістрі, а потім просувається у верхній. Кожне проведення теми завершується *ritenuto*, що імітує уповільнення ходи втомлених паломників. Подібно до одноголосного мелодії з першої частини «Київського триптиху» Б. Фільц, тема паломників також нагадує церковну монодію, хоч і не є цитованим матеріалом. На цю схожість вказує вузький діапазон мелодії, плавність її руху і ритміки, а також, діатонічне забарвлення.

Водночас тема паломників має яскраво виражений характер фольклорної архаїки, що передається фактурними та ладовими особливостями. Так, у фактурі помітно поєднання типового для народних пісень стрічкового терцієвого, секстового двоголосся, а також, унісонного та октавного руху. Народно-ладова специфіка проявляється в інтонаціях еолійського, фрігійського, а також дорійського звукорядів з використанням характерного звороту думної мелодики. Друга частина п'єси характеризується зміною імітаційного складу фактури акордовим з поступовим ущільненням викладу. Заклучний каданс із пікардійською терцією тонічного тризвуку виражає відчуття духовного умиротворення.

«Скоморохи» (*a-moll*) – віртуозна мініатюра жартівливою настрою, яка характеризується «узагальненим відтворенням національного характеру» [7; 83]. Мініатюра написана у тричастинній репрізній формі *da capo* з контрастною серединою (*trio*). Крайні розділи п'єси мають запальний характер, а середній – спокійніший, з вираженим мелодизмом та звукообразними ефектами, що, таким чином, розкриває різні грані образу скоморохів – артистів широкого амплуа, які вміли і весело танцювати, і гарно співати, і вправно на різних інструментах грати. Тематизм крайніх частин базується на зигзагоподібному русі тріолей унісонного звучання, насиченого хроматичними звуками. Стрімкий біг теми вгору і вниз та відсутність у ній кадансів створює відчуття нестримної енергії танцю. Тріольні пасажі змінює контрастний тематизм середнього розділу, написаного у помірному темпі. У цьому тематизмі поєднуються фрагменти наспівного характеру та унісонного руху, викладеного вісімками.

Фінальна частина твору, «Дзвони» (*Maestoso, C-Dur*), – кульмінація всього циклу, яка споріднює задум композитора з циклом Б. Фільц, де образ дзвонів найвиразніше представлено також в останній п'єсі. «Дзвони» І. Соневицького – лаконічна мініатюра, що складається із двох частин. В основі композиції – імітація поступового розгойдування дзвонів: від великих дзвонів до маленьких дзвіночків. Цей ефект досягається, передусім, засобами динаміки (від *mf* до *ffff*) та фактури, в якій переважає акордовий тип викладу з поступовим додаванням звукообразних засобів.

Фактура п'єси вирізняється багатошаровим викладом, охоплюючи весь простір клавіатури. Щільне розташування акордів із секундовими наповненнями, акцентами, широкими стрибками та октавними проведеннями створює ефект могутнього дзвону. У ладо-інтонаційному відношенні тут переважає діатоніка, що надає музиці архаїчного колориту, відповідаючи програмному змісту. Лише перед заключним тонічним тризвуком із секстою в акордах з'являються хроматичні звуки, які підсилюють його світле життєствердне звучання.

Яскравим прикладом втілення розгорнутої картинної програмності з історичною тематикою є фортепіанний цикл Г. Саська «Відгомін століть». Кожна з восьми п'єс циклу ніби овіяна аурую давньоукраїнської столиці: тут і величні картини духовних святинь Русі («Софія Київська» № 3, «Каплиця над Почайною» № 5, «Гасмниці лаврських печер» №7), і суворі постаті доблесних князів, засновників Києва («Городище Кия» № 1, «Аскольдова могила» № 6), і живописні замальовки народних гулянь («Весняні хороводи на Болонії» № 2, «Бабин торжок» № 4, «Свято на Всеволодовім пагорбі» № 8).

