

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

КОМЕНДА ОЛЬГА ІВАНІВНА

УДК 78.07:141.132(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**УНІВЕРСАЛЬНА
ТВОРЧА ОСОБИСТІТЬ
В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ**

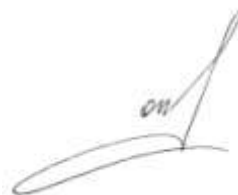
Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Галузь знань 02 – культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

О. І. Коменда



Науковий консультант – **ЧЕКАН Юрій Іванович**
доктор мистецтвознавства, доцент

Київ – 2020

АНОТАЦІЯ

Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Міністерства культури, молоді та спорту України, Київ, 2020.

Запропонована дисертація присвячена феномену універсальної творчої особистості, розглянутому в аспекті діяльнісного універсалізму. У ній обґрунтовано діяльнісно-структурний метод дослідження універсальної творчої особистості, простежено основні тенденції діяльнісного універсалізму особистості в ряді культур європейської традиції, доведено особливу значущість цього феномена для української музичної культури. Розкрито функціональну відповідність типу універсала-громадського діяча (М. Лисенко, К. Стеценко, Я. Степовий, С. Воробкевич, А. Вахнянин та інші) та функціональну невідповідність типу універсала-музикознавця (Б. Яворський, М. Рославець, В. Витвицький) завданням побудови української музичної культури, визначено роль класичного універсалізму в українській музичній культурі радянського періоду (М. Вериківський, П. Козицький, В. Барвінський) як способу протистояти знищенню національної традиції, осмислено функцію типу універсал-композитор (В. Косенко, Б. Лятошинський, М. Скорик) як уособлення переламного моменту цілеутворення української музичної культури, охарактеризовано роль універсальної творчої особистості С. Людкевича як віддзеркалення загальноукраїнських тенденцій розвитку національної музичної культури, доведено високий культуротворчий потенціал універсальної творчої особистості в процесах формування та розвитку національної музичної культури та значущість типу універсала-громадського діяча як характерного явища української музичної культури, обумовлено вагоме значення музично-громадської діяльності для особистостей універсалів інших типів (М. Леонтович, О. Кошиць, Б. Яворський, М. Рославець, М. Вериківський, П. Козицький, С. Людкевич, М. Колесса, В. Барвінський, В. Витвицький та інші), визначено класичний тип діяльнісного універсалізму особистості О. Козаренка як продовження лінії діяльнісного універсалізму М. Лисенка – С. Людкевича – М. Скорика, спостережено індивідуально-творчі параметри універсальної творчої особистості О. Козаренка, її системно-інтегративні зв'язки, рівні діяльнісного синтезу та динаміку розвитку.

У дисертації вперше: доведено, що кумулятивний тип творчого універсалізму пов'язаний з типом музиканта-майстра, а синтетично-інтегративний – з типом музиканта-творця; з'ясовано сутність феномена універсальної творчої особистості Нового Часу; розроблено комплекс типів музикантів-універсалів Нового Часу; обґрунтовано діяльнісно-структурний метод дослідження універсальної творчої особистості; простежено основні тенденції діяльнісного універсалізму в ряді культур європейської традиції; виявлено переламну функцію опери у становленні універсалізму особистості Нового Часу та роль Ж. Ф. Рамо як прототипа класичного універсала; побудова-

но діяльнісно-структурні моделі близько півсотні найрепрезентативніших універсальних особистостей європейської музичної культури XIX–XX століть; спостережено різну міру розповсюдженості різних типів діяльнісного універсалізму в різні історичні періоди та в різних національних культурах; відзначено унікальність діяльнісно-структурної моделі універсальної творчої особистості О. Мессіана; доведено функціональну відповідність типу універсала-громадського діяча та функціональну невідповідність типу універсала-музикознавця завданням побудови національної музичної культури; визначено роль класичного універсалізму в українській музичній культурі радянського періоду як способу протистояти знищенню національної традиції; обґрунтовано функцію типу універсал-композитор як уособлення переламного моменту цілеутворення української музичної культури; охарактеризовано роль універсальної творчої особистості С. Людкевича як віддзеркалення загальноукраїнських тенденцій розвитку національної музичної культури; доведено високий культуротворчий потенціал універсальної творчої особистості в процесах формування та розвитку національної музичної культури; осмислено значущість універсала-громадського діяча як характерного явища української музичної культури; визначено класичний тип діяльнісного універсалізму особистості О. Козаренка як продовження лінії діяльнісного універсалізму М. Лисенка – С. Людкевича – М. Скорика; спостережено та описано індивідуально-творчі параметри універсальної творчої особистості О. Козаренка; детально описано її системно-інтегративні зв'язки, рівні діяльнісного синтезу та динаміку розвитку.

Подальшого розвитку набули: культурно-історична теорія Л. Виготського, його ж концепція інтеріоризації; діялісна теорія особистості О. Леонт'єва; концепція психологічного типу В. Штерна; концепція типу музиканта Н. Герасимової-Персидської; концепція музично-історичного процесу О. Зінькевич; ідеї М. Друскіна щодо особистості як відображення типологічної норми свого часу; ідеї динамічного вивчення творчої особистості Н. Савицької; ідеї внутрішньо-зовнішньої детермінації особистості І. Драч; ідеї рефлексивної особистості Л. Шаповалової; ідеї розгляду творчого «я» у різних контекстних вимірах В. Жаркової; ідеї інтегративності та інтегративного типу мислення В. Реді; ідеї інтонаційного образу світу як локалізації авторської точки зору Ю. Чекана.

Уточнено: зміст поняття універсальної творчої особистості, її структури та функцій в українській музичній культурі; роль провідної та допоміжної діяльності у визначенні типу універсальної творчої особистості, а також роль універсальної творчої особистості і типів діяльнісного універсалізму в музично-історичному процесі.

Загальне теоретичне значення роботи зумовлено розробкою структурно-типологічного, функціонального та індивідуального аспектів феномена діяльнісного універсалізму; виявленням специфіки його проявів в українській музичній культурі; застосуванням інтердисциплінарного підходу до осмислення універсальної творчої особистості.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості використання системно-інтегративних якостей універсальної творчої особистості в процесі колективного та індивідуального музикування, врахуванні її

специфіки під час розробки музично-освітнього середовища, у професійній діяльності композиторів, виконавців, музикознавців, музичних педагогів, музично-громадських діячів (менеджерів сфери культури і мистецтва), музичних психологів.

Матеріали дослідження можуть бути використані у лекційних курсах з музичної психології, теорії музично-творчої діяльності, історії музичної культури, історії музики, історії та методики музичного виконавства, історії та методики музичної педагогіки, історії музичної критики, публіцистики та музикознавства, методики творчого процесу, теорії та історії художньої культури, у практичних курсах підготовки виконавців, композиторів, музикознавців, музичних педагогів, діячів (менеджерів) в сфері культури і мистецтва.

Практичні здобутки дослідження дають змогу передбачити нові лекційні та практичні курси, а саме: «Універсальна творча особистість в українській музичній культурі», «Універсальна творча особистість як феномен музично-історичного процесу», «Індивідуально-творчі прояви музиканта-універсала», «Теорія діяльнісного універсалізму», «Типологічні аспекти діяльнісного універсалізму» та ін.

Ключові слова: універсальна творча особистість, провідна та допоміжна діяльність, структура діяльнісного універсалізму, кумулятивний тип діяльнісного універсалізму, системно-інтегративний тип діяльнісного універсалізму, комплекс типів музикантів-універсалів, класичний універсал, універсал-громадський діяч, універсал-музикознавець, універсал-педагог, універсал-композитор, універсал-виконавець, функції універсальної творчої особистості.

SUMMARY

Komenda O. I. Universal Creative Personality in Ukrainian Musical Culture. – Qualifying Scientific Work on the Rights of Manuscripts. Thesis for the Habilitation of the Degree of Doctor in Art Studies in the specialty 17.00.03 “Musical Art”. – The P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture, Youth and Sports of Ukraine, Kyiv, 2020.

The proposed dissertation is the first study in the Ukrainian musicology of the phenomenon of the Universal Creative Personality in Ukrainian musical culture. The author considered this phenomenon in the individual-creative, comparative-typological and functional-dynamic aspects. The focus and methodology of the research give an opportunity to understand the specifics of the universal creative individual. This allows scientists to understand the phenomenon of creative individuality. The proposed new ways make it possible to comprehend the format of the Ukrainian musical culture and the meanings of the world musical-historical process deeper and more accurately.

In the O. Komenda’s dissertation, the typology of universal creative personality is analyzed on the material of musical culture of the European tradition. The author defined the essence of the phenomenon of activity

universalism and traced its evolution. She revealed his peculiarities in structural, typological, functional and individual-creative aspects.

O. Komenda analyzed the state of knowledge of the universal creative personality in musicology, cultural studies and personal psychology, studied and summarized a number of existing scientific approaches. She determined the activity-structural research method of the universal creative personality as a typological phenomenon in the personalistic musicology.

The evolution of the activity universalism phenomenon is considered in the musical-historical process of different musical cultures of European tradition and the structures of activity universalism of the brightest representatives of the Ukrainian music culture from the beginning of the 19th to the beginning of the 21st century are described. The typology of activity universalism was built on the material of the European musical culture of the 19th and 20th centuries.

In the dissertation, the functional specificity of typological manifestations of the activity universalism is demonstrated on the material of the Ukrainian musical culture of the second half of the 19th and early 21st centuries. The system-integrative essence of activity universalism as an individual-creative phenomenon was revealed by the author on example of the creative personality of Oleksandr Kozarenko as one of the most indicative universal personalities of the contemporary Ukrainian musical culture.

The cumulative type of activity universalism is shown to be associated with the type of musician-master, and the system-integrative type of activity universalism is associated with the type of musician-creator. The essence of the of the universal creative personality of the New Time phenomenon is clarified through the a complex of types of universal musicians of the New Time developed by O. Komenda. She also substantiated the activity-structural method of research of typological manifestations of universal creative personality. Within the task framework of this research O. Komenda traced the main tendencies of activity universalism of different musical cultures of the European tradition. She revealed a turning function of the opera in the formation of the universalism of the New Time and determined the role of Je. F. Rameau as a prototype of the classic universal creative personality.

In the dissertation, O. Komenda has built the structures of activity universalism about fifty most representative universal personalities of the European musical culture of the 19th and 20th centuries. Accordingly to this, she observed different degrees of representatives of different types of creative universal personality in different historical periods and national communities. The researcher noted the uniqueness of the structure of activity universalism of O. Messiaen.

The functional correspondence with the task of constructing a Ukrainian musical culture of the type of the universal-public figure and the functional discordance with it of the type of the universal-musicologist is shown, and the role of a classical universalism in the Ukrainian musical culture of the Soviet period as a way to resist the destruction of the national tradition is defined. O. Komenda substantiated the function of the universal-composer type as the

personification of the breakthrough moment of the goal formation of the Ukrainian musical culture. She determined the role of the universal personality of S. Ludkevych as a reflection of the common tendencies of the development of the Ukrainian musical culture.

O. Komenda confirmed the high cultural potential of the universal personality in the processes of formation and development of the national musical culture. She comprehended the significance of the type of universal-public figure as a characteristic phenomenon of Ukrainian musical culture. In the dissertation musicologist defined the classical universalism of O. Kozarenko as a continuation of the line of M. Lysenko – S. Lyudkevych – M. Skoryk. For this purpose the author described the levels of activity synthesis in the structure of activity universalism of O. Kozarenko and modeled the nature of the system-integrative connections with the tendencies of his activity universalism in a dynamic projection.

In this dissertation a series of scientific approaches has been further developed, in particular: the cultural-historical theory of L. Vygotsky and his conception of interiorization, the O. Leontiev's theory of activity personality, the V. Stern's concept of the psychological type, the N. Herasymova-Persydska's concept of the type of musician, the O. Zinkewycz's concept of the music-historical process, the M. Druskin's ideas about a personality as a reflection of the typological norm of his time, the N. Savytska's ideas of a dynamic study of the creative personality, the I. Drach's ideas of internal-external determination of personality, the L. Shapovalova's ideas of the reflexive personality, the V. Zharkova's ideas of considering the creative "I" in various contextual dimensions, the V. Redya's ideas of integrity and integrative thinking, the Y. Chekan's ideas of the intonational image of the world as the localization of the author's point of view.

The author specifies such concepts: the phenomenon of activity universalism, historical and activity types of universalism, universal creative personality, leading and auxiliary activities, the structure of activity universalism, the functions of a universal creative personality and types of activity universalism in the music-historical process, the role of activity universalism in the Ukrainian national musical culture.

The development of the typological, functional and individual aspects of activity universalism determined the theoretical significance of this thesis. The application of the interdisciplinary approach provided the modernity and significance of its theoretical achievements.

The practical significance of the research's results is the ability to use the system-integrative qualities of a universal creative personality in the process of collective and individual music making. Educators can apply its results in the process of developing a musical-educational environment. The discoveries of this thesis may be useful in the professional activities of composers, performers, musicologists, music educators, musical-public figures, managers of the sphere of culture and art, musical psychologists.

Research's materials can be used in lecture courses on musical psychology, the theory of musical-creative activity, the history of musical culture, the history of music, the history and methods of musical performance, the history and methods of musical pedagogy, the history of musical criticism, the journalism and musicology, methods of creative process, theory and the history of culture and art, in practical training courses for performers, composers, musicologists, music educators, managers in the sphere of culture and art.

The practical achievements of the research can be used as a material of lectures and practical courses: "Universal creative personality as a phenomenon of Ukrainian musical culture"?, "Universal creative personality as a phenomenon of the music-historical process", "Individual-creative manifestations of a musician-universalist", "The theory of activity universalism", "Typological aspects of activity universalism" and others.

Key words: universal creative personality, leading and auxiliary activities, the structure of activity universalism, cumulative type of activity universalism, system-integrative type of activity universalism, a complex of types of musicians-universals, classic universal, universal-public figure, universal-musicologist; universal-pedagogue; universal-composer, universal-performer, the functions of an universal creative personality.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

НАУКОВІ ПРАЦІ, У ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографія

1. Коменда О. І. Олександр Козаренко: піаніст, композитор, музикознавець : монографія. Луцьк : Вежа-Друк, 2017. 252 с.
Рецензія: Сюта Б. О. Монографія про Олександра Козаренка [Рец.: Коменда О. І. Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець : монографія. Луцьк : Вежа-Друк, 2017. 252 с.]. *Студії мистецтвознавчі*. Число 3(63). 2018. С. 114–118.

Навчальний посібник

2. Єфіменко А. Г., Коменда О. І. Волинський осередок Національної спілки композиторів України : навч. посіб. Луцьк : РВВ «Вежа» ВДУ імені Лесі Українки, 2006. 214 с.

Статті в наукових фахових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «Мистецтвознавство»

3. Коменда О. І. Неофольклоризація культового жанру у «Нагірній проповіді» В. Рунчака як продовження практики жанрового синтезу І. Стравінського: музично-інтонаційний та естетично-художній аспекти. *Студії мистецтвознавчі*. 2005. Число 8 (12). С. 24–32.
4. Коменда О. І. Духовні теми і жанри в українській музиці кін. ХХ ст. – поч. ХХІ ст. *Студії мистецтвознавчі*. 2006. Число 4 (16). С. 51–55.
5. Коменда О. І. Жанрово-стилістичний дискурс «Двох хорів rustico» Віктора Тиможинського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. 2008. Вип. 14. С. 115–133.
6. Коменда О. І. Сміслові метаморфози «Кривого танця» Віктора Тиможинського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. 2009. Вип. 15, т. 1. С. 186–193.
7. Коменда О. І. Музично-риторичні прийоми як засіб інтерпретації текстів Г. Сковороди у хоровій симфонії О. Щетинського «Узнай себе». *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2010. Вип. 6. С. 43–52.

8. Коменда О. І. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: процес формування творчої індивідуальності. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2012. Вип. 9. С. 201–231.
9. Коменда О. І. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: інтонаційні відкриття композитора. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2012. Вип. 10. С. 141–157.
10. Коменда О. І. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму камерної кантати Олександра Козаренка «П'єро мертвопетлює». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. 2012. Вип. 18, т. 1. С. 162–165.
11. Коменда О. І. «Concerto Rutheno» Олександра Козаренка: тематизм, принципи розвитку, особливості драматургії. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: мистецтвознавство*. 2013. №1. С. 10–16.
12. Коменда О. І. Олександр Козаренко – піаніст: генеза виконавського стилю. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. Вип. 11. С. 43–72.
13. Коменда О. «Вічне коло ніде не замкнеться до краю»: нова редакція «Орестей» Олександра Козаренка (до 50-річчя з дня народження композитора). *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. Вип. 12. С. 143–146.
14. Коменда О. І. Рання творчість Олександра Козаренка: початок формування індивідуальності композитора і піаніста. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. 2013. Вип. 19, т. 1. С. 197–204.
15. Коменда О. І. Симфонічна творчість Олександра Козаренка. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2012–2013. Вип. 26–27. С. 73–82.
16. Коменда О. І. «„П'єро” подарував мені Київ, а „Дон-Жуана” вже Львів...»: ескіз творчого портрету Олександра Козаренка. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. Вип. 13. С. 12–38.

17. Коменда О. Універсальна творча особистість Олександра Козаренка. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. Вип. 14. С. 13–29.
18. Коменда О. І. Піанізм Олександра Козаренка: проблеми виконавства та інтерпретації (на прикладі концертного жанру). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2015. Вип. 15. С. 175–183.
19. Коменда О. І. Постать Миколи Леонтовича у світлі концепції творчого універсалізму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 120. 2017. С. 225–252.
20. Коменда О. І. Системно-динамічні аспекти творчої діяльності Миколи Лисенка (до 175-річчя від дня народження). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. № 4 (41). С. 7–24.
21. Коменда О. І. Станіслав Людкевич – митець універсального обдарування. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 124. 2019. С. 151–160.

Статті в наукових фахових виданнях України, внесених до міжнародних наукометричних баз даних

22. Коменда О. І. Феномен Мирослава Скорика в світлі ідей творчого універсалізму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. 2019. №1. С. 342–346.

Статті в наукових виданнях України, внесених до наукометричних баз даних

23. Коменда О. І. Універсальна особистість як феномен музичної культури: доба ренесансу. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: мистецтвознавство*. 2016. Вип. 35. С. 156–164.
24. Коменда О. І. Рефлексії з приводу рецепції. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2016. Вип. 12. С. 323–326.
25. Коменда О. І. Жанрова панорама та періодизація творчої діяльності Олександра Козаренка. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: музичне мистецтво*. 2018. №2. С. 146–154.

**Статті в зарубіжних наукових виданнях,
внесених до міжнародних наукометричних баз даних**

26. Коменда О. И. Три подхода к изучению исполнительской интерпретации музыкального текста. *Музыкальная академия*. 2015. №4. С. 159–164.
27. Коменда О. И. Музыкальный театр Александра Козаренко. *Ars inter Culturas*. 2016, v. 5. S. 91–105.
28. Komenda O. I. Teorie osobowości przez pryzmat zadań typologii universalizmu twórczego. Теорії особистості крізь призму завдань типології творчого універсалізму. *European Humanities Studies: State and Society. Europejskie Studia Humanistyczne: Państwo i Społeczństwo*. 2017. №4 (I). S.194–208.
29. Коменда О. И. Универсализм как типологическая черта творческой личности: методологические основы исследования. *Ars inter Culturas*. 2018, v. 7. S. 227–248.

Статті в наукових іноземних періодичних виданнях

30. Komenda O. I. Współczesny kompozytor ukraiński Ołeksander Kozarenko i jego twórczość sceniczna. *Kamerton*. 2013. №57. S. 252–259.

Наукові праці, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації

31. Коменда О. І. Сильові маски «Царя Едіпа» І. Стравінського як один із прийомів драматургії театру показу. *Стравінський та Україна : тези Міжнар. наук.-теор. конф. Луцьк : РВВ «Вежа» ВДУ імені Лесі Українки, 2007*. С. 66–69.
32. Коменда О. І. Жанрово-інтонаційні джерела творчості Олександра Козаренка. *Минуле і сучасне української музичної культури крізь призму європейських класичних традицій* : зб. матеріалів наук.-практ. конф. Харків : ХНАДУ, 2013. С. 13–15.
33. Коменда О. І. Естрадно-джазові твори Мирослава Скорика. *Новината за напреднали наука – 2013* : матеріали за ІХ междунар. науч. практ. конф. 17–25 май. 2013 г. Софія: «Бял ГРАД-БГ» ООД, 2013. С. 67–72.
34. Коменда О. І. Ренесансна творча особистість: риси універсалізму як феномен історичної доби. *Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти* : матеріали ХІХ міжнар. наук.-практ. інтернет-конф. 30 лист. 2016 р. Переяслав-Хмельницький, 2016. С. 198–202.
35. Коменда О. І. Станіслав Людкевич – митець універсального обдарування. *Сучасна наука та освіта Волині* : зб. матеріалів наук.-практ.