Окрім програмної назви, автор конкретизує музичний зміст кожного з номерів відповідним літературним епіграфом, підсилюючи, таким чином, образно-асоціативний зв'язок з реальними чи то уявними подіями далекого минулого. Так, музиці Першої, Четвертої та Шостої частин передують рядки з «Повісті минулих літ», П'ятої та Сьомої – цитати з «Києво-Печерського патерика», епіграфом до Восьмої частини циклу обрано текст із «Життя Феодосія Печерського».

Так само, як у фортепіанних циклах Б. Фільц та І. Соневицького, усі номери цього твору чергуються за принципом образно-змістового контрасту, що відповідає сюїтному типу композиції. Загалом можна виділити три образні сфери твору: епіко-драматичну (№ 1, 5, 6), сакральнo-християнську (№ 3, 7) та народно-побутову (№ 2, 4, 8), втілені композитором за допомогою різних засобів музичної виразності.

П'єси епіко-драматичної та сакральнo-християнської образних сфер об'єднані наскрізною образною лінією, що відіграє важливу семантичну та драматургічну роль. Йдеться про лейт-образ дзвонів, який у кожному випадку має своєрідне звукове забарвлення відповідно до програмного змісту. Ця особливість також єднає твір Г. Саська з фортепіанними триптихами Б. Фільц та І. Соневицького, в яких тема дзвонів має особливе значення. Особливо виразно семантика дзвонівості виявляється у частинах «Городище Кия», «Софія Київська» та «Аскольдова могила».

Імітація дзвонів у п'єсі «Городище Кия» створює епічний образ стародавнього Києва. Їх відгомін відчутний вже з перших тактів завдяки рівномірному повторюванню діатонічного кластера  $c - d - e$  в середньому регістрі на динаміці *subito pp*. А наприкінці мініатюри секундові інтонації кластера, викладені в широкому розташуванні, звучать піднесено й урочисто (*Maestoso fff*), утворюючи кульмінаційну зону. За рахунок метричної перемінності досягається ефект набатного передзвону, підсилюючи апофеозний характер звучання цієї теми. В останньому такті знову з'являється віддалений образ дзвонів: тема-кластер звучить на *subito pp*, як спогад про далекі часи. Цей ефект також зближує «Городище Кия» з першою частиною «Київського триптиху» Б. Фільц.

У третьому номері, «Софії Київській», пов'язаному із сакральнo-християнською образністю, інтонаційність дзвонів представлена по-різному. У крайніх розділах п'єси композитор імітує звучання великого дзвону, обертони якого ніби лунають з далекої відстані. Для створення цього ефекту використана своєрідна трипластова фактура: глибокий октавний бас у низькому регістрі, дванадцятизвучний комплекс з фігураційним оздобленням у середньому та репетиційні повтори одного звуку у високому регістрі. У середньому розділі, більш рухливому й мобільному, дзвонівість трактується інакше – як звучання маленьких дзвіночків. Специфіка такої звукоімітаційної колористики утворюється стрімким рухом шістнадцятих, рівномірним підкресленням у крайніх голосах звуків секундового співвідношення, поступовим наростанням сили звуку від *pp* до *fff*. Далі «передзвін» ніби розчиняється у педально-обертонному відгомоні, щоби «знов зануритися у стан споглядання величі храму» [5; 108].

Шостий номер, «Аскольдова могила», – драматична кульмінація всього циклу, в якій лейт-образ дзвонів набуває особливої глибини звучання. Передусім, це пов'язано з емоційним станом скорботи, нав'язним згадкою про підступно вбитого князя Аскольда. Змальовуючи музичну картину Аскольдової могили, Г. Сасько слушно вдається до семантики похоронного дзвону. П'єса розпочинається імітацією гучного набату з довгим відгомонам. Засобом створення такого просторового ефекту стала фактура широкого діапазону, в якій виділяється октавне подвоєння басу в низькому регістрі та гармонічний пласт терпких дисонансів. Надалі відлуння набату чергується з передзвонами маленьких дзвіночків, що їх імітують перегуки репетицій у середньому регістрі.

Інша важлива спільна інтонаційна сфера, що єднає усі три цикли, пов'язана з церковно-аскетичною образністю. Подібно до перших частин триптихів Б. Фільц та І. Соневицького, семантика православної монодії у творі «Відгомін століть» найбільш виразно простежується в номерах «Каплиця над Почайною» (№ 5) та «Аскольдова могила» (№ 6). Зокрема, тематизм п'єси «Каплиця над Почайною» побудовано на

розвиткові одноголосної мелодії речитативно-імпровізаційного характеру. Вузкий діапазон цієї теми та стриманий рух на фоні витриманих звучань кварт і квінт у басих викликає асоціації з давнім знаменним розспівом. У мініатюрі «Аскольдова могила» аскетичний характер музики створює похмура тема, викладена октавами в басовій партії. Її звучання нагадує відсторонене звучання хору монахів.

Ще одна яскрава образна грань, яка доповнює музичну картину давньої столиці – народно-побутова. У п'єсі «Весняні хороводи на Болонії» автор відтворив атмосферу народного гуляння, що супроводжувалося танцями та іграми. Тематичний матеріал цього номеру має тісний зв'язок з весняним фольклором, на що вказує малий діапазон мелодії, її закличний характер та синкопований ритм – характерні ознаки веснянок. Рух мелодії по колу навіює асоціації з дівочими хороводами. У цій мальовничій народно-побутовій сценці виразними штрихами звучать інтонації, що імітують звучання народних дерев'яних духових інструментів, зокрема й пастуші награвання.

П'єса № 4 «Бабин торжок» написана в характері токатної моторики, що зближує цей номер із середніми частинами триптихів Б. Фільц та І. Соневицького. На відміну від ефекту «навали», створеного у *Toccata* Б. Фільц, в даному випадку за допомогою токатного штриха зображено картину ринкової метушні з її різноманітним шумом, вигуками тощо. Тематичний розвиток п'єси характеризується безперервним енергійним потоком шістнадцятих, контрастною динамікою, частою зміною розміру, акцентністю. У цій майстерно виписаній «поліфонії» народної замальовки епізодично вкраплені мотиви жартівливо-танцювального награвання, подібно до «Весняних хороводів на Болонії» та «Скоморохів» І. Соневицького.

Алюзії народного музикування, зокрема, тембрового звучання давніх інструментів гудощників та гусярів, виникають також і під час аналізу останнього номеру циклу – «Свято на Всеволодовім пагорбі». Крім того, для створення святкового велелюдного руху, Г. Сасько використовує прийом токатної моторики за аналогією з п'єсами «Бабин торжок» та «Скоморохи». Характерною особливістю образного змісту цього номеру є органічне поєднання народно-побутової та епічної ліній. Зокрема, епічного характеру музиці надають тематичні епізоди з контрастною до токатного руху вертикальною фактурою паралельних тризвуків та кварто-квінтових сполучень у крайніх регістрах. Створення такого просторового ефекту надає звучанню особливої ваги, символізуючи велич і духовну силу давнього Києва та його жителів.

*Висновки.* Аналіз трьох фортепіанних циклів з погляду втілення у них образу давнього Києва дав можливість зробити такі узагальнення:

- Розглянуті твори належать до різних типів програмності: узагальненого («Київський триптих» Б. Фільц) та картинного («Триптих» І. Соневицького, «Відгомін століть» Г. Саська);

- В основу композиції творів покладено сюїтний принцип, що полягає у контрастному чергуванні різних за характером частин. Це свідчить про єдність художніх задумів композиторів втілити багатогранний образ давнього Києва;

- Образ давнього Києва складають три основні сфери: сакральнo-християнська (*Ostinato*, *Maestoso* Б. Фільц, «Паломники», «Дзвони» І. Соневицького, «Софія Київська», «Каплиця над Почайною», «Таємниці лаврських печер» Г. Саська); епіко-драматична (*Toccata* Б. Фільц, «Городище Кия», «Аскольдова могила» Г. Саська); народно-побутова («Скоморохи» І. Соневицького, «Весняні хороводи на Болонії», «Бабин торжок», «Свято на Всеволодовім пагорбі» Г. Саська);