- конф. 22 лист. 2018 р. Луцьк ; Володимир-Волинський, 2018. С. 189–192.
36. Коменда О. І. Феномен Мирослава Скорика в світлі ідей творчого універсалізму. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* : тези Другої Міжнар. наук.-практ. конф. 1–2 лист. 2018 р. Київ, 2018. С. 36–37.
37. Коменда О. І. Універсалізм творчої особистості: постановка проблеми *Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики* : матеріали VI Міжнар. електр. наук.-практ. конф. 14–15 берез. 2019 р. Мелітополь, 2019. С. 56–60.
38. Коменда О. І. Освітньо-педагогічна діяльність українських композиторів як складова творчого універсалізму. *Мистецька освіта в Україні: сучасний стан – інноваційність – перспективи розвитку* : тези доп. Міжнар. наук. конф. 12–13 квіт. 2019 р. Київ, 2019. С. 26–27.
39. Коменда О. І. Діяльнісно-структурний метод дослідження універсальної творчої особистості. Антон Рубінштейн (до 190-річчя від дня народження). *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* : тези Третьої Міжнар. наук.-практ. конф. 7–8 лист. 2019 р. Київ, 2019. С. 78–81.

Публікації, які додатково відображають наукові результати дисертації

40. Коменда О. І. Камерна кантата в українській музиці 2-ї пол. ХХ ст. Основні напрямки і тенденції розвитку жанру. *Проблеми педагогічних технологій*. 2006. Вип. 1 (31). С. 22–26.
41. Коменда О. І. Музичні маски «Царя Едіпа» І. Стравинського в контексті розвитку модерного театру ХХ ст. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2008. Вип. 2. С. 89–105.
42. Коменда О. І. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір*. 2009. Вип. 3. С. 120–140.
43. Коменда О. І. Стиль, напрямок і метод: до питання розмежування та правомірності застосування понять у музикознавстві. *Проблеми педагогічних технологій*. 2009. Вип. 3–4. С. 68–76.
44. Коменда О. І. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2009. Вип. 9. С. 113–118.
45. Коменда О. І. Функції концепту «надія» у кантаті Віктора Тиможинського на слова Лесі Українки. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: мистецтвознавство*. 2009. №2 (29). С. 57–63.

46. Коменда О. І. «Ой у Луцьку славнім...» Віктора Тиможинського: до питання подієвості музичного тексту. *Ставропігійські філософські студії. Ultima ratio*. 2010. Вип. 4. С. 129–144.
47. Коменда О. І. Концентрований і розосереджений види тематизму у камерній творчості Олександра Козаренка. *Яровиця*. 2013. №1. С. 8–13.
48. Коменда О. І. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму (на прикладі творчості Олександра Козаренка). *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці музикознавчої комісії*. 2014. Т. ССLXVII. С. 252–283.
49. Коменда О. І. Особливості піанізму Олександра Козаренка (на прикладі камерного виконавства). *Яровиця*. 2013. №2. С. 42–48.
50. Коменда О. І. Музична мова і мовлення в концепції українського національного мово-стилю Олександра Козаренка. *Яровиця*. 2014. №3. С. 133–139.
51. Коменда О. І. Фортеп'янні твори Лисенка в інтерпретації Олександра Козаренка. *Українська музика*. 2014. №3 (13). С. 43–51.
52. Коменда О. І. Рецензія на компакт-диск Олександра Козаренка «Фортепіанна музика Миколи Лисенка». *Українська музика*. 2014. №4 (14) С. 156–159.

Публікації у співавторстві

53. Коменда О. І., Дужич-Ніколайчук В. І. Музика, поезія і танець у хореодрамі Віктора Тиможинського «Неминуча». *Студії мистецтвознавчі*. 2007. Число 2 (18). С. 58–65.
54. Тиможинський В. А., Коменда О. І. Риси гармонічного стилю кантати М. Скорика «Весна». *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2007. Вип. 1. С. 71–87.
55. Дем'янчук О. Н., Коменда О. І. Деякі аспекти жанрово-стильового діалогу в сучасному українському органному мистецтві. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2007. Вип. 1. С. 64–70.
56. Коменда О. І., Тиможинський В. А. «Стравинський. Думки і музика» А. Яжембської: новий підхід до вивчення творчості композитора. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2008. Вип. 2. С. 206–217.
57. Коменда О. І., Сухоцька Н. С. Інтертекстуальний простір «Українського реквієму» О. Козаренка. *Музикознавчі студії Інституту ми-*

стецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2011. Вип. 7. С. 428–448.

58. Komenda O. I., Odarchuk N. A. Ukrainian Pianist Oleksandr Kozarenko. *International Journal of Humanities and Cultural Studies*. 2016. V. 3. Is. 2. P. 1012–1021.

ЗМІСТ

ВСТУП	18
РОЗДІЛ 1. УНІВЕРСАЛЬНА ТВОРЧА ОСОБИСТІТЬ ЯК ОБ'ЄКТ СТРУКТУРНО-ТИПОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ	36
1.1. Універсальна творча особистість в музикознавстві та інших галузях гуманітарного знання.....	36
1.1.1. Студії універсальної творчої особистості як одне з супутніх дослідницьких завдань.....	36
1.1.2. Аспекти універсалізму в спеціальних музикознавчих, культурологічних, філософських дослідженнях.....	43
1.1.3. Універсальна творча особистість в основному ракурсі музикознавчого дослідження.....	52
1.2. Теорії особистості в контексті завдань типології універсальної творчої особистості.....	58
1.2.1. Панорама дослідницьких шкіл і позицій.....	58
1.2.2. Теорії особистості: проба на функціональну відповідність.....	71
1.2.3. Діяльнісна теорія особистості Олексія Леонтьєва.....	77
1.3. Обґрунтування діяльнісно-структурного методу дослідження універсальної творчої особистості.....	81
1.3.1. Тип музиканта як фактор якості діяльнісного універсалізму. Концепція Ніни Герасимової-Персидської.....	81
1.3.2. Провідна діяльність як критерій визначення типу універсальної творчої особистості.....	86
Висновки до розділу 1.....	93
РОЗДІЛ 2. КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ТА СТРУКТУРНО-ТИПОЛОГІЧНІ ВИМІРИ УНІВЕРСАЛЬНОЇ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ	96
2.1. Прояви діяльнісного універсалізму в музичній культурі Стародавнього Світу та Середньовіччя. Феномен «синкретичного універсалізму».....	96
2.1.1. Витоки діяльнісного універсалізму на ранніх стадіях розвитку суспільства.....	96
2.1.2. Риси діяльнісного універсалізму музиканта доби Середньовіччя.....	99
2.2. Ренесанс. Бароко. Класицизм. Екстенсивні та інтенсивні прояви діяльнісного універсалізму.....	101
2.2.1. Риси універсальної особистості в епоху Відродження: типологічна норма та відхід від неї.....	101

2.2.2. Перехідний характер діяльнісного універсалізму в музичній культурі XVII–XVIII століть. Роль оперного жанру.....	105
2.2.3. Виконавець чи композитор: зміна парадигми музиканта в музичній культурі Нового Часу.....	109
2.2.4. Видатні представники бароко й класицизму крізь призму проблематики універсальної творчої особистості..	110
2.3. Діяльнісно-структурна модель як засіб структурно-типологічного дослідження універсальної творчої особистості (XIX–XX століття).....	113
2.3.1. Універсал-композитор.....	114
2.3.2. Універсал-виконавець.....	134
2.3.3. Універсал-музикознавець.....	140
2.3.4. Універсал-громадський діяч.....	144
2.3.5. Універсал-педагог.....	148
2.3.6. Класичний універсал.....	158
2.3.7. На межі типів.....	187
Висновки до розділу 2.....	203

РОЗДІЛ 3. УНІВЕРСАЛЬНА ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ У ПРОС-ТОРІ НАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРОТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ (СТРУКТУРНО-ТИПОЛОГІЧНИЙ ТА КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТИ).....

3.1. Структура діяльнісного універсалізму Миколи Лисенка.....	208
3.1.1. Піаніст.....	208
3.1.2. Диригент.....	211
3.1.3. Педагог.....	213
3.1.4. Фольклорист.....	214
3.1.5. Композитор.....	216
3.1.6. Музично-громадський діяч.....	218
3.1.7. Внутрішньо-системні зв'язки.....	222
3.1.8. Тип універсалізму, динаміка розвитку особистості... ..	225
3.2. Феномен діяльнісного універсалізму в музичній культурі Наддніпрянської України.....	230
3.2.1. Кирило Стеценко	230
3.2.2. Федір Якименко та Яків Степовий.....	237
3.2.3. Микола Леонтович	240
3.2.4. Олександр Кошиць	250
3.2.5. Болеслав Яворський та Микола Рославець.....	253
3.2.6. Пилип Козицький та Михайло Вериківський.....	259
3.2.7. Віктор Косенко та Борис Лятошинський.....	266
3.3. Універсальна особистість в музичній культурі Буковини та Галичини.....	273
3.3.1. Сидір Воробкевич та Анатоль Вахнянин.....	273

3.3.2. Станіслав Людкевич.....	278
3.3.3. Василь Барвінський.....	293
3.3.4. Микола Колесса.....	296
3.3.5. Василь Витвицький.....	299
3.3.6. Мирослав Скорик.....	301
Висновки до розділу 3.....	308
РОЗДІЛ 4. ОЛЕКСАНДР КОЗАРЕНКО: ІНДИВІДУАЛЬНО-ТВОРЧІ ПАРАМЕТРИ УНІВЕРСАЛЬНОЇ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ.....	315
4.1. Універсальна особистість у лабіринтах творчого процесу.....	315
4.1.1. Штрихи до творчого портрету.....	315
4.1.2. Жанрова панорама та періодизація творчості.....	319
4.2. Піанізм.....	323
4.2.1. Формування піаніста. Репертуар.....	323
4.2.2. Виконавський стиль.....	327
4.2.3. Форми концертування та окремі аспекти інтерпретації.....	331
4.3. Композиція.....	339
4.3.1. Фортепіанна творчість (1982–1989).....	339
4.3.2. Симфонічний жанр (1989–1994).....	342
4.3.3. Камерна музика. Музичний театр (1988–2001).....	346
4.3.4. Духовні твори (1994–2014).....	360
4.4. Музикознавство.....	365
4.4.1. Школа та основні методологічні підходи.....	365
4.4.2. Концепція української національної музичної мови..	369
4.4.3. Історія української музики в знаковій інтерпретації.....	372
4.4.4. Структура музикознавчого тексту.....	375
Висновки до розділу 4.....	377
ВИСНОВКИ.....	381
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	386
ДОДАТКИ.....	456
А. Репертуар О. Козаренка-піаніста.....	456
Б. Список творів О. Козаренка.....	460
В. Звукозаписи творів О. Козаренка.....	463
Г. Список музикознавчих праць О. Козаренка.....	464
Д. Дисертації, захищені під керівництвом О. Козаренка.....	469
Е. Опонування кандидатських та докторських дисертацій.....	470
Ж. Нотні приклади.....	473
К. Список публікацій та відомості про апробацію результатів.....	508

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Універсальна творча особистість – особливе соціокультурне явище, що викликає негаснучий інтерес філософів, істориків, психологів, антропологів, культурологів, педагогів, всіх, чия увага спрямована на вивчення людини, її проявів у соціумі, її цінностей та смислів. Особливої уваги проблематика особистості набула у 1930-х роках в галузі психології, у працях Лева Виготського, Курта Левіна, Гордона Аллпорта, Генрі Мюррея та інших. Проте на теренах СРСР цей інтерес невдовзі було штучно придушено репресіями, а можливість повернення до розробки цієї проблематики настала лише у 1960-х.

Розуміння універсалізму творчої особистості або ж творчого універсалізму, як правило, пов'язане з усвідомленням жанрово-стильової багатогранності творчості митця, глибини здійснюваних ним художніх узагальнень, смисловою всеохопністю художніх концепцій, присвячених вічним питанням, а також винятково високою мірою творчого обдарування (такого погляду на універсалізм особистості притримувався Альфред Шнітке). У цьому плані всіх великих музикантів можна з повним правом віднести до універсалів, як наприклад, Йоганна Себастьяна Баха, Вольфганга Амадея Моцарта, Людвіга ван Бетховена, Дмитра Шостаковича та інших.

Проблематика представленої дисертації присвячена лише одному з багатьох можливих аспектів дослідження універсальної творчої особистості, а саме – її *діяльнісному універсалізму*. Цей вид універсалізму творчої особистості не тотожний жанрово-стильовому й лише частково пов'язаний з питаннями жанрово-стильового змісту творчості, тією мірою, якою жанрово-стильове наповнення визначає характер і спрямування того чи іншого виду творчої діяльності митця. Діяльнісний універсалізм також не пов'язаний з вивченням рівня обдарування творчої особистості, питаннями таланту, геніальності. У цьому відношенні пропонується робота базується на твердженні, що універсальними можуть бути як видатні й геніальні музиканти, так і менш відомі людству за своїми здобутками митці.

Дослідження культурно-історичних, структурно-типологічних та індивідуально-творчих аспектів універсальної творчої особистості, сутнісно важливих для дисертації, система поглядів якої сформульована як *концепція діяльнісного універсалізму творчої особистості*, потребували окремого підходу до універсальної творчої особистості й окремого методу дослідження. Таким став *діяльнісно-структурний метод*, що спирається на діяльнісну теорію особистості Олексія Леонтьєва, добре відому й неодноразово апробовану як у сфері психології, так і ширшого гуманітарного знання. Цей метод передбачає вивчення мотиваційно-діяльнісної сфери універсальної творчої особистості процесуально та як результат, ієрархії мотивів і видів діяльності (провідні, допоміжні, смислотворчі, операціональні і т. д.), системних зв'язків між ними, їхньої загальної конфігурації, з врахуванням рубіжних, кризових моментів творчого розвитку («зсувів мотивів на ціль» за О. Леонтьєвим). У дисертації поняття універсальна творча особистість нерозривно пов'язане з поняттям діяльнісного універсалізму, обидва вживаються зі спорідненим семантичним навантаженням.

Поширеною є думка, що кульмінаційним спалахом прояву універсальної особистості був Ренесанс. Імена Леонардо да Вінчі, Альбрехта Дюрера, Мікеланджело Буонаротті конкретизують уявлення про багатогранність та потужність творчої особистості того часу. Проте і в подальшому універсальна особистість не зникла з пантеону європейської культури. Доба Просвітництва представила універсальну особистість іменами Рене Декарта, Йоганна фон Гете, Франсуа Марі Вольтера, Михайла Ломоносова. Романтизм – постатями Гектора Берліоза, Ріхарда Вагнера, Ференца Ліста, Каміля Сен-Санса та інших. Чимало таких постатей народило й ХХ століття. Серед них – фізик і письменник Чарльз Сноу, математик і письменник Чарльз Доджсон (Льюїс Керрол), невропатолог та поет Володимир Бехтерев, математичка і письменниця Софія Ковалевська, письменник і ентомолог Володимир Набоков, ентомолог і письменник Валерій Корнеєв, у сфері музичної культури – композитор, піаніст, музикознавець, педагог Бела Барток, композитор, музикознавець, педагог, публі-

цист, музично-громадський діяч Золтан Кодай, композитор, органіст, піаніст, педагог, теоретик музики Олів'є Мессіан та багато інших.

Спостереження над універсальною творчою особистістю доводять, що в різних формах вона присутня в багатьох, нерідко далеких одна від одної культурних практиках і трапляється протягом усієї історії людства. Сфокусоване її вираження пов'язане з культурними здобутками Нового Часу, а власне в музичній культурі найвищу концентрацію прикладів діяльнісного універсалізму демонструє доба романтизму, з її прагненнями індивідуалізму й фактичним ототожненням творчої особистості та творчої індивідуальності. Проте з завершенням романтизму феномен універсальної творчої особистості не згасає, а як і романтизуючі тенденції в музиці ХХ століття, продовжує існувати, в окремих випадках набуваючи низки ретроспективних рис, зокрема, як у О. Мессіана, з характерним для нього цілим спектром позамузичних інтересів – у сфері релігії, східної філософії та орнітології. У такому, романтичному по суті, хоча й оновлюваному відповідно до потреб часу вигляді, універсальна творча особистість продовжує існувати й досі, кожного разу пристосовуючись до нових культурно-історичних умов (мається на увазі, наприклад, можливість для композитора, який нерідко перебуває в стиснених фінансових обставинах, самому виконувати власні твори).

Неоціненну роль відіграла універсальна творча особистість в українській культурі, величезний обсяг політичних і культурних завдань якої немовби «замовляв» діячів універсального типу» (І. Дзюба) й українській музичній культурі, зокрема. Як поет, прозаїк, художник, політичний та громадський діяч проявив себе Тарас Шевченко. Як письменник, перекладач, фольклорист, етнограф, мовознавець, критик, культурно-громадський діяч працював Пантелеймон Куліш. Публіцистом, істориком, філософом, економістом, літературознавцем, фольклористом, громадським діячем та політиком був Михайло Драгоманов. Письменником, поетом, публіцистом, перекладачем, вченим, громадським діячем, політиком – Іван Франко. Письменницею, поеткою, перекладачкою, громадською діячкою – Леся Українка. Численні приклади дія-

льнісного універсалізму особистості в українській музичній культурі можна спостерігати, починаючи від синкретичних творчо-наукових досягнень Миколи Дилецького, багатогранної творчої діяльності Миколи Лисенка та його послідовників Кирила Стеценка і Миколи Леонтовича, Якова Степового і Федора Якименка, Олександра Кошиця, Болеслава Яворського та Миколи Рославця, Михайла Вериківського та Пилипа Козицького, Віктора Косенка та Бориса Лятошинського. Притаманний він і творчості композиторів Галичини та Буковини – Сидору Воробкевичу, Анатолію Вахнянину, Станіславу Людкевичу, Миколі Колесі, Василю Барвінському, Василю Витвицькому, Мирославу Скорику, Олександру Козаренку та багатьом іншим нашим сучасникам – композитору, диригенту, педагогу та музично-громадському діячу Володимирі Рунчаку, композитору, педагогу, музично-громадському діячу Віктору Тиможинському, композитору, педагогу та музикознавцю Олександру Щетинському, віолончелісту, композитору та педагогу Золтану Алмаші, піаністці, композиторці та музично-громадській діячці Ірині Алексійчук, диригенту, композитору та музично-громадському діячу Івану Остаповичу, композиторці, музикознавцю та педагогу Любові Сидоренко, композитору, піаністу та музично-громадському діячу Олексію Шмураку та багатьом іншим.

Огляд наукової літератури з проблематики структурно-типологічного дослідження універсальної творчої особистості, питань творчого універсалізму, в тому числі його діяльнісного різновиду, переконує, що діяльнісний універсалізм творчої особистості – проблема, що досі не набула належного наукового висвітлення. Окремі аспекти діяльнісного універсалізму творчої особистості заторкнуто у нечисленних наукових працях – дисертаціях В. Батанова, Р. Варнави, О. Кригіна, М. Шалаєвої, О. Ібрагімової, Ц. Цинь, А. Єфіменко, монографіях Т. Жаркіх, М. Гончаренка, В. Мартинова, статтях О. Рощенко-Аверьянової, А. Мартинюка, Ю. Чекана, О. Юрченко та інших. За незначними винятками (дисертація Р. Варнави, статті А. Мартинюка, О. Рощенко-Аверьянової, Ю. Чекана, О. Юрченко) не розглянутим досі залишається це явище в українській музичній культурі. Враховуючи сказане, а та-

кож значно ширшу розробку проблематики творчої особистості в інших аспектах (Т. Гусарчук, І. Драч, В. Жаркова, О. Зінкевич, Г. Карась, Л. Кияновська, М. Копиця, М. Ржевська, В. Редя, Н. Савицька, С. Тишко, М. Черкашина-Губаренко, Л. Шаповалова та ін.), є підстави стверджувати, що як кількісно, так і якісно феномен діяльнісного універсалізму творчої особистості в основних своїх рисах і властивостях все ще залишається непізнаним, в тому числі і в зв'язку з необхідністю врахування динаміки психологічних процесів, специфіки історичних контекстів, характерності іманентно музичних властивостей діяльнісних проявів універсальної творчої особистості, що можуть бути вирішені лише у багатовимірному міждисциплінарному просторі (Н. Савицька).

Усім вище зазначеним зумовлено **актуальність теми** пропонованого дослідження, присвяченого розробці діяльнісної теорії універсальної творчої особистості, обґрунтуванню її значущості як методологічного інструменту пізнання закономірностей історичного розвитку української музичної культури. Необхідність простеження еволюції діяльнісного універсалізму творчої особистості в музично-історичних процесах низки культур європейської традиції, побудови діялісно-структурних моделей універсальних творчих особистостей, показових для того чи іншого її типу й відібраних за принципом «одного з показових елементів певної множини», як «еталону» типу, визначення функціональної специфіки типологічних проявів діялісного універсалізму творчої особистості в українській музичній культурі – послужили підставою для залучення широкого фактичного матеріалу. Розкриттю системно-інтегративної сутності діялісного універсалізму творчої особистості як індивідуально-творчого феномена на прикладі творчої діяльності Олександра Козаренка, як однієї з найбільш показових універсальних особистостей української музичної культури сучасності, посприяла інформація, почерпнута у безпосередньому спілкуванні з митцем та отримана в процесі опрацювання нотних рукописів, аудіо- та відеоматеріалів.

Об'єктом дослідження є універсальна творча особистість в українській музичній культурі.

Предмет дослідження – структурно-типологічні, культурно-історичні та системно-інтегративні (індивідуально-творчі) аспекти універсальної творчої особистості в українській музичній культурі.

Мета дослідження – розробити діяльнісну теорію універсальної творчої особистості, довести її наукову результативність та функціональну значущість для процесу осмислення закономірностей формування й розвитку української музичної культури.

Реалізація означеної мети обумовила необхідність вирішення наступних завдань:

– вивчити стан дослідження універсальної творчої особистості в музикознавстві та інших галузях гуманітарного знання, розробити категоріальний апарат та методи дослідження універсальної творчої особистості як структурно-типологічного, культурно-історичного та системно-інтегративного феномена сучасної музичної персоналістики;

– простежити характерні риси, ознаки, властивості та тенденції діяльнісного універсалізму творчої особистості в українській музичній культурі передусім, а також – в інших музичних культурах європейської традиції, визначити основні стадії й етапи її формування і розвитку;

– визначити та окреслити найхарактерніші ознаки типів універсальної творчої особистості, простежити особливості їхнього поширення в українській музичній культурі та принагідно в деяких інших національних музичних культурах Західної та Східної Європи, змодельовати структури діяльнісного універсалізму творчих особистостей як показників типу;

– розкрити системно-інтегративну сутність діяльнісного універсалізму творчої особистості О. Козаренка;

– виявити національну специфіку типологічних проявів діяльнісного універсалізму творчої особистості в українській музичній культурі, довести визначальну роль універсальної особистості в процесах її формування та розвитку.

Матеріал дослідження – ноти, аудіо, відеозаписи, фотоматеріали; публіцистика, монографії, наукові статті самих музикантів-універсалів, музикознавчі розвідки різних жанрів про них; біографічні матеріали, спогади сучасників, епістолярна спадщина (листи, щоденники); особисті спостереження, інтерв'ю (з О. Козаренком).

Методологія дослідження зумовлена проблематикою дисертації та змістом поставлених завдань, що спонукали взаємодію методологічних принципів різних наук. У результаті інтердисциплінарного підходу, зокрема інтеграції мистецтвознавчих та психологічних принципів дослідження, вироблено головний метод дисертації – *діяльнісно-структурний метод дослідження універсальної творчої особистості*, побудований шляхом синтезу ключових засад діяльнісної теорії особистості О. Леонтьєва [348–353], теорії психологічного типу В. Штерна [672] та концепції типу музиканта Н. Герасимової-Персидської [85–89], взаємообумовленість яких забезпечує відповідність обраної методології науковій концепції дослідження. Актуалізуються методичні аспекти теорії діяльнісного універсалізму творчої особистості, яка, маючи міждисциплінарне походження, поєднує низку психологічних та мистецтвознавчих підходів, застосовуваних з метою всебічного аналізу предмета дослідження. Вивчення специфіки універсальної творчої особистості базується на методах, розроблених психологією особистості та її мистецтвознавчими відгалуженнями – психологією мистецтва, психологією творчого процесу, психологією музичного мислення.

Крім того, *методи аналізу та узагальнення* використовуються для вивчення стану дослідження універсальної творчої особистості як специфічного різновиду творчої особистості в музикознавстві та персональній психології; *методи взаємодії, інтеграції, синтезу та типології* – для розробки головного методу дослідження – *діяльнісно-структурного методу дослідження універсальної творчої особистості* як структурно-типологічного, культурно-історичного та індивідуально-творчого явища сучасної музикознавчої персоналістики; *методи спостереження та історичної еволюції* – при вивченні

еволюції феномена універсальної творчої особистості в музично-історичних процесах культур європейської традиції; *метод діяльнісно-структурного моделювання* – для побудови структур діяльнісного універсалізму найбільш репрезентативних представників універсальної творчої особистості; *структурно-типологічний метод* – для проведення типології діяльнісного універсалізму особистості на матеріалі музичної культури ХІХ – ХХ століть, визначенні її найхарактерніших тенденцій та закономірностей; *культурно-історичний метод* та *метод функціонального аналізу* – для виявлення національної специфіки проявів діяльнісного універсалізму творчої особистості в українській музичній культурі; *метод феноменального аналізу* – для з'ясування системно-інтегративної сутності універсальної творчої особистості як індивідуально-творчого феномена на прикладі творчості Олександра Козаренка. Крім того, *інтонаційний, жанрово-стильовий, текстово- та виконавсько-інтерпретаційний методи*, використані у дослідженні результатів творчого процесу в сфері композиції, виконавства, музикознавства, педагогіки, музично-громадської діяльності; *методи біографістики та джерелознавства* – у вивченні мотиваційної сфери універсальної творчої особистості.

Принципово важливим для дисертації, об'єкт дослідження якої знаходиться в сфері музичної культури, є обмеження розглядуваних і враховуваних в процесі дослідження видів діяльності вище вказаних універсальних особистостей суто музичною сферою.

Теоретична база дисертації сформована корпусом досліджень з питань:

– історії та філософії культури (Р. Барт [24], М. Бахтін [26], Ю. Борєв [48], Л. Вітгенштейн [70], Г. Гадамер [79], Г. Гачев [83], М. Гончаренко [100], Є. Гуренко [128], Е. Гуссерль [131], Ж. Дерріда [137], У. Еко [681], О. Ібрагімова [188], Р. Інгарден [720], Ю. Кристева [329], К. Леві-Строс [343], О. Лосєв [371–372], Ю. Лотман [373], Я. Лукасевич [376], Д. Наливайко [435], Ч. Пірс [469], М. Попович [476], О. Потебня [477], Б. Рассел [487], Ф. де Соссюр [554], К. Твардовський [589], М. Фуко [613], Н. Хомський [622], Д. Чижевський [652], О. Шпенглер [669] та ін.);

– загальної, персональної та диференціальної психології (К. Абульханова-Славська [1], О. Асмолов [16], Г. Балл [18], В. Бехтерев [40], Л. Божович [46], Л. Віллерман [722], Л. Виготський [75–77], М. Волтер [742], П. Гальперін [81], Дж. Горн [722], У. Джемс [138–139], Д. Ельконін [682], Б. Енглер [713], Д. Кертрайт [706], І. Кон [293], О. Лазурський [337], К. Леонгард [344], О. О. Леонтєв [346–347], Д. Леонтєв [354], Г. Ліндсей [718], Дж. Лохлін [722], О. Лук [374], О. Лурія [377], Д. Майєрс [389], Р. Мейлі [407], В. Моляко [421], Л. Первін [464], А. Петровський [466], Ж. Піаже [468], Н. Рейнвальд [494], Р. Рікман [731], В. Роменець [503], Л. Рудкевич [508], П. Симонов [532], Л. Сев [576], П. Стефарой [737], Г. Суходольський [575], Д. Узнадзе [604], Г. Хекгаузен [615], К. Холл [718], Д. Шарп [733], Е. Шпрангер [670], В. Штерн [672] та ін.);

– теорії особистості – А. Адлера [2], Г. Айзенка [4], Г. Аллпорта [449–450], Б. Ананьєва [7], Е. Берна [36], Л. Виготського [75–77], К. Гольдштейна [717], У. Джемса [138–139], Е. Еріксона [714], Дж. Келлі [721], Р. Кеттела [707], К. Левіна [342], О. М. Леонтєва [348–352], А. Маслоу [726], В. Мерліна [410], Р. Мея [727], В. Мясіщева [429], К. Платонова [473], К. Роджерса [498], Ю. Роттера [730], С. Рубінштейна [507], Г. Саллівана [739], Б. Ф. Скіннера [735], В. Франкла [609], З. Фрейда [610], Е. Фромма [611–612], К. Хорні [623], К. Г. Юнга [683–684], В. Ядова [692] та ін.;

– музичної психології та психології творчості (М. Блінова [43], Л. Бочкарьов [50], Г. Гельмгольц [84], В. Драганчук [143], Д. Дувірак [151], Г. Єржемський [158], Л. Кияновська [221–223], Е. Курт [334], В. Медушевський [404], Б. Мейлах [406], Є. Назайкінський [432], В. Петрушин [467], А. Приходько [479], Н. Рождественська [499], Дж. Слобода [736], М. Старчеус [561], Б. Теплов [590], Г. Ципін [631] та ін.);

– теорії та історії музичної культури (Л. Архімович [13–14], О. Бенч-Шокало [29], О. Берегова [30–31], Р. Бріндл [703], М. Букофцер [705], О. Волосатих [73], Г. Гартог [719], Н. Герасимова-Персидська [85–89], Є. Герцман [90], Л. Гнатюк [95–96], М. Грінченко [120–121], І. Дзюба [140],

Л. Добрянська [141], І. Довгалюк [142], В. Жаркова [163–165], М. Загайкевич [168–171], О. Зосім [187], Л. Ігнатова [194], Г. Карась [199], Л. Кияновська [214–220], П. Козицький [238–239], М. Копиця [301–305], Л. Корній [309–310], Б. Кудрик [330], І. Ляшенко [384–385], Т. Мазепа [388], П. Маценко [401], Ю. Медведик [403], М. Новакович [446], А. Ольховський [451], Г. Орлов [452], О. Осадця [455], С. Павлишин [456–460], В. Редя [490–491], М. Ржевська [495], А. Рудницький [509], О. Самойленко [521–523], М. Сапонов [526], Н. Сиротинська [534], С. Смоленський [545], О. Соломонова [553], К. Станіславська [557], Н. Супрун-Яремко [569–574], О. Таранченко [583–586], М. Хай [614], О. Цалай-Якименко [626–627], М. Черепанин [647], К. Шамаєва [655], М. Швед [659], О. Шреєр-Ткаченко [671], І. Юдкін-Ріпун [744], М. Юрченко [685], Ю. Ясіновський [697–698] та ін.);

– теорії і методології музикознавства (І. Барсова [23], В. Берков [34], Т. Бершадська [39], Н. Герасимова-Персидська [87–89], Н. Горюхіна [106–108], В. Гошовський [113], С. Грица [117–118], Н. Гуляницька [125–126], К. Дальгауз [710], Е. Денисов [136], М. Друскін [147–149], О. Дьячкова [154], О. Зінькевич [745], І. Зінків [186], А. Іваницький [191], К. Квітка [206–207], Ц. Когоутек [234], Ф. Колесса [241], Ю. Кон [294], Н. Костюк [317], І. Котляревський [318–320], С. Людкевич [378–382], Г. Ляшенко [383], Л. Мазель [386], В. Медушевський [404–405], Є. Назайкінський [431–433], О. Немкович [440], І. Пясковський [484–485], В. Редя [490–491], К. Руч'євська [513], О. Самойленко [521–523], М. Скорик [537–539], С. Скребков [541], М. Скребкова-Філатова [542], Б. Стронько [566], В. Сумарокова [568], Б. Сюта [577–578], М. Тараканов [581], О. Фрайт [608], Ю. Холопов [617–618], В. Холопова [619–621], Ю. Чекан [637–640], Т. Чернова [651], Б. Шеффер [732], А. Юсфін [688], Б. Яворський [689–690] та ін.);

– музичного жанру і стилю (М. Арановський [10–12], Б. Асаф'єв [15], Л. Березовчук [32], О. Беркій [33], В. Валькова [62–61], К. Войціцька [72], Н. Горюхіна [106–108], Г. Дауноравічене [711], А. Єфіменко [159–160], О. Жарков [162], О. Зінькевич [179–185], К. Івахова [193], А. Калениченко

[195–196], Л. Кирилліна [212], В. Конен [295–296], І. Коханик [322–321], І. Кузьмінський [332], А. Кутасевич [335], О. Кушнірук [336], М. Лобанова [370], Г. Ляшенко [383], Л. Мельник [408–409], М. Михайлов [417], Р. Морган [728], Є. Назайкінський [431–433], Л. Назар [434], О. Пономаренко [475], Н. Ревенко [488], С. Салдан [520], Л. Серганюк [530], Л. Сидоренко [531], І. Сікорська [535–536], О. Сокол [547–548], О. Соломонова [553], А. Сохор [555], А. Терещенко [593], С. Тишко [596, 602–603], Ю. Ткач [597], І. Тукова [600], М. Черкашина-Губаренко [648–650], О. Шуміліна [677–678] та ін.);

– інтонаційності музичного мистецтва, музичного мислення та сприйняття (Б. Асаф'єв [15], В. Бобровський [45], В. Валькова [61–62], Н. Горюхіна [106–108], Д. Дувірак [151], Л. Кияновська [215–223], М. Ковалінас [229–230], І. Котляревський [318–320], Л. Мазель [386], О. Маркова [392], В. Медушевський [404–405], В. Москаленко [422–423], А. Муха [428], Є. Назайкінський [431–433], І. Пясковський [484–485], О. Самойленко [521–523], О. Соколов [549], Б. Сюта [577–578], Ю. Чекал [637–640], Л. Шаповалова [656–658] та ін.);

– музичної мови і мовлення, музичного тексту та інтерпретації (М. Арановський [10–12], М. Бонфельд [47], О. Гармель [82], Ю. Грібіненко [119], Л. Д'ячкова [153], О. Д'ячкова [154], Н. Зеленіна [176], О. Зінкевич [179–185], О. Козаренко [235–237], С. Мальцев [391], В. Москаленко [422–423], О. Сокол [547–548], О. Соломонова [553], Б. Сюта [577–578], Ю. Чекал [637–640], С. Шип [662–663] та ін.);

– музичного виконавства та музичної педагогіки (І. Бермес [35], Й. Гофман [112], В. Дутчак [152], К. Ерліх [712], Т. Євсєєва [155], О. Катрич [203], Н. Кашкадамова [204], Г. Коган [233], А. Корто [312], Б. Кременштейн [325], Г. Курковський [333], К. Мартінсен [394], О. Михайличенко [416], Г. Нейгауз [438], О. Ніколаєв [444], Б. Нісман [729], Д. Рабінович [486], Т. Рощина [506], С. Савшинський [518], О. Сокол [547–548], Ю. Ткач [597], С. Фейнберг [607], С. Фінлоу [715], Я Хацінські [708–709] та ін.);

– творчої індивідуальності (Е. Антоколець [699], Д. Барта [702], Г. Головинський [98], Т. Гомон [99], Т. Гусарчук [129–130], Б. Джіллям [716], І. Драч [144–146], М. Друскін [147–149], А. Єфіменко [159–160], В. Жаркова [163–164], В. Задерацький [172], О. Зінькевич [180–181; 745], О. Ібрагімова [188], Л. Кияновська [214–220], В. Конен [295–296], М. Копиця [301–305], О. Корчова [313], В. Кузик [331], В. Марків [725], В. Мартинов [396], С. Павлишин [456–460], Л. Пархоменко [462–463], Г. Побережна [474], О. Рощенко-Аверьянова [505], Н. Савицька [514–514], І. Савчук [517], М. Северінова [527], Дж. Скелтон [734], Л. Сомфай [702], В. Степурко [563], Х. Стівенс [738], Н. Супрун-Яремко [569–574], О. Таранченко [583–586], Р. Тарускін [740–741], С. Тишко [596, 602–603], М. Томашевський [746], В. Фішер [699], О. Фрайт [608], В. Холопова [619–621], Ц. Цинь [628], Г. Ципін [632–633], М. Черкашина-Губаренко [648–650], М. Шалаєва [653], Л. Шаповалова [656–658], Г. Шнеєрсон [666], А. Шнітке [667], Д. Єменс [743], Я. Якуб'як [694–696] та ін.).

Наукова новизна отриманих результатів. Запропонована дисертація – перше музикознавче дослідження, присвячене феномену діяльнісного універсалізму творчої особистості в українській музичній культурі. Ракурс та методологія дисертації дають змогу зрозуміти специфіку такого складного явища як універсальна творча особистість, а також по-новому, з позицій діяльнісного універсалізму, осмислити феномен творчої індивідуальності, формат української музичної культури та сенси світового музично-історичного процесу.

У дисертації вперше:

- розроблено діяльнісно-структурний метод дослідження універсальної творчої особистості та апробовано його дію на матеріалі української музичної культури;
- з'ясовано сутність феномену універсальної творчої особистості, спостережено та описано комплекс її типів;

- доведено високий культуротворчий потенціал універсальної особистості та значущість типу універсала-громадського діяча в українській музичній культурі;
- визначено, продемонстровано та підтверджено функції кожного з типів універсальної творчої особистості на відповідних етапах розвитку української музичної культури;
- охарактеризовано роль універсальної особистості С. Людкевича як дзеркала загальноукраїнських тенденцій, класичний універсалізм О. Козаренка як продовження лінії М. Лисенка – С. Людкевича – М. Скорика;
- створено та верифіковано діяльнісну теорію універсальної творчої особистості на матеріалі української музичної культури.

Набули подальшого розвитку:

- культурно-історична теорія Л. Виготського, його ж концепція інтеріоризації;
- діяльнісна теорія особистості О. Леонтьєва;
- концепція психологічного типу В. Штерна;
- концепція типу музиканта Н. Герасимової-Персидської;
- концепція музично-історичного процесу О. Зінькевич;
- ідеї М. Друскіна щодо особистості як відображення типологічної норми свого часу;
- ідеї динамічного вивчення творчої особистості Н. Савицької;
- ідеї внутрішньо-зовнішньої детермінації особистості І. Драч;
- ідеї рефлексивної особистості Л. Шаповалової;
- ідеї розгляду творчого «я» у різних контекстних вимірах В. Жаркової;

- ідеї інтегративності та інтегративного типу мислення В. Реді;
- ідеї інтонаційного образу світу творчої індивідуальності Ю. Чекана.

Уточнено:

- історичні та діяльнісні типи творчого універсалізму;
- поняття провідної та допоміжної діяльності;
- поняття структури універсальної творчої особистості;
- функції універсальної творчої особистості в музично-історичному процесі.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Тему дисертації в остаточному формулюванні затверджено на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 4 від 28.11.2019 року). Дослідження відповідає комплексній темі №15 «Загальні проблеми історичного музикознавства» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ (2015–2020 рр.).

Теоретичне значення роботи зумовлено розробкою діяльнісної теорії універсальної творчої особистості, увиразненням структурно-типологічних, культурно-історичних та індивідуально-творчих аспектів феномена універсальної творчої особистості в українській музичній культурі; застосуванням інтердисциплінарного підходу до осмислення універсальної творчої особистості.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання синтетично-інтегративних якостей універсальної творчої особистості в процесі колективного та індивідуального музикування, врахуванні її специфіки в процесі реформування музично-освітніх інституцій, у професійній діяльності композиторів, виконавців, музикознавців, музичних педагогів, музично-громадських діячів (менеджерів сфери культури і мистецтва), музичних психологів.

Матеріали дослідження можуть бути використані у лекційних курсах з музичної психології, теорії музично-творчої діяльності, історії музичної культури, історії музики, історії та методики музичного виконавства, історії та методики музичної педагогіки, історії музичної критики, публіцистики та музикознавства, методики творчого процесу, теорії та історії художньої культури, у практичних курсах підготовки виконавців, композиторів, музикознавців, музичних педагогів, діячів (менеджерів) в сфері культури і мистецтва.