- Особливу семантичну і драматургічну роль у п'єсах із сакральнo-християнською та епіко-драматичною образністю відіграє лейт-тема «дзвонів» у різних її інтонаційних характеристиках;

- Втілення сакральнo-християнської образної сфери пов'язано також із тематизмом, що імітує церковно-монодичний спів (*Ostinato* Б. Фільц, «Паломники» І. Соневицького, «Каплиця над Почайною» Г. Саська). У п'єсі *Ostinato* навіть використано цитату автентичного лаврського розспіву;

- Спільною рисою стилістики в усіх творах є прийом токатної моторики, що характеризує епіко-драматичну (*Toccata* Б. Фільц) та народно-побутову («Скоморохи» І. Соневицького, «Бабин торжок», «Свято на Всеволодовім пагорбі» Г. Саська) образні сфери;

У зображенні народно-побутової сфери виявляється узагальнений інтонаційний зв'язок із фольклорною стилістикою пісень та награвань («Скоморохи» І. Соневицького, «Весняні хороводи на Болонії», «Бабин торжок» Г. Саська).

#### Список використаної літератури

1. Белікова В. В. Інтерпретація музичної мови фортепіанних творів Б. Фільц. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2013. Вип. 2. С. 5–10.
2. Бондаренко О. М. Токата в українському фортепіанному мистецтві: генеза та шляхи трансформації жанру: автореф. дис...канд. миств.: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, 2017. 18 с.
3. Грабовська О. Особливості виконавської інтерпретації фортепіанних циклів Богдани Фільц. *Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 36. С. 108–116.
4. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. Тернопіль : Астон, 2003. 144 с.

5. Ковальська-Фрайт О. Сакральні мотиви й символи в програмній фортепіанній музиці українських композиторів. *Вісник Львів. ун-ту. Серія «Мистецтво»*. 2016. Вип. 17. С. 105–112.
6. Посікіра-Омельчук Н. М. Трансформація засад живопису в західноукраїнській фортепіанній музиці ХХ століття : автореф. дис. ... канд. миств.: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Львів, 2021. 24 с.
7. Павлишин С. Ігор Соневицький. Львів : БаК, 2005. 120 с.
8. Ревенко Н. В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80-90-ті роки ХХ століття) : монографія. Миколаїв : «РАЛ-поліграфія», 2018. 240 с.
9. Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці: автореф. дис. ... канд. миств. спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2000. 18 с.

#### References

1. Byelikova V. V. Interpretatsiia muzychnoi movy fortepiannyh tvoriv B. Filts. *Aktualni pytannia mystetskoï pedagogiky*. 2013. Vyp. 2. P. 5–10.
2. Bondarenko O. M. Tokata v ukrainskomu fortepiannomy mystetstvi: geneza ta shliahy transformatsii zhanru: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 Muzychne mystetstvo. Harkiv, 2017. 18 p.
3. Grabovska O. Osoblyvosti vykonavskoi interpretatsii fortepiannyh tsykliv Bogdany Filts. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka*. 2015. Vyp. 36. P. 108–116.
4. Zagaïkevych M. Bogdana Filts. Tvorchyi portret. Ternopil : Aston, 2003. 144 p.
5. Kovalska-Frait O. Sakralni motyvy i symvoly v programnii fortepiannii muzytsi ukrainskyh kompozytoriv. *Visnyk Lvivskogo universitetu. Seriiia myst-vo*. 2016. Vyp. 17. P. 105–112.
6. Posikira-Omelchuk N. M. Transformatsiia zasad zhyvopysu v zahidnoukrainskii fortepianii muzytsi XX stolittia : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 Muzychne mystetstvo. Lviv, 2021. 24 p.
7. Pavlyshyn S. Igor Sonevytskyi. Lviv : BaK, 2005. 120 p.
8. Revenko N. V. Fortepianna tvorchist ukrainskyh kompozytoriv u konteksti rozvytku muzychnoi kultury Ukrainy (80-90-ti roky XX stolittia): monografiia. Mykolaiv : «RAL-poligrafiia», 2018. 240 p.
9. Frait O. V. Osoblyvosti vtilennia pryntsypu programnosti v ukrainskii fortepianii muzytsi: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 Muzychne mystetstvo. Kyiv, 2000. 18 p.