Практичні здобутки дослідження дозволяють також передбачити нові лекційні та практичні курси, а саме: «Універсальна творча особистість як феномен музично-історичного процесу», «Універсальна творча особистість як явище національної музичної культури», «Індивідуально-творчі прояви музиканта-універсала», «Діяльнісна теорія універсальної творчої особистості», «Типологічні аспекти творчого універсалізму» та ін.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Основні ідеї та висновки дослідження апробовано у наукових статтях, педагогічній діяльності дисертанки, монографії, презентаціях, радіопередачах, а також у виступах на міжнародних, всеукраїнських, міжвузівських наукових, науково-теоретичних, науково-практичних конференціях (усього – 38), зокрема:

міжнародних

«Стравінський та Україна» (Луцьк, ВДУ імені Лесі Українки, 15–17.06.2007), «Стильова панорама українського мистецтва» (Київ, ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 18.12.2008), «Стиль модерн у культурі» (Київ, ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 2010), «Новината за напереднали наука – 2013» (Софія, Болгарія, 17–25.05.2013), «Sacrum et Profanum в культурі» (Львів, ЛНУ імені І. Франка, 03–04.11.2015), «Культурний вектор розвитку України початку ХХІ століття: реалії і перспективи» (Рівне, РДГУ, 10–11.11.2016), «Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти» (Переяслав-Хмельницький, ДВНЗ ПХДПУ імені Г. Сковороди, 30.11.2016), «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 02–03.11.2017; 01–02.11.2018; 7–8.11.2019), «Ювілейні та пам'ятні дати 2017 року» (Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 05–06.12.2017), «Теорія музики як процес: історія, проблеми, інновації» (Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 19–21.10.2018), «Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики» (Переяслав-Хмельницький, ДПУ імені Г. Сковороди, 14–15.03.2019), «Мистецька освіта в Україні: сучасний стан – інноваційність – перспективи розвитку» (Київ, КАМ, 12–13.04.2019), «ЛюдкевичФест» (Львів, ЛОЗ, 05.10.2019), «Європейський культурний простір і українські перспективи» (Рівне, РДГУ, 14–15.11.2019)

всеукраїнських

«Духовна культура як домінанта українського життєтворення» (Київ, ДАКККіМ, 22–23.12.2005), «Українська музична культура: проблеми наукового осмислення» (Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 20–21.03.2008), «Культура ХХІ століття: стан, проблеми, перспективи» (Рівне, РДГУ, 12–13.11.2008), «Українська культура в добу глобалізаційних трансформацій» (Рівне, РДГУ, 10–11.12.2009), «Українська культура: стан і проблеми функціонування у світовому просторі» (Рівне, РДГУ, 10–11.11.2011), «М. Вериківський в контексті української музичної культури та освіти»

(Кременець, КОГПІ імені Т. Шевченка, 24–25.11.2011), «Культурна динаміка України в світовому просторі» (Рівне, РДГУ, 15–16.11.2012), «Минуле і сучасне української музичної культури крізь призму європейських класичних традицій» (Харків, ХУК, 04.04.2013), «Українська культура у розмаїтті виявів» (Рівне, РДГУ, 12–13.11.2013), «Українська культурно-мистецька практика в історичній ретроспективі» (Рівне, РДГУ, 14–15.11.2014), «Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти» (Луцьк, СНУ імені Лесі Українки, 21.03.2016, 12.04.2019), «Динаміка становлення індивідуального музичного стилю: особистість, школа, напрямок, епоха», Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 5–6.04.2019)

регіональних

«Ставропігійські філософські студії. ULTIMA RATIO» (Львів, ІМ НПУ імені М. Драгоманова, 04–05.12.2009, 26–27.11.2010, 04–05.11.2011), Фестиваль науки Волинського національного університету імені Лесі Українки (Луцьк, ВНУ імені Лесі Українки, 10–13.05.2011), «Теорія і практика співацького процесу в навчальному закладі: традиції, перспективи» (Луцьк, ВНУ імені Лесі Українки, 12.03.2012), Фестиваль науки Волинського національного університету імені Лесі Українки (Луцьк, 14–18.05.2012), «Україна – Стравінський – сучасна музична культура» (Луцьк, ВДУКіМ імені І. Ф. Стравінського, 15–17.06.2012), «Українська музична культура: проблеми національної ідентичності» (Луцьк, СНУ імені Лесі Українки, 28.03.2017, 26.04.2018), «Дев'яті Антоновичеві читання» (Львів, ЛНМА імені М. В. Лисенка, 02.03.2018), «Сучасна наука та освіта Волині» (Луцьк – Володимир-Волинський, ВПК імені А. Ю. Кримського, 22.11.2018).

Практичні здобутки дослідження використовуються у фаховій підготовці випускників спеціальності «Музичне мистецтво» спеціалізацій «Хорове диригування», «Інструментальне мистецтво», «Естрадний спів» у вивченні дисциплін «Теорія музично-творчої діяльності», «Сучасна музична культу-

ра», «Історія музичної культури», «Музична психологія» у Східноєвропейському національному університеті імені Лесі Українки.

Публікації. Основні положення дисертаційної роботи викладено у 50-ти наукових (одноосібних) працях, з них: одна монографія (обсяг – 10.5 друк. арк.); 49 статей: з них – 19 у наукових фахових виданнях, затверджених ДАК МОН України за напрямом «мистецтвознавство», 1 – у фаховому виданні України, включеному до міжнародної наукометричної бази, 3 – у наукових виданнях України, включених до наукометричних баз, 4 – у зарубіжних наукових виданнях, включених до наукометричних баз, 1 – у зарубіжному періодичному виданні, 22 – в інших наукових виданнях та збірниках матеріалів наукових конференцій; а також 7-ми публікаціях у співавторстві, з них 2 – у фахових виданнях, затверджених ДАК МОН України за напрямом «мистецтвознавство», 1 – у зарубіжному науковому виданні, включеному до наукометричних баз, та 1-му навчальному посібнику. У посібнику та статтях, написаних у співавторстві, автору дисертації належать частини, присвячені проблематиці творчої діяльності українських та зарубіжних музикантів ХХ–ХХІ століть.

Дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства «Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модернізму» за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво» захищено 01 липня 2004 р. в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України; її результати в тексті докторської дисертації використовувались лише в якості матеріалу дослідження (с. 262–264). Сформульовані у пропонованому дослідженні положення виносяться на захист уперше.

Структура дисертації. Робота складається з анотацій (українською та англійською мовами) зі списком публікацій за темою дисертації, вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел (746 позицій) та додатків. Загальний обсяг дисертації – 519 сторінок, з яких основного тексту – 395 сторінок.

РОЗДІЛ 1

УНІВЕРСАЛЬНА ТВОРЧА ОСОБИСТІТЬ

ЯК ОБ'ЄКТ СТРУКТУРНО-ТИПОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Універсальна творча особистість в музикознавстві та інших галузях гуманітарного знання

1.1.1. Студії універсальної творчої особистості як одне з супутніх дослідницьких завдань. Дослідження універсальної творчої особистості в світовій гуманітаристиці протягом останніх ста років традиційно відбувається на різних рівнях. Незначна частина робіт спеціально присвячена цьому феномену. Дещо більше – принагідно розглядають ті чи інші його аспекти. Одночасно існує цілий ряд праць, де висвітлено лише окремі, побіжні спостереження чи зауваги щодо універсальної творчої особистості, але які є сутнісно важливими, або як історичні свідчення або ж як вказівки на неочевидні, проте іманентні її властивості. Наведемо для прикладу кілька таких.

Зокрема, спостереження за універсальною творчою особистістю у тому вигляді, в якому вона існувала в добу Античності, можна знайти у монографії Євгена Герцмана «Музика Древньої Греції». У цій праці описано багатогранну творчість міфічних музикантів Орфея, Олімпія, Марсія [90, с. 103–119], що включала складання віршів і пісень та їх виконання з власним музичним супроводом. Схожими прикладами насичена «Історія західноєвропейської музики до 1789 року» Тамари Ліванової, в якій згадано про музикантів, які співають, грають на формінксі і танцюють («Іліада»), аедів («Одіссея»), музично-поетичне мистецтво Архілоха, Алкея і Сафо (VII–VI ст.), різноманітних мандрівних музикантів Середньовіччя, які співали, танцювали та акомпанували собі на різних інструментах, авторів піснеспівів, співаків і регентів Леоніна та Перотина, теоретика, регента і педагога, автора віршів і пісень Гвідо д'Ареццо, цілої низки ренесансних музикантів та музикантів Нового

Часу¹ Багато подібних фактів описано у працях Романа Грубера «Всезагальна історія музики» та «Історія музичної культури», зокрема, універсалізм творчої особистості одного з найвидатніших представників міннезангу Вальтера дер Фогельвейде, який складав тексти і наспіви своїх пісень, сам їх співав із власним інструментальним супроводом [122, с. 139–140].

Крім опису фактів, у працях такого характеру нерідко наводяться важливі міркування щодо особливостей реалізації феномену універсальної творчої особистості в ту чи іншу історичну добу, як от зауваження щодо різної міри вираження особистісного, індивідуального початку у творчості низки авторів. «Для музики епохи Відродження не завжди і не у всьому характерне втілення власне *особистісного* (тут і далі курсив – О.К.) початку. Він був виражений з першою свіжістю почуттів у флорентійців XIV століття, сильно у Данстейбла і Дюфаї, а пізніше – запанував у мадригалістів кінця XVI століття. Але дуже багато чого у майстрів поліфонії з другої половини XV століття визначалося швидше *позаособистісним* характером образності, „нейтральністю” тематизму» [358, с. 73].

Серед проблемних аспектів універсальної творчої особистості, як правило, лише намічених у працях такого типу, – вплив одного виду діяльності на інший², наприклад, відзначення залежності між творчістю і виконавством у Адріана Віллаерта, Андреа і Джованні Габріелі, що позначилася на використанні стерео-принципу багатохорності та прийому ехо, усталеного у Венеції завдяки акустичним і конструктивним особливостям собору св. Марка – з його наявністю двох органів, навколо яких розташовувалися хористи [123, с. 160–163], До аргументів такого типу треба віднести і зауваження щодо зу-

¹ Зокрема, йдеться про органіста, автора віршів і органних творів Франческо Ландіно, співака, регента, автора численних церковних і світських композицій, музичного директора та особу духовного сану Джованні П'єрлуїджі Палестрину, співака та автора понад 600 мадригалів Луку Маренціо та багатьох інших.

² Подібне неодноразово зауважувала Т. Ліванова, зазначаючи, що музика була дуже потрібною Машо-поету, що мистецтво Машо «тісно пов'язано зі словом поета, і вокальний початок в ньому явно переважає» [358, с. 70], що раціоналізм музичних творів Філіппа де Вітрі виразно резонує з характером його літературної творчості тощо.

мовленості звертання до жанру шансон тривалим перебуванням Клемана Жаннекена на придворній службі у герцога Франсуа Гіза.

Способи розгляду універсальної творчої особистості із залученням здобутків психології простежуються на окремих сторінках «Музично-історичної спадщини» Ромена Роллана, в т.ч. у нарисах про Гектора Берліоза, Каміля Сен-Санса, Ріхарда Штрауса. Особливий підхід Р. Роллана до явища творчої особистості помітний у його працях про Георга Фрідріха Генделя, що виконана в «жанрі науково-художнього портрету» [502, с. 11], та Людвіга ван Бетховена, якому присвячено нарис «Життя Бетховена» та працю «Від „Героїчної” до „Аппассіонати”», в яких «Роллан-музикознавець <...> крокує поряд з Ролланом-митцем слова, і в цьому союзі особливо зростає роль Роллана – видатного письменника-психолога» [501, с. 11].

Різноманітні аспекти універсальної творчої особистості відзначено по ходу вирішення дещо інших дослідницьких завдань у величезній кількості різного роду монографій українських за зарубіжних музикознавців різних поколінь. Більшість з них, зорієнтована на жанр історичного портрету, розкриває феномен творчої особистості із врахуванням специфіки мотиваційно-діяльнісного підходу. Серед таких – праця Маргарет Етвуд – про Фридеріка Шопена [700], Тетяни Каришевої – про Петра Сокальського [201], Лідії Архімович та Миколи Гордійчука – про Миколу Лисенка [13–14], Наталії Калуцкої та Лю Пархоменко – про Олександра Кошиця [197], Браяна Джілліяма – про Ріхарда Штрауса [716], Джефрі Склтона – про Пауля Гіндеміта [734], Хелсі Стівенса та Девіда Єменса – про Белу Бартока [738; 743] та багато інших.

Значно рідше з’являються монографії – подвійні чи потрійні портрети, а серед них – ті, що присвячені універсальним творчим особистостям. До цієї групи належать праці Григорія Бернадта «В. Ф. Одоєвський і Бетховен» [37], Ганса Галя «Брамс. Вагнер. Верді. Три майстра – три світи» [80], Яреми Якубяка «Микола Лисенко і Станіслав Людкевич» [694]. У двох останніх з них застосовано порівняльний метод, а в першій – метод «портрета крізь по-

двійну призму», оскільки автор презентував не власну точку зору, а бачення людини іншого історичного та культурного середовища.

Особистість композитора, розглянута в аспекті динаміки вікових змін у т. ч. на прикладі ряду універсальних постатей європейської музичної культури, була предметом дослідження Наталії Савицької «Хронос композиторської життєтворчості», у якій музикознавиця услід за Гербертом Вейнстоком дотримувалася позиції, що «*розкриття образу людини (курсив – О. К.) посилює сприйняття мистецтва*»¹ [514, с. 12]. Зазначаючи, що у епістолярії нерідко «прихована і омана, адже ніколи достеменно не відомо, наскільки щирим був автор і який латентний зміст, поряд з вербальним, присутній у документальних матеріалах» [514, с. 26–27], Н. Савицька значну увагу приділила фактору творчої кризи² як „сакральному коду” психології творчого процесу» [514, с. 174] та феномену індивідуального стилю, що «еволюціонує синхронно з безперервною зміною особистісної структури його носія», «гнучко фіксуючи трансформації образу автора, динаміку розвитку його енергопотенціалу» [514, с. 248–249].

Філософсько-психологічні параметри дослідження творчої індивідуальності композитора, інтерпретованої як «перетворююча себе соціокультурна реальність, своєрідна *causa sui*, „причина самої себе”» (за Б. Спінозою) [145, с. 7], актуальні також і для вивчення універсальних творчих особистостей, знаходяться в центрі дослідження Ірини Драч «Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка)». За словами дослідниці, у запропонованій концепції «під композиторською індивідуальністю розуміється цілісність художнього світу митця, що виявляється на всіх етапах його творчості, чи то у потенційному

¹ Щодо особливостей сприйняття творів мистецтва див. також: Коменда О. Рефлексії з приводу рецепції. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2016. Вип. 12. С. 323–326 [273].

² На особливій ролі кризи в життєдіяльності митця наголошує Володимир Рунчак. За словами композитора, криза – це «своєрідна ланка між двома фазами: ДІЯЛЬНІСТЬ — РІШЕННЯ. Криза – це не „пауза”, це свого роду, важке визрівання майбутнього твору. Це творча, якщо хочете, вагітність митця» [цит. за: 528, с. 63].

вигляді, або ж актуалізується через певні модули та координуючі принципи, ціле виступає при цьому більшим, ніж сума його частин» [144, с. 190], а «особливою якістю, що здатна маніфестувати подібну цілісність у конкретному мовному матеріалі та системі образів, є індивідуальний авторський стиль» [144, с. 190].

Дослідження мисленневих процесів творчої особистості, «особливий рід інтонаційного мислення (звукотворчості)», розглянутий як *«аналог людини, що пізнає світ крізь призму авторського Я»* [656, с. 21], дуже важливі в контексті проблематики типології універсальної творчої особистості, стали предметом дослідження Людмили Шаповалової «Рефлексивний митець. Проблеми рефлексії в музичній творчості». Приділивши увагу феномену особистості як суб'єкту рефлексії, науковиця, головним чином, зосередилася на вивченні «мовленневих механізмів музичного мислення, зокрема тих його аспектів, що „відповідають” за діяльність свідомості» [656, с. 15]. Розмірковуючи про рефлексивну особистість («Людину, яка Мислить, Думає, Пізнає (думає = сумнівається = запитує)» [656, с. 9–10]), Л. Шаповалова прийшла до висновку, що ця музична універсалія включає в себе «метасвідомість автора, ліричне Я музики, виконавця та реципієнта (всіх тих, хто в момент „входження” в звуковий світ твору „ототожнюється” з ними, тобто вступає в міжособистісне спілкування *в ім'я і задля* розуміння)» [656, с. 23].

Важливі ідеї, дотичні до осмислення психологічно-світоглядних засад феномену універсальної творчої особистості, входять у проблематику дослідження Юрія Чекана «Інтонаційний образ світу». Вони стосуються спроб усвідомлення індивідуальної природи інтонаційного образу світу («осмислене в індивідуальному досвіді»), питань ізоморфності інтонаційної практики структурі образу світу, виокремлення структурного (глобальне вираження), кон'юнктурного (локальні прояви) та фактичного (індивідуальні конкретизації) рівнів музикознавчого дослідження, інтерпретації змісту художнього твору як результату діяльності свідомості людини («функції реципієнта»), трактування авторської точки зору як однієї з конфігурацій інтонаційного

образу світу, диференціації мозаїчної та векторної конфігурацій інтонаційного образу світу як аналогів структурно-невпорядкованого та структурно-впорядкованого типів творчої особистості [637].

Осмилення феномену творчої особистості як учасника низки комунікаційних (діяльнісних) процесів, важливе для розуміння специфіки діяльнісного універсалізму творчої особистості, знаходимо у дослідженні Валерії Жаркової «Творчість Моріса Равеля: музичні тексти і комунікативний контекст», в якому здійснено цілісну репрезентацію творчого «я» митця, сформованого традиціями французької культури в різних контекстних вимірах з врахуванням доктрини дендізму. Музикознавиця пропонує вивчати творчу особистість, що усвідомлює неповторність власного творчого «я», шляхом співвіднесення неповторно-індивідуального та об'єктивовано-типологічного планів, зокрема, занурення творчого «я» митця у полярні стильові системи (експліцитний контекст), осягнення константних характеристик мислення композитора (дискурсивний контекст) та осмилення семантики його творів (імпліцитний контекст) [165].

Важливою для осмилення різних аспектів дослідження універсальної творчої особистості постає монографія Тетяни Гусарчук «Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох», в якій багато уваги приділено історичному контексту, характеристиці оточення композитора, питанням жанрово-інтонаційних та стильових особливостей його творчості, джерелознавчим та інтерпретаційним її проблемам. Значну увагу автор приділяє вивченню особистості митця, здійсненого шляхом аналізу спогадів сучасників та спираючись на психологічні теорії Чезаре Ломброзо, Карла Густава Юнга, Карла Леонгарда, хоча й зазначає, що «будь-яка типологічна характеристика не може бути вичерпною» [129, с. 133].

Низка монографій українських дослідників, що розкривають окремі аспекти універсалізму творчої особистості, передусім, налаштовані на вписування постаті композитора у широкий історико-культурний чи жанрово-стильовий контекст. До таких можна віднести дослідження Тамари Булат й

Тараса Філенка «Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX століття» [56], Серафима Орфеева про Миколу Леонтовича [454], тематичні наукові збірники (колективні монографії) «Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті» [425], «Олег Криштальський. Спогади. Статті. Матеріали» [436].

Інтерес до психологічних параметрів творчої особистості, і універсальної творчої особистості в т. ч., спостерігається в ряді сучасних робіт, присвячених методологічним проблемам гуманітаристики. Олександра Самойленко, зокрема, досліджуючи діалог музикознавства та культурології, зауважує необхідність досягнути «свідомість музиканта-художника з її неповторним психологічним малюнком» [521, с. 228], а Любов Кияновська, вивчаючи психо-соціальні характеристики музикознавчого тексту, виявляє особистісні його параметри, зазначаючи, що тест-аналіз творчості композитора «містить в собі психологічні характеристики його автора» [222, с. 9].

Ще один рід праць, дотичний до вирішення проблематики універсальної творчої особистості, – джерелознавчі та епістологічні дослідження. Серед таких – роботи Маріанни Копиці (про Бориса Лятошинського, Івана Карабиця, зокрема) [301–302], Роксани Скорульської, Марини Чуєвої (про Миколу Лисенка) [540], Анатолія Завальнюка (про Миколу Леонтовича) [166–167].

Типологічно-класифікаційні аспекти універсальної творчої особистості намічені у монографії Бориса Кирдана та Андрія Омельченка «Народні співці-музиканти на Україні», одним з головних завдань якої була типологія кобзарів і лірників, здійснена за критерієм якості творчого обдарування (співці-виконавці, співці-імпровізатори, та співці – творці нових пісень) [211, с. 33].

Вплив хвороби на багатогранність проявів творчої особистості і універсальної творчої особистості в т. ч., простежується у працях Антона Ноймайра «Музиканти в дзеркалі медицини» [447], Семена Гуревича «Роберт Шуман: хвороба і творчість» [127].

Спроби релігійно-філософського осмислення феномену універсальної творчої особистості здійснено у працях Всеволода Медушевського, на думку якого, «особистість – більше, ніж лише наукове поняття <...> тому і вибір теорії особистості – більше, ніж лише науковий вибір <...> і може бути здійснений тільки *особистісно*» [цит. за : 656, с. 16].

Деякі інші питання універсальної творчої особистості спорадично заторкнуті на сторінках низки фундаментальних індивідуальних та колективних музично-історичних досліджень, тематичних збірках наукових статей, окремих проблемно-аналітичних статтях і матеріалах, публіцистичних і критичних нарисах різних авторів, науково-методичних працях. Значний масив важливого інформативного матеріалу висвітлено у мемуарних, епістолярних та науково-популярних виданнях, краєзнавчій хроніці, інтерв'ю та інших джерелах.

1.1.2. Аспекти універсалізму в спеціальних музикознавчих, культурологічних, філософських дослідженнях. Проблематика універсалізму творчої особистості посідає значне місце у низці філософських та культурологічних досліджень. Так, Михаліна Шibaєва розглядає феномен творчої особистості в контексті соціокультурних реалій, крізь призму онтологічного, етичного та екзистенційного підходів до питання про місце особистості в реаліях хронотопу культури, ставить питання про розуміння творчих інтенцій автора та проблему суспільного визнання його художніх текстів та авторитету особистості [661, с. 248–250]. Юрій Толкачов у дисертації «Універсальність особистості (соціально-філософський аспект дослідження)» аналізує поняття універсальної особистості в онтологічному аспекті, розглядає універсальність особистості у порівнянні із всебічністю, цілісністю, гармонійністю особистості, вивчає історичні типи універсальної особистості, обґрунтовує універсальність як єдність об'єктивного світу, його всезагального взаємозв'язку, зазначає, що універсальність не можна звести до всебічності [599].

Еміль Камалов у дисертації «Спеціалізація і універсалізація людини в суспільстві: сучасний стан і перспективи» розглядає явище універсалізації як

«типу індивідуального розвитку, що реалізується за рахунок зміни виду діяльності (перемагання її обмеженості), в процесі якої формуються додаткові корелятивні риси людини» [198, с. 143]. Він зазначає, що сучасному суспільству універсализація передбачає збільшення витрат на навчання і альтернативні витрати (втрати від невикористання спеціалізації), однак вона дає змогу «зробити продукт творчості і виробництва більш революційним, оскільки передбачає вихід за межі спеціальностей, даючи змогу як революціонізувати основи спеціальностей, так і синтезувати їхні творчі досягнення» [198, с. 144]. На думку дослідника, «універсализація дає змогу продукту творчості і виробництва бути більш досконалим, робить творчість більш значущою і автентичною, збільшує свободу, забезпечуючи все більше пізнання і розуміння різних аспектів буття [198, с. 145].

Микола Гаврюшин, розглядаючи особливості творчого універсализму на прикладі здобутків Йогана Кеплера, Марена Мерсенна та Атанасія Кірхера, пояснює це поняття як утворене від латинських коренів *unus* (один) і *verto* (повертаю), внаслідок чого виникає особливий смисловий нюанс, переданий новотвором «єдино-розгортання» [78]. Філософ зазначає, що універсальна творча діяльність – це «процес, який виходить з єдиного принципу і в силу свого послідовного саморозвитку приводить до поширення творчості даної особистості на різні сфери буття і мислення» [78]. На думку вченого, важливим аспектом діяльності універсальної творчої особистості є прогностичність досягнень. Микола Гаврюшин зауважує, що інтерес, який визначає універсальну діяльність, доводить свою істинність «нескінченною багатоманітністю своїх об'єктів, в яких проявляється єдиний принцип» [78].

Валентина Сьоміна у статті «Феномен творчого універсализму в культурі» зазначає, що дослідження творчого універсализму передбачає таке його «цілісне осягнення, яке поєднує в собі аналіз наукового і художнього видів творчості, розгляд смислу і сутності творчості як особливого людського дару» [529]. Дослідниця виступає проти окремого розгляду кожного з видів творчої діяльності, тому що, на її думку, за такого підходу створюється враження, що жили і творили дві різні людини. Як вихід вона

пропонує розуміння творчості як «способу самобуття людини», ототожнюючи це явище з концепцією геніальності М. Бердяєва, осмисленою як якість цілісності особистості (геніальними є любов чоловіка до жінки, матері до дитини, співчуття до ближніх, внутрішня інтуїція, що не виражається ніякими результатами, тощо). Тому «універсального» діяча необхідно розглядати одразу у всіх його іпостасях – вченого, художника, музиканта, поета. Виходячи зі сказаного, Валентина Сьоміна робить висновок, що феномен творчого універсалізму – це «несуперечливе поєднання дискурсного і образного початків у внутрішньому світі творця» [529].

Анна Єрьоміна в статті «Універсалізм особистості в інформаційному суспільстві» зазначає, що ясність розуміння і осмислення навколишнього світу і внутрішнього життя людини мають породити здатність людини до осмислення і зміни самої себе, тобто привести до універсалізму особистості, таким чином трактуючи універсалізм особистості як внутрішню гармонію, як «здатність до створення людиною своєї нової особистості, яка має всі бажані якості» [157]. Проте в умовах інформаційного суспільства досягнути цього універсалізму, на думку дослідниці, неможливо через наявність віртуальної реальності і таким чином можливість «залишити частину себе в віртуальному просторі», через ілюзію повноти, а насправді неповну інформацію, якою володіє людина, через складність індикації себе в умовах наявності багатьох образів, між якими необхідно здійснити вибір, але це дуже важко зробити. Таким чином, на думку Анни Єрьоміної, для втілення універсалізму одних можливостей недостатньо. Необхідні внутрішні сили, для прийняття рішення та переходу від однієї особистості до іншої, що в умовах сучасного розладу між зовнішньою і внутрішньою людиною зробити неможливо. Лише розвиток внутрішньої людини може забезпечити універсалізм особистості. Тому епоха глобалізації, в якій зовнішня людина превалює над внутрішньою, постає «нездійсненою мрією про універсалізм особистості» [157].

Поліна Васінева осмислюючи явище універсальної особистості в контексті концепту героя, розглядає цей феномен в періоди античності та романтизму. Дослідниця зазначає, що в романтизмі універсальна особистість

поєднує індивідуалізм з пошуками вищої гармонії, що відбувається шляхом вибирання людиною всієї багатоманітності світу. На її думку, універсалізм романтичної особистості представляє собою «невпорядкований мікрокосм, в якому в його єдності і цілісності міститься таємниця буття і можливість будь-якої дійсності» [67, с. 196]. Він є «відроджуваним архетипом, що стає підкреслено актуальним і затребуваним в перехідні епохи, що ще раз підкреслює його універсальну сутність» [67, с. 197].

Т. Беленікіна розглядає поняття художнього універсалізму творчої особистості як «втілення єдності і взаємовпливів всіх видів мистецтва та науки» [27]. На її думку, універсальна творча особистість митця «своєрідно моделює характерні риси історично конкретного синтезу» [27]. Оксана Ібрагімова у дисертації «Синергізм науки і мистецтва в культурі Відродження» зазначає, що неповторність епохи Відродження є результатом особливого типу творчості, який дослідниця пов'язує з ренесансним типом особистості. Для виявлення характерних факторів, які формують явище титанізму, вона застосовує синергетичний підхід, що дає змогу виявити спільні риси наукової і художньої творчості. Розглядаючи явище синергізму науки і мистецтва доби Відродження як проблему співвідношення образної і понятійної творчості (наприклад, анатомії в живописі і анатомії в біології), дослідниця стверджує її важливу методологічну значущість для творчості митців наступних поколінь [188–189].

Євгеній Сініцин у книзі «Джоконда – система парадоксів у творчості Леонардо да Вінчі» розглядає явище універсальності як характерну, оцінну рису геніальності. Він зазначає, що універсальність є результатом «прагнення до гармонії свого внутрішнього світу і своєї внутрішньої свободи», але також і «здатності фокусувати свою психічну енергію» [533]. У цьому ж ракурсі розглядає проблематику універсальної творчої особистості Микола Гончаренко в монографії «Геній в мистецтві і науці», вказуючи на притаманну генію універсальність знання та глибину проникнення в процеси та об'єкти, які він досліджує [100, с. 30–31]. Головною якістю генія є, на думку М. Гончаренка, «вміння проявляти універсалізм в кожному творчому моменті, виразити „нескінченне в кінцевому”» [100, с. 31]. За словами філософа, геній рідко буває

однобічним. Універсализм генія передбачає «глибину проникнення в різні сфери діяльності і здатність до різних видів творчості» [100, с. 52].

Важливою формою прояву універсализму М. Гончаренко вважає здатність генія творити в різних, але все ж близьких, споріднених сферах. При цьому філософ наводить як приклади, на наш погляд, не найпоказовіші для універсализму та нерядоположні з точки зору історичних та видових його особливостей імена С. Рахманінова – композитора, піаніста і диригента та Й. С. Баха – виконавця, композитора, винахідника і майстра з акустики. Другим важливим виміром універсализму, за М. Гончаренком, є «якість світогляду і творчості, яка характеризується здатністю вловити ритм, гармонію і дихання світобудови, збагнути часто прихований закономірний зв'язок причин і наслідків, визначити домінуючий напрямок в розвитку науки, мистецтва, духовного життя взагалі і відповісти на це своєю творчістю» [100, с. 55]. Як приклад такого виміру універсализму М. Гончаренко наводить творчість Л. ван Бетховена і Ф. Шопена, знову ж таки ставлячи поряд особистостей різних історичних періодів і різних видів творчої діяльності, зазначаючи при цьому, що універсализм Ф. Шопена полягає в досягненні «незвичайних вершин в сплаві польської народної музики з вищими досягненнями світової професійної музики» [100, с. 56].

Третя особливість універсализму, яка є лише в геніїв, – «глибина пізнання істини» і багатогранність її відображення, розкриття явища в його широких зв'язках, у результаті чого явище набуває загальнолюдського смислу [100, с. 56]. Геній здатний вибирати краще з маси подібного, співставляти, порівнювати і відкидати непотрібне, відрізняти справжнє від підробки. Нитки, що тягнуться з різних сфер, він пов'язує в єдиний вузол. Прояв універсализму генія, на думку М. Гончаренка, в тому, що він знаходить першим, робить найкраще, розуміє глибше, ніж інші, і пояснює більш аргументовано, ніж інші. Таким чином, як зазначає М. Гончаренко: *«універсально розвинена людина може і не бути генієм (курсив – О. К.), але геній без універсализму немислимий»* [100, с. 53].

Марина Шалаєва у дисертації «Феномен генія в культурній спадщині Заходу» зазначає, що при аналізі творчості генія на перший план виступає одна з таких його рис як універсалізм, що може проявлятися як у здатності виявляти внутрішній взаємозв'язок різних на вигляд модифікацій єдиного принципу, так і у вмінні на одному прикладі побачити і передати універсальні зв'язки [653]. Іншими словами – це здатність глибокого проникнення у різні сфери діяльності та наявність світогляду, здатного вловити сутність світобудови, збагнути прихований закономірний зв'язок причин і наслідків, виявити запити часу і відповісти на них своєю творчістю [653]. Принагідно варто зазначити, що, як пише Любов Кияновська, поняття геніальності є надто умовним, має тисячі тлумачень, що нерідко суперечать один одному, і аж ніяк не може мати якихось усталених меж і означень, а в працях різного гуманістичного спрямування трактується доволі суб'єктивно і недостатньо аргументовано [224].

Помітне місце серед низки спеціальних музикознавчих праць, присвячених дослідженню окремих аспектів творчого універсалізму, належить монографіям Михайла Друскіна – про Ігоря Стравінського, Йоганнеса Брамса та про Йоганна Себастьяна Баха [147–148]. Значення останньої виходить за межі власне постаті Й. С. Баха, оскільки на прикладі його творчої особистості, потрактованої як «типологічної норми» свого часу [147, с. 133], музикознавець описав модель універсальної творчої особистості західноєвропейської музичної культури домодерного періоду. Зокрема, М. Друскін виділив шість видів діяльності музиканта-універсала: 1) музикант у віданні магістрату; органіст міської церкви; 3) кантор міської церкви; 4) «директор музики» міста; 5) музикант придворної капели (концертмейстер); 6) придворний капельмейстер. Музикознавець також вказав на тісні зв'язки між цими видами діяльності [147, с. 33–34].

Проблематику статусу, функцій та творчих інтересів церковних музикантів досліджує Аделіна Єфіменко в дисертації «Католицька меса першої половини – середини ХХ століття: художньо-естетичні і літургічні аспекти». Зокрема, вона розглянула постать церковного музиканта

XIX–XX століть в контексті західної системи музичної освіти, в умовах якої «професія церковного композитора і композитора – випускника композиторських відділів консерваторій або музичних академій в XX столітті офіційно відділені один від одного» [159, с. 180]. За словами музикознавиці, «в коло посадових обов'язків випускників *Hochschule für Kirchenmusik* входили, крім організації музичного гештальту Богослужінь власними чи вибраними з історичної скарбниці літургічної музики творами, функції органіста, кантора, регента хору і „художнього керівника” церковної общини» [159, с. 183]. Дослідниця стверджує, що в поєднанні всіх цих видів діяльності тип «церковного композитора» демонстрував повернення до найдавніших зразків «універсального музиканта». Як «церковного музиканта, видатну композиторську особистість винятково широкого творчого обдарування і глибоко віруючого католика» [159, с. 334] розглядає А. Єфіменко постать Олів'є Мессіана. Проте, на її думку, «церковного композитора О. Мессіана навряд чи хвилювало питання, як позиціонувалося його мистецтво – як функціональне чи вільне» [159, с. 335], адже «в розумінні універсального музиканта, що виріс до медіума Універсума, грані ієрархій і різновидів *Musique sacrée* розчиняються в барвистому звучанні радісної хвали і споглядання нескінченної таємниці божественного єства» [159, с. 335].

Дослідженню окремих аспектів універсальної творчої особистості у соціокультурному, жанрово-стилістичному та психологічно-особистісному вимірах присвячено дослідження «Творчість Миколи Рославця у контексті становлення музичного модернізму» Олександра Дем'янчука та Ольги Коменди, один із розділів якого відведено на вивчення особливостей темпераменту, здібностей, характеру, вольових інтенцій митця, і того, як вони впливали на формування його світоглядних переконань, естетичних смаків, творчих принципів [134].

Значну увагу психологічним аспектам універсальної творчої особистості приділено у монографіях Любові Кияновської, присвячених Миколі Колессі, Мирославу Скорику та Івану Карабицю, кожна з яких містить «кілька

взаємодоповнюючих пластів особистісного контексту» [223, с. 6]. Наприклад, у монографії про М. Колессу, «розважання над *особистістю* автора» переважає «над аналізом *тексту* його творів» [220, с. 11], оскільки музикознавиця «постійно апелює до спогадів і роздумів самого композитора» [220, с. 13], а монографію «Сад пісень Івана Карабиця» будує як поліфонію трьох пластів – об’єктивного (фактичний матеріал), суб’єктивного (роздуми і спогади) та аналітичного [219, с. 11–12].

Важливим для усвідомлення феномену універсальної творчої особистості є твердження Л. Кияновської щодо особистості як комплексного утворення «характеру, темпераменту, нервово-психічної організації» [219, с. 21], дуже важливою складовою якого постає «родинне оточення, ті імпульси, які людина виносить з перших років свого життя» [219, с. 21], «генетична пам’ять роду, ландшафт перших років життя, а також її „кумири” – ті взірці, на яких шліфувалося власне неповторне „Я”, формувався як ціле світогляд і ставлення до життя, визначалася ієрархія цінностей» [219, с. 39].

Особливою цінністю в контексті завдань цього дослідження відзначені музикознавчі праці, в яких зроблено спробу простежити кожен з видів діяльності універсальної творчої особистості окремо. Серед таких – роботи Мечислава Томашевського [746] – про Фридерика Шопена, Лева Баренбойма – про Антона Рубінштейна [20–21], Наталії Лістової – про Олександра Варламова [367], Елліота Антокольця, Вільфреда Фішера, Беньяміна Сухова – про Белу Бартока [699], Юрія Горяйнова – про Гаврилу Ломакіна [111], Ісаака Зетеля – про Миколу Метнера [178], Мирослава Антоновича – про Станіслава Людкевича [8], Віктора Клима – про Левка Ревуцького [227], Надії Супрун-Яремко – про Гната Хоткевича [569], або ж ті, які присвячені одному з видів діяльності універсальної творчої особистості, як наприклад, книга Денеса Барти, Ласли Сомфая та Дорріт Ревес – про оперне диригування Йозефа Гайдна [702], Григорія Курковського – про піанізм Миколи Лисенка [333], Уляни Молчко – про публіцистичну спадщину Нестора Нижанківського [420], Тереси Старух – про піанізм і педагогіку Олега Криштальського [560].

Особистісні та діяльнісні аспекти феномену композитора в європейській музичній культурі ХХ століття, «соціокультурний статус та історичну роль композитора як універсальної творчої особистості» [298, с. 84] розглянула Ірина Коновалова, дисертація якої присвячена аспектам «музичної авторології як самостійного напрямку сучасного мистецтвознавства» та «авторологічним механізмам вивчення феномена композитора» [298, с. 2]. У дисертації йдеться про дуже багато «універсальних» речей: «універсальну методологію», «духовно-особистісний універсалізм» [298, с. 87], «універсальне інтонаційне вираження» [298, с. 88, с. 161], «універсальну закономірність світобудови» [298, с. 136], «універсальний зміст» [298, с. 137], «універсальну інтерпретаторську, індивідуально-перетворюючу здатність авторської свідомості» [298, с. 159–160], «універсальність розвитку людини» [298, с. 176], «універсальну смислоутворюючу призму» [298, с. 177], «універсальний засіб творчої самореалізації й самодетермінації» [298, с. 179], «універсальний словий код» [298, с. 192] тощо. Загалом у дисертації слово універсальний вживається понад двісті разів, хоча і не відноситься до ключових слів.

Діяльнісні аспекти універсалізму композитора отримують у дослідженні І. Коновалової наступне висвітлення: «Концептуально значущим є усвідомлення авторського волевиявлення у творчості універсальної, полідіяльної особистості, яка сполучує креацію музики з виконавською, аналітико-дослідницькою практиками, пов'язаними з музичною сферою, а також з іншими мистецькими царинами, які утворюють складний семантичний контекст авторської творчості» [298, с. 174]. Як про специфічне художнє вираження універсалізму авторкою сказано про полістилістику, а як приклад універсалізму композиторської особистості простою констатацією факту перелічено кілька десятків прізвищ композиторів, належних до різних національних культур, різних естетичних, стилістичних, технологічних платформ і видо-діяльнісних моделей [298, с. 207–208]. У результаті І. Коновалова приходить до висновку, що «універсальний тип композиторського професіоналізму передбачає „...загальнокультурний розвиток, вільне оволодіння усім комплексом засобів музичного мистецтва; майстерність композиції з урахуванням

різних стилів і шкіл сучасної музики, оволодіння всіма видами музичної творчості, різними жанрами» [298, с. 221–222].

1.1.3. Універсальна творча особистість в основному ракурсі музикознавчого дослідження. Власне проблемі творчого універсалізму у основному ракурсі музикознавчого дослідження присвячено не так багато праць. Серед них – статті, більшість яких написано як звичайну творчу біографію музиканта. Серед таких – стаття Цинь Цинь «Феномен універсалізму творчої особистості на прикладі життя і діяльності Чжоу Гуанжень», відомої китайської піаністки, педагога, дослідниці та громадської діячки [630], стаття Наталії Михайлової «Сергій Прокопов: феномен творчої особистості», в якій висвітлено концепцію творчого універсалізму митця як хорового диригента, музикознавця, педагога, музично-громадського діяча [418], стаття Олени Рощенко-Авер'янової «Універсалізм творчої особистості віолончеліста Г. Б. Авер'янова», присвячена його діяльності як виконавця, педагога, ректора, громадського діяча [505], статті Анатолія Мартинюка «Універсалізм творчої діяльності Миколи Леонтовича» [395], Ольги Юрченко «Універсалізм творчої особистості Тараса Барана» [686] та інші. В таких статтях відбувається констатація факту універсалізму творчої особистості, проте не пояснюється його структура, особливості, яким чином універсалізм творчої особистості зумовлює своєрідність її феномену та особистого творчого внеску в культуру.