#### THE IMAGE OF ANCIENT KYIV IN UKRAINIAN PIANO MUSIC OF THE 1980S (ON THE EXAMPLE OF THE PROGRAM CYCLES OF B. FILTS, I. SONEVYTSKYI, H. SASKO)

**Bondarenko Anna** – Graduate student of the Department of Musicology and Music Education, Boris Grinchenko Kyiv University, Kuiv

The article reveals the image of ancient Kyiv on the basis of the analysis of the dramaturgy and stylistics of the program piano cycles of B. Filts, I. Sonevytskyi and H. Sasko. The programmatic types of these works are determined: generalized («Kyiv Tryptych» by B. Filts) and pictorial («Tryptych» by I. Sonevytskyi and «Echo of the Centuries» by H. Sasko). The dramaturgy of these works is characterized, which is based on suite principle of composition. Three figurative lines are distinguished, which are traced in all the cycles: epic-dramatic, sacral-Christian and folkdom. The composers pay particular attention to sacral and Christian imagery. The common intonation symbols with the help of which the image of ancient Kyiv is embodied are revealed: bell, church monody, toque movement and folk tunes. The versatility of the image of ancient Kyiv, embodied in the reviewed works is shown.

*Key words: Ukrainian culture, piano creativity, program music, Kyivan Rus.*

UDC 78.03:94(477-25) «652» : [78.087.4:780.616.433]

#### THE IMAGE OF ANCIENT KYIV IN UKRAINIAN PIANO MUSIC OF THE 1980S (ON THE EXAMPLE OF THE PROGRAM CYCLES OF B. FILTS, I. SONEVYTSKYI, H. SASKO)

**Bondarenko Anna** – Graduate student of the Department of Musicology and Music Education, Boris Grinchenko Kyiv University, Kuiv

*The aim of this paper* is to reveal the specifics of embodiment of the image of ancient Kyiv in the piano program cycles: «Kyiv Tryptych» by B. Filz, «Tryptych» by I. Sonevytskyi, «Echo of the Centuries» by H. Sasko.

*Research methodology* is based on a systematic approach, including a number of general and special methods, in particular, historical, historical and cultural, typological, comparative and semantic.

*Results.* The considered cycles belong to different types of programmatic composition: generalized and pictorial. The compositions are based on the suite principle consisting in the contrasting alternation of different in character parts. The image of ancient Kyiv consists of three main areas: sacred and Christian, epic and dramatic and folkdom. A special role in the plays of sacral-Christian and epic-dramatic imagery is played by the leit-theme «bell» in different intonation characteristics. The embodiment of the sacral-Christian imagery sphere is also connected with the thematicism imitating church-monodic singing. A common feature of the stylistics of the three cycles is the use of toque movement, describing epic-dramatic and folkdomestic imagery. In depicting the folk and domestic sphere in all the works there is a generalized intonational connection with the folklore stylistics of songs and playing-alongs.

*The scientific novelty* consists in the disclosure of the specific figurative content of the program piano cycles devoted to the theme of Kyivan Rus.

*The practical significance* of the study is associated with the possibility of using its results in lecture courses on the history of Ukrainian music and in the performance practice of pianists.

*Key words:* Ukrainian culture, piano creativity, program music, Kyivan Rus.

Надійшла до редакції 20.05.2022 р.