Біографічний принцип покладено і в основу дисертаційного дослідження Цинь Цинь «Лю Шикунь, Чжоу Гуанжень і У Цзуцзян: три постаті сучасного музичного мистецтва Китаю», оскільки, на думку дослідника, універсалізм творчої особистості «передбачає як різнобічність і всеохопність знань, вмінь навичок в різних сферах науки, мистецтва, культури, так і багатоаспектну компетентність в якійсь одній сфері» [628]. Попри це, автор робить важливі зауваження по ходу, зокрема, про те, що «універсальна особистість і час, в який вона творить, взаємозумовлені» [628], що «західна традиція підкреслює індивідуальне в проблематиці особистості, китайська – соціальне» [628], що «найбільш обґрунтованим є принцип розподілу універсальних особистостей за напрямом їхньої діяльності» [628], що «універсалізм особис-

тості перебуває в нероздільному зв'язку з синонімічно названим явищем в філософії і культурі» [628]. Ми поділяємо також твердження Цинь Цинь про те, що в основі феномену універсальної особистості, розглядуваної як частини світу, лежить «базова для філософського універсалізму ідея цілісності світу і, відповідно, цілісності знання про нього» [628].

Явище універсалізму особистості в українській культурі в історичному аспекті одна з перших розглянула Надія Супрун. Звертаючись до багатогранної постаті Гната Хоткевича, дослідниця обґрунтувала особливості його універсалізму як «не тільки суб'єктивного, але і об'єктивного художницького імперативу як владного морального і творчого веління, яке яскраво спалахує в історичні моменти екстремальних соціально-культурних ситуацій у всеохоплюючій діяльності національних мистців минулого» [573]. Вона зазначила, що «історична спадкоємність, що властива універсалізму, на національному рівні виявляється в умовах певної території й епохи, а на індивідуальному – як прагнення сильної творчої особистості орієнтуватися на могутні загальнолюдські та національні духовні авторитети і, пізнаючи те багате й різне, що вони зробили, йти далі» [573]. У контексті дискурсу про історичну генезу українського культурного універсалізму Н. Супрун згадує про постаті Феофана Прокоповича, Григорія Сковороди, Тараса Шевченка, Івана Франка, Агатангела Кримського, Лесі Українки, Гната Хоткевича, Павла Тичини, Олександра Довженка, Бориса Грінченка. Дослідниця зауважила також існування двох видів історичного універсалізму: «міжнаціонального» (Ф. Прокопович, А. Кримський) і «народницького» (Г. Сковорода, Б. Грінченко, Г. Хоткевич), а також зазначила, що саме історична необхідність, конкретизована особливостями етнічного духу носіїв рідної культури, накладала на український спадкоємний універсалізм риси свого роду «національної біди» [573].

Виконавський універсалізм на прикладі творчої діяльності співаків Харківської обласної філармонії розглядає Вікторія Гіголаєва-Юрченко, трактуючи це поняття як співіснування на одній сцені опери, джазу, поп-музики та як явище інтерпретаційного універсалізму [91]. Цей же, виконавський, ас-

пект проблематики універсальної творчої особистості, сфокусований навколо постаті Андреса Сеговії, вписаної у контекст світової гітарної творчості та виконавства ХХ ст., із залученням українських здобутків, представлених у їхньому харківському різновиді, досліджено у дисертації Олександра Кригіна «Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи» [328].

Акцент на діяльній генезі універсалізму творчої особистості, і як наслідок застосування відповідної методики дослідження – осмислення кожного виду творчої діяльності окремо – властивий статті Оксани Бобечко та Наталії Синьовської «Універсалізм творчої постаті Оксани Герасименко», в якій розглянуто багатогранну мистецьку особистість Оксани Герасименко, виявлено характерні риси її творчої діяльності – виконавську практику, композиторську творчість, педагогічну, науково-методичну та громадсько-просвітницьку активність [44].

До категорії досліджень універсальної творчої особистості, в яких риси одного виду діяльності простежуються дослідником у іншому, і таким чином, здобуваючи аргументи щодо синтетичної сутності цього феномену, належить стаття Катерини Підпорінової «Сміховий вектор композиторських пошуків Марка-Андре Амлена», в якій визначається специфіка індивідуального стилю сучасного піаніста і композитора в контексті сміхової традиції. Універсалізм творчої особистості митця, на думку К. Підпорінової, обумовлений переважанням комбінаторики як провідного принципу мислення. Дослідниця відзначає багатогранність виконавських амплуа піаніста (соло, гра з оркестром, фортепіанний дует, камерний ансамбль, студійні записи) та репертуару, а також вплив виконавської специфіки на композиторську творчість, що полягає у комбінаториці, еkleктичності, тяжінні до ігрових ситуацій, зумовлених портретністю, персональністю, масковістю, «ребусністю», змагальністю, використанням цитатного матеріалу, стилізації, гротесковості, шаржовості тощо [472].

Одним з оригінальних висвітлень проблематики універсалізму творчої особистості є монографія Тетяни Жаркіх «„Ро́êmes roug Mi” як втілення творчого універсуму О. Мессіана», в якій автор представила О. Мессіана як уні-

версального генія, в особистості якого на середньовічний лад синтезовано іпостасі музиканта, поета, філософа, вченого-орнітолога. Авторка охарактеризувала універсальну творчу особистість композитора крізь призму різнобічного вивчення його раннього вокального циклу «Poèmes pour Mi», що став центральним об'єктом дослідження, і який вона потрактувала як аналог універсальної творчої особистості композитора.

Т. Жаркіх розглянула феномен універсальної творчої особистості як «нескінченне наближення митця до Істини, що володіє рисами всеохопності буття», «нову специфічну властивість образного змісту сучасної музики, що прагне до втілення загальнолюдських, космогонічних проблем, до закарбування іншого „обсягу духовності”» [161, с. 5]. Осердям вияву проблематики універсалізму творчої особистості постав другий розділ монографії «О. Мессіан – універсальний геній: іпостасі творчої особистості авіньйонського митця і їхня реалізація в камерно-вокальній творчості», присвячений розгляду «Поем для Мі» як синтезу поетичного і музичного обдарувань особистості універсального складу¹ [161, с. 35], на основі чого авторка прийшла до висновків щодо взаємопов'язаності елементів жанрової системи творчості композитора, єдності різних іпостасей цілісної творчої особистості митця (віруючий композитор, філософ, поет, музикант, художник), принагідно уточнивши періодизацію творчості композитора. Головним здобутком праці стало потрактування «Поеми для Мі» як відображення синтетичного змісту творчості композитора (синтезу мистецтв, синтезу стилів, синтезу видів діяльності) [161, с. 146–148].

«Психоособистісна структура автора – характер, темперамент, особливості протікання нервово-психічних процесів» [64, с. 3], мотиваційні та поведінкові явища знаходяться в центрі проблематики дисертації Руслани Варнави «Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського)», один із

¹ У підрозділі 2.4 «О. Мессіан – homo musicum: актуалізація середньовічного трактування музиканта» бігло окреслено багатоманітність творчих інтересів і устремлінь митця [161, с. 59].

підрозділів якої присвячено проблематиці діяльнісного універсалізму творчої особистості, зокрема підрозділ 3.2. «Універсалізм творчої діяльності як відображення українського менталітету» (йдеться про В. О. Барвінського). За словами дослідниці, постать В. Барвінського репрезентує т. зв. «ренесансний тип особистості», який вона услід за Лілією Назар, вважає питомим для українського менталітету [64, с. 127]. Коротко окресливши різні грані творчості митця – його педагогічну і редакторську, виконавську і критичну діяльність, дослідниця, однак, у підсумку обмежується дещо прямолінійним висновком про те, що *«множинність творчих іпостасей митця <...> вказує на екстравертивну спрямованість особи* (курсив – О. К.), її здатність прислухатись до запитів оточення і активно реагувати на них» [64, с. 135–136], що суперечить очевидним фактам (згадаймо Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Б. Лятошинського, про останнього Р. Варнава пізніше, між іншим, пише, як про інтровертивну натуру [64, с. 185], але водночас, зазначаючи «неозорість його музичних інтересів» [64, с. 99]). Зрештою, Р. Варнава вказує також на інтровертивні риси натури В. Барвінського – схильність до усамітнення, неохочість до гучного товариства, вразливість, а у творчості – звертання до камерних жанрів, суб'єктивно-ліричної образності [64, с. 107–108, с. 129]. Таким чином, згаданий висновок про екстравертивність В. Барвінського як прояв множинності його творчих інтересів видається дещо поспішним.

Спробу дослідження проблематики діяльнісного універсалізму творчої особистості представляє собою дисертація Віктора Батанова «Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ ст.». Ця праця, однак, містить низку суперечливих і не достатньо аргументованих моментів. Серед них – розгляд явища універсалізму, як такого, що «опонує романтизму» [25, с. 3], розподіл музикантів-універсалів за категоріями: комплексні універсали (Дж. Енеску, К. Орф, С. Танєєв, М. Лисенко, С. Людкевич, Б. Лятошинський) та спектральні універсали (С. Кусевицький, П. Гіндеміт, Я. Ксенакіс), останні віднесені до вказаної категорії через залучення ними «родів діяльності, що володіють раціонально

чітко позначеним методом, який принципово відмежовується від музично-практичної сфери» [25, с. 56–57].

Не достатньо переконливими є численні визначення феномену універсалізму творчої особистості: як «спектральності», покликаної позначити суміщення-поєднання якостей в діяльності професійного музиканта ХХ століття» [25, с. 21], або як «підкреслення вираженого поділу діяльності за багатьма видами» [25, с. 25], або як «ціле-конкретної спрямованої багатоманітності умінь, що охоплює максимально широко, в конкретних історичних умовах музичну професію» [25, с. 24].

Незрозумілим є підхід до вибору матеріалу (С. Кусевицький, П. Хіндеміт, Е. Вілла-Лобос, Юн Ісанг, Сяо Юмей, Тан Дун), зумовлений, за словами автора, причетністю вказаних музикантів до менеджменту і державної діяльності.

Окремі висловлювання цієї дисертації викликають подив, як наприклад, віднесення Ф. Шопена та Ф. Ліста до категорії «бахіанців», твердження про «психологічну неможливість» менеджментського та *просвітницького* розмаху активності Н. Паганіні в «умовах культурних проявів епохи романтизму» [25, с. 6], «церковне мислення» М. Леонтовича, який «орієнтував свої авторські пошуки на типологію літургійного канону або ж народних духовних традицій» [25, с. 46] характеристика піанізму О. Козаренка, як спадкоємця «академічної салонності», що «органічно вписується в нарядно-ігрове дійство славної музики» [25, с. 165].

Невивіреною є структура дисертації, в якій у Підрозділі 2.2. «Виконавські і композиторські відкриття С. Кусевицького в руслі його просвітницько-менеджерській діяльності» протягом понад півсотні сторінок ніде не згадується ні про універсалізм, ні про спектральність, а здійснюється виклад історії контрабасового виконавства Росії, що переходить у біографію і характеристику виконавської діяльності С. Кусевицького та розлогий аналіз його контрабасового концерту, включно з інтерпретаціями [25, с. 61–117]. Приділяючи значну увагу діяльності музикантів Китаю і Кореї (Підрозділ 2.3), універсалізм яких розглядається, передусім, як поєднання європей-

ської музичної освіти і національної китайської традиції [25, с. 123–124, с. 129–130], явище універсалізму в українській музиці в дисертації згадано для годиться на кількох заключних сторінках.

Усе сказане схиляє до висновку про недостатність розробки проблематики універсальної творчої особистості в українській музичній культурі, недосконалість існуючої на даний час методології та необхідність залучення нових ресурсів та інструментів для вирішення поставлених дисертаційних завдань.

1.2. Теорії особистості в контексті завдань типології універсальної творчої особистості

1.2.1. Панорама дослідницьких шкіл і позицій. За словами американських психологів Келвіна Холла і Гарднера Ліндсея, «особистість визначається на основі часткових емпіричних уявлень, що виступають як частина теорії особистості, яку використовує спостерігач <...> Іншими словами, визначити особистість неможливо поза узгодженням тієї теоретичної системи, в якій вона буде розглядатися» [616, с. 24]. Вчені описують такі підходи до розгляду особистості: біосоціальний (на основі реакції оточення), біофізичний (як характеристику якостей суб'єкта), «визначення-омнібус» (як перерахунок рис), інтегративний (як організоване ціле), регулятивний (як те, що керує поведінкою), унікальний (як вияв індивідуального), сутнісний (як репрезентацію індивіда). Келвін Холл і Гарднер Ліндсей вважають, що визначити, що саме є теорією особистості непросто, тому для відбору із величезної кількості психологічних вчень про особистість власне тих, що заслуговують називатися теоріями, застосовують два критерії – значущість і винятковість.

Широко розповсюдженими в сучасній психології вважаються біогенетичний, соціогенетичний та персоногенетичний напрями дослідження особистості. Представники біогенетичного напрямку вивчають задатки, темперамент, біологічний вік, стать, потреби, потяги особистості. Прибічники соціогенетичного – займаються вивченням процесів соціалізації індивіда, засвоєн-

ня ним соціальних норм і ролей, формування ціннісних орієнтації та рис як члена спільноти. У центрі уваги психологів персоногенетичної орієнтації знаходяться проблеми активності, самосвідомості, творчості, виховання індивідуальності тощо.

Розрізняють психодинамічні, соціодинамічні, інтеракціоністичні, експериментальні, неекспериментальні, структурні, динамічні, вікові й педагогічні теорії особистості. Психодинамічні теорії пояснюють поведінку особистості, виходячи з її внутрішніх суб'єктивних характеристик. Соціодинамічні – інтерпретують поведінку людини як залежну від зовнішніх чинників. Інтеракціоністичні – визнають вплив і внутрішніх, і зовнішніх факторів на поведінку людини. Експериментальні теорії будуються на фактах, зібраних в процесі дослідів. Автори неекспериментальних теорій спираються на свої життєві враження, спостереження та досвід. Структурні теорії досліджують структуру особистості й систему понять, за якою вона повинна досліджуватися. Динамічні теорії вивчають зміни в розвитку особистості. Вікові й педагогічні теорії особистості присвячені дослідженню певних періодів її життєдіяльності.

Дмитро Леонт'єв виділяє наступні групи теорій особистості: теорії екзистенційної орієнтації, куди входять буттєвий аналіз Людвіга Бінсвангера і Медварда Босса, логотерапія Віктора Франкла, теорія особистості одного із засновників гуманістичної психології Ролло Мея та відомого фахівця з екзистенційної персонології Сальваторе Мадді, та теорії академічного напрямку, представлені працями Берреса Скіннера, етогенетичними дослідженнями Рома Харре та соціальною екологією Джона Шоттера [354, с. 6–7].

Огляд дослідницьких позицій персонологів ХХ століття відкриває перед спостерігачем строкату картину. Так, поряд, практично на рівних правах існують підходи, які не тільки не перетинаються, але нерідко конфліктують один з одним. Наприклад, ключовим дослідницьким принципом Джо Гілфорда, Рішара Мейлі, Володимира Ядова стало вивчення особистості як переліку рис і властивостей, тоді як у дослідженнях Христіана Вольфа, Теодюля Рібо, Володимира Бехтерева, Володимира Мясищева, Сергія Рубінштейна, Го-

рдона Аллпорта, Сальватора Мадді, Віктора Аллахвердова, Андрія Агафонова основну увагу приділено внутрішньо-системним характеристикам особистості. Індивідуально-поведінкові аспекти домінують у роботах Раймона Кеттелла, Лоуренса Первіна, Олівера Джона, Ірвіна Чайлда, Ганса Айзенка, Наталії Рейнвальд, натомість соціодинамічні – у працях Лева Виготського, Олександра Ковальова, Костянтина Платонова, Олексія Леонтєва, Артура Петровського, Віктора Слободчикова, Євгенія Ісаєва, Василя Давидова.

Розглянемо найбільш поширені теорії особистості детальніше. Структура особистості згідно теорії Зігмунда Фрейда [610] включає «воно», «я» та «над-я» (Ід, Его, СуперЕго), де «воно» – несвідоме, породжене інстинктами, спрямоване на задоволення, утримує сексуальні бажання («лібідо») і служить джерелом життєвої енергії; «я» – свідоме, що перебуває в постійному конфлікті з «воно», керується «реальністю», мислить, вирішує проблеми, спрямовуючи поведінку людини в правильне русло; «над-я» – внутрішній цензор, що не пускає інстинкти в «я», сублимуючи їхню енергію для втілення в творчості, праці, суспільній активності, снах, обмовках, каламбурах, фантазіях та асоціаціях. Виходячи з теорії З. Фрейда, психічну енергію особистості генерують сексуальні та агресивні інстинкти, а її поведінку зумовлює кількість цієї енергії та її розподіл.

Продовжуючи розвиток теорії батька, Анна Фрейд описала захисні механізми «я» – витіснення, заперечення, раціоналізацію, реактивне утворення, проєкцію, ізоляцію, регресію, сублимацію [63, с. 143], а ще одна його послідовниця Мелані Клейн запропонувала ідею про агресію і любов як фундаментальні організуючі сили психіки.

Учень З. Фрейда, засновник аналітичної психології К.-Г. Юнг не поділяв поглядів свого вчителя на сексуальність як головний мотив поведінки особистості. Він запропонував ідею трьох рівнів психіки, що складається зі свідомості, особистого несвідомого та колективного несвідомого. Останнє утворюється зі слідів пам'яті людства, впливаючи на поведінку індивіда від його народження, і формується зі загальнолюдського, національного та расо-

вого у вигляді архетипів – первинних образів, що виявляються в творчості і в снах [683]. Центральним в теорії К.-Г. Юнга є архетип «самості» – центр особистості, що відрізняється від «я» З. Фрейда – центру свідомості.

К.-Г. Юнг вважав, що кожен індивід з'являється на світ з «певним особистісним ескізом», а мотиваційну основу розвитку особистості вбачав у індивідуації – прагненні «здобуття самості» [300, с. 133–399]. Зосередження на індивідуальних аспектах розвитку особистості підштовхнуло вченого до створення типології, в основу якої було покладено інтерес індивіда до внутрішнього або зовнішнього світу [684]. Згідно з цим К.-Г. Юнг обґрунтував типи інтроверта та екстраверта з поділом на підтипи – інтуїтивний, розумовий, емоційний.

Ще одним учнем З. Фрейда, який не поділяв його переконань щодо біологічної природи психіки людини, був засновник індивідуальної психології, австрійський психолог А. Адлер. Він стверджував, що головним в людині є не її природні інстинкти, а суспільні почуття (Community Feelings), які не є природженими, а розвиваються впродовж життя. Визначальним мотивом розвитку особистості, на думку А. Адлера, є потяг до вищості, влади та самоствердження. Однак нереалізованість цього прагнення з будь-яких причин приводить до виникнення комплексу неповноцінності (Inferiority Complex) [2]. А. Адлер розглядав суспільні почуття як компенсації природної слабкості людини, вирізняючи такі їхні види як успішну компенсацію, надкомпенсацію (однорічне пристосування) та «вихід у хворобу» (нездатність до компенсації).

Ключовими представниками неофрейдизму вважають Гаррі Саллівана, Карен Хорні та Еріха Фромма. Засновник теорії інтерперсонального психоаналізу Гаррі Салліван вважав, що особистість можна вивчати лише за допомогою дослідження міжособистісних відносин. Основними поняттями його теорії є напруження (потенційна дія) й трансформація енергії (безпосередня дія). Залежно від походження напруження поділяються на узгоджувальні (потреби) й розузгоджувальні (тривоги), тоді як трансформації енергії (динамізми) – це конкретні зразки поведінки, властиві людині впродовж життя [739].

Виходячи з системи поглядів Карен Хорні, людиною керують два мотиви – «потяг до безпеки» та «потяг до задоволення бажань». Ці мотиви можуть проявлятися як потреби любові, схвалення, партнера-керівника, чітких обмежень, влади, експлуатації інших, суспільного визнання, захоплення собою тощо. Наведена мотивація обумовлює три стратегії поведінки – потяг до людей, намагання віддалитися від них та спробу діяти проти [623, с. 102–103].

Згідно з теорією Еріха Фромма відчуження або «негативна свобода» – втрата зв'язків з навколишнім світом та іншими людьми – служить причиною неврозів [612]. Мотивація особистості відбувається як бажання подолати відчуження шляхом прищеплення гуманістичних принципів та задоволення екзистенційних потреб – встановлення стосунків (Relatedness), подолання (Transcendence), вкорінення (Rootedness), ідентифікації (Sense of identity), вироблення системи поглядів (Frame of orientation).

Одним із ключових у теорії відчуження Е. Фромма стає поняття соціального характеру. На думку психолога, при вивченні реакцій соціальної групи дослідника цікавить не те, чим ці індивіди відрізняються один від одного, а те, що їх об'єднує. Е. Фромм зазначав: «Соціальний характер містить в собі лише вибірку рис, сутнісне ядро структури характеру більшості членів групи» [611, с. 48–49], це «специфічна форма, якої енергії людини надає динамічна адаптація її потреб до певного способу існування суспільства» [611, с. 49], адже «пристосовуючись до соціальних умов, людина розвиває в собі ті риси, які заставляють її діяти так, як вона повинна діяти» [611, с. 51].