УДК 783.2

## СЕМАНТИКО-СТИЛІСТИЧНІ РИСИ МЕЛОДИКИ У ЛІТУРГІЇ ДЛЯ МІШАНОГО ХОРУ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО

**Мойсіюк Василь** – заслужений діяч мистецтв України,  
доцент кафедри музично-практичної та професійної підготовки,  
Волинський національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк  
<https://orcid.org/0000-0002-3223-5205>  
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmpk.vi40.521>  
lutsktourism@gmail.com

Здійснено аналіз семантико-стилістичних рис мелодики Літургії для мішаного хору Es-dur М. Вербицького за виданням у редакції М. Гобдича. Вказаний аспект твору розглянутий крізь призму національної пісенної та загальноєвропейської музично-риторичної традиції. Автор виходить із переконання, що творчість М. Вербицького є важливою для розвитку української музичної культури у різних її сферах, тому вимагає шанобливої уваги й дослідження різноманітних її аспектів, серед яких зв'язок духовної спадщини митця із загальноєвропейською і національною професійними та народною традиціями є одним із домінуючих. З'ясовано, що семантико-стилістичні риси мелодики Літургії для мішаного хору М. Вербицького яскраво свідчать про синтез пануючої у творі національної церковно-співочої традиції, що має витoki у народній пісенності з традицією загальноєвропейської музичної риторики. Українські пісенність-кантовість і галицька елегантність свідчать про ментальне кордоцентрично-софійне, камерно-ліричне й, водночас, інтимно-експресивне осмислення жанру у душі національної ранньоромантичної музики. Для мелодизму Літургії на формальному рівні характерні наспівність, заокругленість ліній, широта дихання, прагнення до розцвічення мелізматикою та ін., що на рівні образно-концептуальному створює особливе відчуття національного звучання, навіть без цитування фольклорного матеріалу. Натомість усталені музично-риторичні фігури єднають семантику та стилістику твору із загальною площиною загальноєвропейської традиції.

*Ключові слова:* Літургія, духовна творчість М. Вербицького, українська церковно-співоча традиція, семантика, мелодика, музично-риторичні фігури.

*Постановка проблеми та актуальність теми.* Попри вагомість для української культури і державності, творча постать М. Вербицького протягом останніх десятиліть лише набуває виразного висвітлення своєї знакової історичної ролі та ґрунтового музикознавчого осмислення. Інтерес до художньої спадщини та її опрацювання виник після смерті митця, чийм першим біографом став С. Воробкевич<sup>1</sup> та продовжився у науковій думці 1920–1930-х рр., розвиток якої був перерваний у 1939 р. на період радянської окупації, коли ім'я композитора – греко-католицького священика – опинилося під забороною. У такій ситуації українське музикознавство тривалий час не мало можливості звертатися до духовного і світського хорового доробку митця, його симфонічної, камерно-вокальної та камерно-інструментальної, оперетної спадщини, що склала головну сторінку української музики середини ХІХ ст.

Творчість М. Вербицького є важливою для розвитку української музичної культури у різних її сферах, тому вимагає шанобливої уваги та дослідження різноманітних її аспектів, серед яких зв'язок духовної спадщини митця з національною професійною та народною традиціями є одним із загальноєвропейською і національною професійними та народною традиціями є одним із домінуючих. Відтак, аналіз Літургії для мішаного хору крізь призму семантики і стилістики мелодики твору є актуальною темою, що входить до тематичного комплексу дослідження творчості композитора.

*Аналіз останніх досліджень.* Серед перших вагомих досліджень творчої спадщини М. Вербицького у контексті історії української культури – три праці С. Людкевича, вершинна з яких – «Михайло Вербицький та українська суспільність» (1934 р.) [11]. Як великий поціновувач постаті очільника українського національного відродження в Галичині періоду «весни народів» в музично-історичній площині, С. Людкевич здійснив уточнення в біографії перемиського композитора, підготував нотографічний список, перекладення Симфонії D-dur для фортепіано в чотири руки, «Заповіту» на вірш Т. Шевченка з чоловічого на мішаний хор та ін.

Головна ідея С. Людкевича, яку варто акцентувати і сьогодні, полягає у визначенні ролі М. Вербицького як майстерного продовжувача традицій Д. Бортнянського у хоровому жанрі та композитора-симфоніста середини ХІХ ст., тобто періоду, коли у Наддніпрянській, підвладній Російській