Епігенетична теорія Еріка Еріксона стверджує, що розвиток особистості визначається соціальними умовами, а між особистістю і суспільством не існує антагонізму. Модель розвитку особистості містить вісім стадій, кожна з яких складається з психологічних, біологічних та соціальних компонентів та ґрунтується на попередніх [714]. Психологічне зростання особистості подібне до розвитку ембріона – кожна з частин має свій термін росту, поки не утвориться єдине функціональне ціле.

На позиціях, близьких до неофрейдизму, перебувають психологи-трансперсоналісти. Вони розглядають особистість крізь призму взаємодії свідомого і несвідомого в процесі безперервного обміну між ними. Однією з систем трансперсональної психології вважають психосинтез Р. Ассаджіолі, що передбачає контроль над складовими своєї субособистості за допомогою ребефінгу, керування диханням та музики. У цьому ж колі ідей знаходиться концепція особистості Чампіона-Курта Тойча, згідно якої генетичний код, даний людині ще до її народження (схожий з «особистісним ескізом» К.-Г. Юнга), визначає основні патерни поведінки людини, моделюючи її майбутнє.

Центральним поняттям теорії особистості одного з засновників функціональної психології Уільяма Джемса є «потік свідомості». На його погляд, «свідомість особистості полягає в усвідомленні потоку думки, в якому кожна частина в якості суб'єкта пам'ятає попередні» [139, с. 118]. У свідомості можна виділити «емпіричне Я» і «Чисте Я», тобто об'єкт і суб'єкт, пізнаване і того, хто пізнає. Сама ж особистість складається з фізичного, соціального і духовного компонентів, що перебувають в стані ієрархії: фізична особистість знаходиться внизу, соціальна – всередині, а духовна – вгорі [138, с. 60–70]. Самоповага особистості виражається відношенням, де чисельник – це реальний успіх, а знаменник – домагання¹.

Відповідно до концепції транзактного аналізу Еріка Берна у поведінці людини та її самовідчутті час від часу переважають різні его-стани – «дитина», «батько» та «дорослий». Перебуваючи у ролі «дитини», людина прагне утримати на собі увагу інших, переживає почуття страху і провини за свої вчинки, часто ображається, занадто емоційно реагує на дрібниці. Позиція «батька» втілює функції контролю, заступництва і турботи. «Дорослий» компонент свідомості охоплює здатність людини самостійного пошуку стратегій і тактик, він контролює дії «батька» і «дитини», виступаючи посередником між ними [36].

¹ Самоповага = успіх/домагання [139, с. 91]. Згідно з цією формулою відмова від домагань приносить особистості таке саме полегшення, як і їх здійснення та досягнення успіху.

Певну протывагу клінічним теоріям і теоріям спостереження складають стимул-реактивні (S–R) теорії особистості. Всі вони витікають з теорії навчання як обумовлення Івана Павлова. Один із перших авторів стимул-реактивних теорій був Кларк Халл, що зробив спробу створити загальну теорію поведінки людини. Серед його учнів – Джон Доллард і Ніл Міллер, автори теорії підкріплення, що представляє собою спробу модифікувати й спростити теорію підкріплення К. Халла. На думку вчених, для того, щоб чогось навчитися, людина повинна щось бажати, помічати, робити і отримувати [616, с. 459]. Подальшим розвитком цієї теорії стали праці Г. Айзенка та А. Бандури.

Психологи-біхевіористи вбачають в особистості сукупність поведінкових реакцій. Вони переконані, що, змінюючи стимули та підкріплення (похвала або критика), можна програмувати людину на необхідну поведінку. Ця ідея виражена у формулі особистості Е. Толмена: S – I – R, де S – стимул поведінки; I – психічні процеси індивіда; R – реакція.

Інший варіант біхевіористського вчення належить Берес-Фрідеріку Скіннеру. Сповідуючи ідею єдності біологічного і соціального в людині, вчений сформулював принцип оперантного замовлення, який звучить так: поведінку живих організмів визначають її наслідки [735]. Теорія оперантного підкріплення Береса Скіннера близька до стимул-реактивної теорії, проте сам він заперечує своє відношення до неї. Відмінність полягає у відкиданні значення формальної теорії, а також вивченні реакцій, що з'явилися без стимула (операнта), але перебувають під впливом наслідків реакції (підкріплення).

На межі між біхевіоризмом і гуманістичною психологією знаходяться т. зв. організмичні теорії особистості Курта Гольдштейна, Андраша Анг'яла та Абрагама Маслоу. Курт Гольдштейн вважав, що організм поводить себе як певна єдність, а не сукупність розрізнених частин. Головними особливостями його теорії, методологічно спорідненої з гештальтпсихологією, було цілісне бачення особистості, розуміння людського організму як узгодженої системи з наявністю єдиної життєвої цілі-мотиву [717]. На відміну від Гольдштейна, А. Анг'ял особливо наголошував на неможливості відділи-

ти організм від середовища через втрату цілісності, а А. Маслоу досліджував лише психічно здорових індивідів, цілісність особистості яких – очевидна.

Когнітивні теорії розглядають особистість як «розуміючу» і «аналізуючу» істоту, а вчинок людини як поєднання дії, думки і відчуття. У них підкреслено вплив інтелектуальних процесів на функціонування особистості і значну увагу приділено вивченню організації пізнання. Когнітивні психологи (серед них – Альберт Бандура, Юліан Роттер, Джордж Келлі) вважають, що суб'єктивна інтерпретація ситуацій – більш впливовий чинник ухвалення рішення, ніж її об'єктивне значення. Так, Альберт Бандура зазначає, що особистість формують її поведінка, індивідуальні характеристики, особливо мислення, та навколишнє середовище. На його думку, людина – це продукт навчання, в процесі якого вона здатна засвоювати різноманітні поведінкові патерни [701].

Юліан Роттер розробив формули передбачення поведінки особистості, які спираються на поведінковий потенціал, сподівання, цінність підкріплення та психологічну ситуацію. Загальна формула передбачень Ю. Роттера базується на концепції потреби як індикатора напряму дії. Важливе значення в його теорії мають узагальнені сподівання – досвід з одержання підкріплень, а також «локус контролю», що показує наскільки узагальнені сподівання залежать від власної поведінки індивіда, а наскільки – від зовнішніх сил [730]. Згідно з теорією особистості Юліана Роттера поведінка людини зумовлена її очікуваннями, характером підкріплення, «локусом контролю» та поведінковим потенціалом, який містить п'ять блоків поведінкових реакцій – з досягнення успіху, пристосування, захисту, уникнення та агресії.

Теорія особистісних конструктів Джорджа Келлі спрямована на розуміння людей через спробу увійти в їхній внутрішній світ і уявити, як можна побачити світ з вигіднішого боку. Терміни, які люди застосовують для розуміння одне одного, формуючи їх на основі зрозумілих їм змістів, психолог називає особистісними конструктами [721]. На думку Дж. Келлі, всі теорії

мотивації є хибними, оскільки у людини немає жодної іншої причини активності, крім того, що вона жива, а суть життя – це розвиток та постійний рух.

Серед теорій, що описують інтелектуальний розвиток особистості, значний вплив має теорія Жана Піаже, присвячена проблемі розвитку логічного мислення у дітей від народження до ранньої юності.

До напрацювань гуманістичної психології відносять концепції особистості Карла Роджерса, Гордона Аллпорта та Абрахама Маслоу. На думку першого, ядром особистості є «Я-концепція» («Personal Power») – уявлення людини про себе, породжене взаємодією з іншими. Вчений стверджував, що прагнення до самоактуалізації належить до провідних мотивів життєдіяльності особистості. Воно реалізується шляхом розвитку її здібностей і прийняття рішень. Особистість, яка успішно використовує свої здібності і таланти, є особистістю повного функціонування (Fully Functioning Person) [498].

Гордон Аллпорт визначає особистість як динамічну організацію мотиваційних систем, звичок, настанов і особистісних рис індивіда, які обумовлюють унікальність його взаємодії з соціальним середовищем. На його думку, кожна людина народжується з набором «рис-мотивів» (персональних диспозицій), що складають ядро особистості. За значенням ці мотиви поділяються на кардинальні, центральні і вторинні, а за функцією – на мотиваційні і стилістичні. З часом ці мотиви можуть змінюватися, зі старих – виростати нові, незалежні від перших [449, с. 106–107]. Пояснюючи мотивацію, Г. Аллпорт уводить близьке поняттям катексису («енергетичного заряду») З. Фрейда та «руху мотиву на ціль» О. Леонтьєва поняття функціональної автономії – стану, коли поведінка починає приносити задоволення без досягнення цілей, для яких вона була потрібна раніше.

Згідно з поглядами Абрагама Маслоу ядро особистості утворюють гуманістичні потреби в добрі, моральності, доброзичливості, з якими людина народжується, і які вона може реалізувати за певних умов [399]. Для того, щоб вищі потреби заявили про себе, мають бути задоволені потреби, розташовані на нижчих рівнях ієрархії. Ієрархія потреб особистості така: фізіоло-

гічні потреби, потреби безпеки та захисту, потреби належності та любові, потреби самоповаги, потреби самоактуалізації або особистого самовдосконалення. Розвиваючи ієрархічну концепцію мотивації, А. Маслоу розподілив мотиви на дефіцитарні (Д-мотиви) та мотиви зростання або метамотиви (Б-мотиви) і відповідно Д-життя та Б-життя. Б-цінності (буттєві цінності), згідно з А. Маслоу, – ті справжні цінності, які не можуть бути зведеними до чогось вищого і виражають покликання людини. Б-цінності породжують метапотреби, а їх придушення – метапатології [400, с. 110].

У основу теорії особистості Раймонда Кеттела покладено ідею спадковості. Збираючи інформацію про поведінку людей упродовж їхнього життя у вигляді тестів, свідчень тощо, вчений створив карту особистості, яка містить 35 нормальних і 12 патологічних факторів (властивостей) першого порядку і 8 факторів другого порядку. У результаті їхньої класифікації Р. Кеттел прийшов до висновку, що близько двох третин характеристики особистості визначаються впливами соціального оточення, і лише одна третина – спадковістю [707]. Серед факторів особистості особливе місце Кеттел приділив таким факторам як ерги, встановивши наявність десяти генетично детермінованих ергів – голоду, сексу, стадності, батьківства, допитливості, страху, задержуватості, винахідництва, самоствердження, нарцисизму.

Ганс Айзенк увійшов в історію психології як творець чотирирівневої моделі особистості. Він, як і Р. Кеттел, застосовував математичний апарат факторного аналізу, але крім цього ще й дедуктивний метод дослідження [4]. Згідно Г. Айзенка існує чотири рівні особистості: найнижчий – специфічні дії або думки, трохи вищий – звичайні дії та думки, ще вищий – риси особистості, і четвертий, найвищий рівень – рівень типів або суперфакторів. Також він звернувся до трьох широких біполярних факторів: екстраверсія / інтроверсія; нейротизм / стабільність; психотизм / суперего.

У руслі гештальтпсихології проблематикою особистості займався Курт Левін, автор теорії поля або ж життєвого простору особистості, під яким розуміється множина реальних і нереальних, минулих, теперішніх і майбутніх

подій, котрі перебувають у психологічному просторі індивіда на теперішній момент. Важливим поняттям теорії К. Левіна є валентність – властивість об'єкта притягувати чи відштовхувати, що може бути позитивною, негативною та нейтральною [342, с. 93–96]. На думку психолога, рушійною силою діяльності особистості виступає потреба – динамічний стан (активність), який виникає у людини при здійсненні певного наміру. Взаємодіючи з квазі-потребами (прийнятими намірами), валентність формує поведінку особистості [175, с. 18, с. 47–50].

Для представників соціальної психології ключовими проблемами психології особистості є її взаємодія з соціумом. Так, розуміння особистості П'єром Жане засновано на тому, що розвиток особистості відбувається не тільки завдяки образу чи мотиву, але головним чином завдяки спілкуванню. Важливим засобом взаємодії з соціумом, на думку вченого, є його діяльність. Визнаючи напругу головним стимулом діяльності, П. Жане поділяє дії індивіда на рефлекторні, перцептивні, елементарні соціальні, елементарні інтелектуальні, маніпулювання, мислення та творчість, а найвищим критерієм розвитку особистості при цьому вважає здатність індивіда до саморегуляції.

Показовими серед екзистенційних теорій особистості є теорії Ролло Мея та Віктора Франкла. На думку останнього, індивіду потрібен не стан рівноваги, а боротьба за певну мету. Рушійною силою розвитку особистості є пошук нею сенсу життя, тобто Логосу, а логотерапевт повинен допомогти особистості знайти не абстрактний сенс життя взагалі, а конкретний, притаманний тільки цій особистості в цей момент її життя [609, с. 118–126]. Як і Віктор Франкл, Ролло Мей вважав, що людина живе сьогоднішнім, тому для неї актуально те, що відбувається тут і тепер. За його словами, люди – це істоти, які думають і діють, але те, що вони роблять, – важливіше, ніж те, що вони думають. Згідно Р. Мея, існує три форми буття – *Umwelt* (відносини зі світом речей), *Mitwelt* (відносини з іншими людьми), *Eigenwelt* (відносини зі своєю особистістю) [727].

Витоки російської психологічної школи радянського періоду пов'язані з культурно-історичною концепцією розвитку психіки Лева Виготського. Вченому належить формулювання трьох законів розвитку особистості: закону переходу від безпосередніх, природних форм поведінки до опосередкованих, штучних, що виникають у процесі культурного розвитку психологічних функцій; закону про відношення між вищими психологічними функціями, як такими, що були колись реальними відносинами між людьми; закону переходу функцій із зовнішнього у внутрішній план, тобто закону інтеріоризації.

У 1920-ті роки Л. Виготський намагався розвивати психологію за допомогою категорій практичної діяльності, але в 1930-ті – почав більше уваги приділяти емоційно-мотиваційній сфері, вважаючи, що думка народжується не з іншої думки, а з мотиваційної сфери свідомості людини¹ [75]. Згідно з Л. Виготським, людина оволодіває своєю поведінкою тим самим шляхом, що і зовнішньою природою, тобто за допомогою особливої, суспільної за походженням, «техніки» знаків. При цьому зовнішній прийом організації поведінки може ставати внутрішнім, тобто інтеріоризуватися. З переходом до вивчення культурних форм поведінки матеріалом психології стають прийоми і засоби культури. Розкриваючи їхню структуру і генезу, дослідник відтворює будову відповідного їм психологічного процесу [75, с. 160–165].

Для встановлення етапів психічного розвитку Л. Виготський запропонував три критерії: соціальну ситуацію розвитку, особистісне новоутворення, провідну діяльність. Соціальна ситуація розвитку – це поєднання внутрішніх процесів розвитку і зовнішніх умов. Провідна діяльність – та, яка обумовлює головні зміни психічних особливостей дитини в конкретний період її розвитку. Новоутворення – центральні психічні зміни, які виникли в провідній діяльності і характеризують перебудову особистості на новій основі.

Одним із продовжень культурно-історичної теорії Л. Виготського стало вчення про особистість Сергія Рубінштейна, який розглядав особистість у

¹ Л. Виготський зазначав, що «особистість стає для себе тим, чим вона є в собі, через те, що вона пред'являє іншим» [75, с. 144].

контексті детермінізму та єдності свідомості й діяльності, як взаємопов'язану сукупність внутрішніх умов, в т. ч. психічних властивостей і станів, через котрі заломлюються її всі зовнішні вчинки. Чим більше в індивідуальному заломленні особистості представлено загальне, суспільне, тим вона, на думку С. Рубінштейна, є значущішою [507, с. 28–30].

Подальшу еволюцію вчення С. Рубінштейна отримало у концепції динамічної функціональної структури особистості Костянтина Платонова, який, як і С. Рубінштейн, середньою ланкою тричлена свідомості вважав особистість, а не діяльність (як О. М. Леонтьєв¹) [473, с. 76]. На думку К. Платонова, діяльність включає такі підструктури як усвідомлення цілі, мотиви діяльності, спосіб її виконання та результат, а особистість – соціально зумовлені риси, особистий досвід, індивідуальну психіку та «біопсихічні» властивості.

Подальший розвиток культурно-історичного підходу Л. Виготського представлено працями Бориса Ананьєва, Вольфа Мерліна, Володимира Мясіщева та інших. Борис Ананьєв вказував на існування генетичних, функціональних, каузальних видів залежності між психічними властивостями особистості, а також зв'язки між її соціальними, соціально-психологічними та психофізіологічними властивостями. Вольф Мерлін систематизував індивідуальні (біохімічні, соматичні, нейродинамічні), психічні та соціально-психологічні властивості особистості, здійснив розробку понять метаіндивідуальності та інтраіндивідуальності. Володимир Мясіщев розглядав особистість, психіку і свідомість людини як єдність відображення об'єктивної дійсності і ставлення людини до неї, стверджуючи, що динаміка відносин особистості обумовлена не тільки динамікою вищої нервової діяльності, але й об'єктивною динамікою

¹ У 1940-ві роки С. Рубінштейн виступав опонентом О. Леонтьєва. На обговоренні книги останнього «Нарис розвитку психіки» в Інституті психології в жовтні 1948 року він розкритикував теорію розвитку психіки О. Леонтьєва. Критика носила ідеологічний характер. Всі, хто брав участь в обговоренні, стверджували, що поняття діяльності, операції, в зв'язку з мотивом, ціллю, значенням і смислом були введені в 1930-х роках саме О. Леонтьєвим, хоча і не були задокументовані. На захист О. Леонтьєва виступили Микола Швачкін, Олександр Соколов та Лідія Божович [347, с. 25–26].

умов життя. Володимир Ядов запропонував диспозиційну концепцію особистості, осмисленої як результат зустрічі потреби та ситуації.

*1.2.2. Теорії особистості: проба на функціональну відповідність*¹. Порівняння придатності інструментарію вище викладених теорій особистості для структурно-типологічного аналізу універсальної творчої особистості продемонструвало їхній дуже різний потенціал в цьому відношенні. Це дало змогу згрупувати ці теорії, розташувавши на одному векторі, починаючи від тих, які абсолютно чи частково не відповідають завданням структурно-типологічного дослідження універсальної творчої особистості, до частково і повністю відповідних. Так, виходячи зі ступеня врахування у теорії стаціонарних ознак, властивостей та функцій універсальної особистості, сформовано чотири групи теорій особистості: повністю невідповідні, переважно невідповідні, переважно відповідні та повністю відповідні.

У результаті проведеної аналітичної роботи, до *повністю невідповідних* завданням структурно-типологічного дослідження універсальної творчої особистості віднесено більшість психоаналітичних та функціональних теорій, зокрема, теорії Зігмунда Фрейда, Уільяма Джемса, Керол Гілліган, Уільяма Шелдона, Вільгельма Райха, Ярослава Цурковського. Так, незважаючи на те, що теорія психоаналізу З. Фрейда містить в собі обґрунтоване пояснення, як і звідки виникає психічна енергія індивіда, її застосування з метою типології універсальної творчої індивідуальності бачиться проблемним у зв'язку з практичною неможливістю залучення до мистецтвознавчого дослідження клінічних лабораторних обстежень, в т. ч. через значний історичний обсяг матеріалу, що вивчається, та нездатність теоретичним шляхом з'ясувати причини якісно різних результатів того чи іншого

¹ Див.: Komenda O. I. Teorie osobowości przez pryzmat zadań typologii universalizmu twórczego. Теорії особистості крізь призму завдань типології творчого універсалізму. *European Humanities Studies: State and Society. Europejskie Studia Humanistyczne: Państwo i Społeczństwo*. 2017. №4 (I). S. 194–208 [724].

творчого процесу, зокрема чи залежить і наскільки залежить багатогранність реалізації творчої особистості від якості її «лібідо».

До цієї ж групи варто віднести теорію особистості Керол Гілліган, присвячену впливу на особистість статевого чинника, конституційну психологію Уільяма Шелдона, що пояснює поведінку особистості її біологічним субстратом, соматичну психологію Вільгельма Райха, з її концепцією особистісного панцира і психотерапевтичним спрямуванням, теорію психічної контрольності Ярослава Цурковського, як таку, що присвячена частковим питанням і пов'язана з патологічними проявами особистості, відзначену філософським ухилом теорію Уільяма Джемса та спрямовану на розкриття внутрішнього світу особистості теорію Еріка Берна.

Наступну групу теорій, означену як *частково невідповідну* завданням структурно-типологічного дослідження універсальної творчої особистості, склала низка біхевіористських, організмічних, когнітивних, гуманістичних теорій, зокрема теорії Альфреда Адлера, Гаррі Саллівана, Карен Хорні, Еріка Еріксона, Ганса Айзенка, Альберта Бандури, Береса-Фрідріка Скіннера, Юліана Роттера, Курта Гольдштейна, Андраша Анг'яла, Роберто Ассаджіолі, Чампіона-Курта Тойча, Джорджа Келлі, Карла Роджерса, Гордона Аллпорта, Абрагама Маслоу.

Так, незважаючи на те, що в теорії Альфреда Адлера особистість пояснюється в колі суспільних відносин, в ній недостатню увагу приділено мотивації. Відповідно до цього особистості постають більшим чи меншим набором властивостей і бажань, а відмінності між ними носять переважно кількісний характер. Попри суспільно-комунікативний характер теорій Гаррі Саллівана і Карен Хорні та їхню значну увагу до проблем мотивації, в теорії Хорні, як і в теорії Адлера, відмінності між особистостями зводяться до кількісного показника у діапазоні від психічного благополуччя до неблагополуччя, а в теорії Саллівана центр уваги зміщено з особистості як такої на міжособистісні стосунки. Теорія Еріка Еріксона у цьому аспекті приваблює звертанням до динамічних процесів внутрішнього світу особистості, а також

як спроба моделювання його життєдіяльності. Водночас, одним із суттєвих її недоліків є намагання поєднати в одне ціле біологічні та соціальні фактори. Те ж стосується психосинтезу Роберто Ассаджіолі та концепції особистості Чампіона-Курта Гойча.

Біхевіористські вчення в цілому ефективні завдяки наявності колоподібного зв'язку між вчинком і його результатом, звертанням до проблематики мотиваційної сфери, розгляд особистості у постійній динаміці тощо. Водночас, мотиваційні формули біхевіористів настільки схематизують уявлення про поведінку особистості, що в результаті будь-які спроби диференціації і типології втрачають сенс. Те ж стосується відзначених схильністю до феноменологізму організмічних теорій, незважаючи на їхній соціальний характер та розробку питань мотиваційної сфери. Привабливість когнітивних теорій зумовлена їхньою належною увагою до факторів вчинку, соціального оточення, інтелектуальних процесів, мотивації і поведінкових стимулів. Водночас, неврахування результатів поведінки утруднює можливість їхнього застосування з метою структурно-типологічного аналізу.

На відміну від біхевіоризму та когнітивних теорій, гуманістична психологія пропонує значно більше можливостей для типологічного дослідження універсальної творчої особистості. Зокрема, це зумовлено їх посиленою розробкою мотиваційної проблематики, наприклад, ідеї провідного мотиву К. Роджерса, поняття функціональної автономії Г. Аллпорта, динамічного трактування психологами особистості як такої, що перебуває у безперервному розвитку тощо. Важливе значення з точки зору вирішення типологічних завдань мають запропоновані Г. Аллпортом та А. Маслоу системи класифікації мотивів. Водночас, притаманна усім гуманістичним теоріям перевага мотиваційних аспектів над діяльними, призводить до того, що вони мало або взагалі не враховують результати реалізації особистості у соціумі.

Наступну групу теорій особистості, означену як *частково відповідну* завданням типології творчого універсалізму, складають низка соціальних та екзистенційних теорій, факторні теорії особистості, культурно-історична те-

орія Лева Виготського, аналітична психологія Карла-Густава Юнга, вчення Еріха Фромма, Раймонда Кеттела, Ганса Айзенка, Курта Левіна, Бориса Ананьєва, Вольфа Мерліна, Костянтина Платонова, Олександра Лазурського, Володимира Мясіщева, Володимира Ядова, Сергія Рубінштейна, Ксенії Абульханової-Славської.

Так, привабливими сторонами вчення про особистість К.-Г. Юнга є її культурно-історична основа, спроектована у площину психіки індивіда, покладання в центр дослідницьких інтересів не одного аспекту, а цілісної особистості у всьому спектрі її проявів, приділення належної уваги мотиваційній сфері розвитку індивіда, типології особистості, значний ступінь евристичності запропонованих ідей і можливість широкого застосування на різноманітному матеріалі. Разом з тим, деякі моменти цієї теорії виявляють внутрішню суперечливість. Наприклад, не до кінця узгодженими бачаться положення про появу індивіда на світ «з певним особистісним ескізом» і потребою його індивідуації («здобуття самості»). Стосовно типологічних аспектів теорії К.-Г. Юнга, то безумовно, вони є корисними в тому плані, що дають змогу виявити обумовленість, стратегічний потенціал, загальну спрямованість творчої особистості, проте їхнім недоліком є відірваність від конкретного фактичного матеріалу – результатів діяльності.

Теорія відчуження Е. Фромма корисна в контексті зазначеної проблематики своєю значною увагою до соціальних процесів, вивченням поведінки соціальних груп і соціального характеру, тим, що в ній зроблено спробу типології особистості згідно її соціальної ролі і становища. Привабливим моментом є також встановлення залежності між соціальними функціями особистості і її поведінкою. Водночас, її невідповідність завданням структурно-типологічного дослідження універсальної творчої особистості зумовлена тим, що головні її ідеї породжені вивченням хворобливих станів індивіда, а відповідно і значну увагу приділено питанням того, як подолати хворобу.

Структурно-типологічний потенціал соціальних та екзистенційних теорій особистості полягає у тому, що вони розглядають особистість у нерозри-

вному зв'язку з соціальним оточенням, як таку, що проявляє себе через різноманітні відносини, в т. ч. міжперсональні, та різні форми активності, передусім діяльність. Другим важливим моментом є спроби систематизації форм цієї діяльності. Третім – те, що ключову роль у них відіграє бачення особистості в її життєвій динаміці, нерідко як пошук нею сенсу життя, тобто конкретного особистісного смислу. Серед недостатньо розроблених відповідно до типологічних завдань питань – розмите уявлення про діяльність особистості та відсутність належної уваги до питань систематизації.

Факторні теорії особистості, а також теорія поля К. Левіна виявляють високий ступінь придатності до типологічних завдань у дослідженні особистості. Цьому сприяє, зокрема, висновок про переважання соціальних впливів у формуванні особистості (Р. Кеттел), спроби систематизації базових особистісних рис, виходячи з потреб і мотивацій (Г. Айзенк, К. Левін), намагання вибудувати ієрархію потреб і мотивів, увагу до питань типології особистості (Г. Айзенк) та кореляційних відносин (К. Левін).

Культурно-історична теорія Л. Виготського заклала глибокі теоретико-методологічні основи для розвитку нових підходів з дослідження особистості. Вона відповідає усім формальним характеристикам, висунутим для оцінки теорії особистості американськими психологами Ларрі Х'еллом та Деніелом Зіглером. Їй властиві верифікованість (положення піддаються перевірці), евристичність (містить свіжий погляд на проблему), несуперечність, економність, широта охоплення досліджуваного матеріалу (універсалізм), функціональна значущість. Запропоновані Л. Виготським закони укладаються в єдину логічну систему поглядів і свідчать про уміння дослідника побачити проблему цілісно, охопивши всі її аспекти одночасно. Ключовим моментом у цій концепції було відкриття неперервних взаємозв'язків і взаємозалежності між поведінкою особистості у її зовнішніх вимірах і психічним світом індивіда, зокрема його мисленням, а також уведення поняття провідної діяльності в сенсі порогового (переламного) моменту розвитку особистості.

Послідовники Л. Виготського по-різному скористалися здобутками свого великого попередника. Так, Борис Ананьєв виявив існування різних видів залежності між психічними, соціальними, соціально-психологічними та психофізіологічними властивостями особистості, а також здійснив спробу їхньої класифікації, а Вольф Мерлін вибудував струнку ієрархічну систему індивідуальних, психічних та соціально-психологічних рис індивіда. Обидві системи поглядів більше придатні для вивчення феноменальних властивостей індивідуальності. Також, не надто значущим в контексті завдань структурно-типологічного дослідження бачиться потенціал концепції Костянтина Платонова, оскільки, незважаючи на оперування поняттями цілеутворення, мотивації, діяльності тощо, всі вони переважно використані психологом як констатація «набору рис і властивостей».

Певний інтерес у контексті структурно-типологічних досліджень універсальної творчої особистості представляють теорії Володимира Мясіщева та Володимира Ядова. Теорія Володимира Мясіщева, що спирається на ідеї Олександра Лазурського, базується на твердженні, що особистість, психіка і свідомість людини представляють собою єдність відображення об'єктивної дійсності і ставлення людини до неї. Теорія особистості Володимира Ядова містить поняття диспозиції, здатне виступати критерієм типології особистості за професійними ознаками, та відзначена увагою до ціннісних і мотиваційно-цільових спрямувань індивіда, а також соціального оточення.

Внесок Сергія Рубінштейна у розвиток концепції Л. Виготського полягав у подальшому утвердженні ідеї детермінізму та єдності свідомості й діяльності, вивченні проблем мотиваційної сфери індивіда й соціальної зумовленості проявів його Я. Важливого значення набуло вивчення психологом структури діяльності, зокрема розрізнення таких її компонентів як дія, операція, вчинок, пошук взаємозв'язків між ними. Проте, згідно поширеної в середовищі психологів думки, роль С. Рубінштейна в психологічній науці полягала не стільки у здійсненні нових відкриттів, скільки у надзвичайно ефективному розповсюдженню вже існуючого досвіду у широких колах учнів і послідовників.

1.2.3. *Діяльнісна теорія особистості Олексія Леонтьєва.* Згідно з О. Леонтьєвим ядро особистості утворює ієрархія діяльностей, що виступає універсальною основою соціально-психолого-індивідуального виміру особистості. Виходячи з твердження про те, що «мислення, свідомість визначаються реальним буттям, життям людей, і існують тільки як їхня свідомість» [348, с. 22], О. Леонтьєв обґрунтував розуміння психіки як «суб'єктивного образу об'єктивної реальності» [348, с. 48]. На думку вченого, зовнішні об'єкти з'являються у сприйнятті людини у вигляді чуттєвого образу (моделі), а не фізіологічного стану, який вони викликають. Ця позиція була принципово важливою для О. Леонтьєва.

Аналізуючи стимул-реактивну теорію поведінки індивіда у концепціях Е. Толмена, Л. Уайта, Н. Ланге, Н. Бернштейна та ін., О. Леонтьєв прийшов до висновку, що її можна удосконалити шляхом уведення в якості середньої ланки двочленної схеми категорії предметної діяльності. За словами науковця, в діяльності і відбувається перехід об'єкта в його суб'єктивну форму, в образ; разом з тим, в діяльності відбувається також перехід діяльності в її об'єктивні результати, в її продукти. Розглянута з цього боку діяльність виступає як процес, в якому відбуваються взаємопереходи між полюсами «суб'єкт – об'єкт».

О. Леонтьєв зазначав, що діяльність – це «система, що має будову, свої внутрішні переходи і перетворення, свій розвиток» [348, с. 82]. Головною конститутивною рисою діяльності людини, на думку О. Леонтьєва, є її предметність. Будь-яка діяльність, за його словами, має кільцеву структуру, у яку входять: вихідна афектація → афекторні процеси, що реалізують контакти з предметним середовищем → корекція і збагачення за допомогою зворотних зв'язків вихідного афектуючого образу. Первинно процесами діяльності керує сам предмет, вторинно ж – його образ, що фіксує, стабілізує і несе в собі її предметний зміст. Таким чином, відбувається подвійний перехід: предмет → процес діяльності і діяльність → її суб'єктивний продукт (образ предмета в свідомості людини).

Важливу роль у розумінні взаємопереходів розумової діяльності в практичну відіграло поняття інтеріоризації (Л. Виготський, П. Гальперін). За словами О. Леонтьєва, це дало змогу збагнути, що внутрішня і зовнішня діяльність людини мають однакову будову, що стало одним з найважливіших відкриттів психологічної науки.

О. Леонтьєв стверджував, що тим головним, яке відрізняє одну діяльність від іншої, – є її предмет. Він є її дійсним мотивом, за яким завжди стоїть та чи інша потреба. Окрім свого інтенціонального аспекта (що повинно бути досягнуто), дія має і свій операційний аспект (як, яким способом це може бути досягнуто). Способи здійснення дії О. Леонтьєв називає операціями.



Рисунок 1.1

Макроструктура діяльності включає: види діяльності, які розрізняють за критеріями спонукальних її мотивів; дії – процеси, які підпорядковуються свідомим цілям; операції, які залежать від умов досягнення цілі. Схематично цей процес відображено на Рисунку 1.1, розробленому нами на основі текстових пояснень О. М. Леонтьєва.

Одним з центральних у теорії О. Леонтьєва є положення про те, що *реальну основу особистості утворює система її діяльностей*. Тому в дослідженні особистості треба виходити з розвитку діяльності, її конкретних видів і форм і тих зв'язків, в які вони вступають одна з одною. Ієрархічні відносини, в які вступають окремі діяльності суб'єкта, утворюють ядро особистості [348, с. 185–187]. На думку вченого, розвиток і примноження видів діяльності індивіда приводить не просто до розширення їх «каталогу». Одночасно відбувається їх центрування навколо небагатьох найголовніших, що

підпорядковуюють собі інші. За співвідношенням діяльностей знаходиться співвідношення мотивів. Тому аналіз системи діяльностей можливий лише шляхом вивчення мотивів, їхнього розвитку, трансформації, здатності до роздвоєння функцій і зміщень всередині системи процесів, що утворюють життя людини як особистості.

Поширеним явищем структури діяльності є неспівпадіння мотивів і цілей. Воно виникає в результаті роздвоєння функцій мотивів, тобто тоді, коли діяльність стає полімотивованою. Одні мотиви спонукають діяльність, надаючи їй смислу (О. Леонт'єв називає їх смислоутворювальними), інші співіснують з ними, виконуючи роль стимулів (вчений називає їх мотивами-стимулами). В структурі однієї діяльності мотив може виконувати функцію смислотворення, а в іншій – функцію додаткової стимуляції. Проте смислотворчі мотиви завжди займають більш високе місце в ієрархії.

Формування особистості передбачає розвиток процесу цілеутворення. Дії, все більше збагачуючись, немов переростають те коло діяльностей, яке вони реалізують, вступаючи в суперечність з мотивами, які їх породили. Такі явища відомі як кризи розвитку – трьох років, семи років, підліткового періоду та зрілості. В результаті відбувається *зсув мотивів на цілі, зміна їхньої ієрархії і народження нових мотивів – нових видів діяльності*. Колишні цілі психологічно дискредитуються, а дії, які їм відповідають, перестають існувати, або перетворюються в безособисті операції. «Становлення цього руху і виражає собою становлення зв'язної системи особистісних смислів – становлення особистості» [348, с. 212].

Формування особистості представляє собою процес безперервний, що складається з ряду стадій, які послідовно змінюють одна одну. Тому, простежуючи послідовний його рух, ми спостерігаємо лише окремі зрушення. Але якщо поглянути цей процес немов би звіддала, то *на момент зсуву мотиву на ціль, який знаменує собою народження особистості, вказують зміни ставлення до інших людей, розриви попередніх спілкувань, зміни професії, практичне входження в нові обставини* тощо. На кожному повороті життєвого шляху

особистості необхідно від чогось звільнитися, щось утверджувати в собі, і все це необхідно «робити», а не тільки піддаватися впливу середовища.

Особистість створює цілісність її діяльності. Перший параметр особистості, її основа – багатство зв'язків зі світом. Другий – міра ієрархізованості діяльностей, їхніх мотивів. Головний мотив, який спонукає людину, – життєва ціль. Третій, найскладніший параметр особистості – загальний тип її будови. Структура особистості представляє собою *відносно стійку конфігурацію головних, всередині ієрархізованих, мотиваційних ліній, тобто йдеться про своєрідну спрямованість особистості*. Внутрішні співвідношення головних мотиваційних ліній утворюють загальний «психологічний профіль» особистості [348, с. 212–222].

Порівнявши діяльнiсну теорію теорію особистості О. Леонт'єва з вищезазначеними теоріями особистості інших психологів, *констатуємо найвищий ступінь її відповідності завданням типології універсальної творчої особистості*, як такої, яка демонструє один із найбільш вдалих шляхів подальшого розвитку вчення Лева Виготського, представляє собою довершену систему поглядів, є загальноновизнаною і має багато послідовників.

Висока ефективність теорії О. Леонт'єва стосовно завдань типологічного характеру зумовлена низкою факторів.

По-перше, її спиранням на концепцію інтеріоризації Л. Виготського, у зв'язку з чим психологічний профіль особистості пояснюється через об'єктивні явища зовнішнього світу за посередництвом предметної діяльності як чуттєвого образу (моделі), що пов'язує свідомість людини (її психіку) з її поведінкою (фізичною діяльністю).

По-друге, через ту основоположну роль, яку в цій теорії відведено вивченню процесу мотивації, зокрема, диференціації мотивів на смислотворчі та стимулюючі, процесам розвитку, трансформації, функціональної роздвоєності мотивів.

По-третє, завдяки погляду на діяльність особистості як на систему, струнку ієрархію, приділення значення не тільки видам і формам діяльності, але, головне, – тим зв'язкам, в які вони вступають одна з одною, центруван-

ню всього спектру діяльностей особистості навколо небагатьох найголовніших (провідних), розгляду діяльності як рухомого, динамічного явища, що несе в собі зміну мотивів і потреб, містить зсуви мотивів на ціль тощо.

Таким чином, діяльнісна теорія О. Леонтьєва, на відміну від низки вище розглянутих теорій, визначає структуру особистості як відносно стійку конфігурацію головних, всередині ієрархізованих, мотивів / діяльностей, що утворюють її загальний «психологічний профіль». Як і теорії Л. Виготського, подальшим розвитком якої вона є, теорії О. Леонтьєва властиві всі ознаки високоефективної теорії. Виходячи зі сказаного, теорію О. Леонтьєва можна вважати такою, що найповніше відповідає потребам і завданням структурно-типологічного дослідження універсальної творчої особистості.

1.3. Обґрунтування діялісно-структурного методу дослідження універсальної творчої особистості

1.3.1. Тип музиканта як фактор якості діялісного універсалізму. Концепція Ніни Герасимової-Персидської. Проводячи структурно-типологічне дослідження універсальної творчої особистості в музичній культурі, необхідно враховувати специфіку об'єкту дослідження, а саме, що тип універсальної творчої особистості формується не лише її психологічними властивостями та видами діяльності, але і суспільно-історичним контекстом – умовами, обставинами, місцем і роллю музиканта в суспільстві, його способами комунікації зі слухачами тощо. У цьому відношенні історія європейської музичної культури демонструє наявність двох типів особистості – музиканта середньовічного та музиканта модерного, музиканта-майстра та музиканта-творця. Сутнісні відмінності між ними відзначає Ніна Герасимова-Персидська, стверджуючи, що «в Середньовіччі індивід завжди належить певній спільноті, в цьому запорука його стійкості і впевненості: і навпаки, – поза приналежністю до соціальної групи людина немов позбавлена свого „я”» [85, с. 68]. «„Істинно середньовічне” – це розуміння людини і його діяльності

як інструмента в руці божій, як „канала” через який здійснюється вища воля <...> Особиста воля, ініціатива в ціннісній системі не мають місця» [85, с. 69]. «Панування анонімності відображає відсутність значущості індивідуальної творчості» [85, с. 71]. Поява музиканта-творця зумовлена зміною стосунків між індивідом і суспільством: «замість суспільства, в якому розчинена людина Середньовіччя, тепер власне окремий індивід виступає як репрезентант соціальної групи, об'єднаної за конфесійними, національними (що частіше виявлено у віросповіданні), і звичайно, як і раніше, класовими ознаками»¹ [85, с. 16–17]. Іншою гранню його виявлення себе стає діяльність. «Нове мистецтво принесло з собою широко розвинений професіоналізм: як настанову, як якість, яка може бути швидко й ефективно набута через систему освіти» [85, с. 72–73].

Тип музиканта-майстра в загальних своїх обрисах найчастіше представляв собою поєднання діяльності співака/капельмейстера хорової капели, органіста і композитора. Це було нормою того часу, зумовленою існуванням численних церковних та придворних хорових капел та обов'язковим використанням в католицькому богослужінні органу. Світське мистецтво розвивалося при королівських дворах та дворах титулованих вельмож і обслуговувало їхні потреби. Воно представляло собою переважно хорову музику, що використовувалася у придворних урочистостях, а також музику для розваг, пізніше нерідко пов'язану з театром або ж інструментальну (лютневу, наприклад). Необхідно відзначити серед всіх видів діяльності музиканта того часу домінуючу роль виконавства, *затребуваність суспільством виконавця мультиінструменталіста, типологічну багатofункціональність музиканта в цілому, зумовлену пріоритетністю для суспільства практичних видів його діяльності.*

¹ Схожі процеси протікали і у сфері просторово-часової організації музики тієї доби. «Колишня континуальність змінюється дискретністю, „квантуванням” часового протікання <...> Принцип повторності, закладений у метрі, поступово завойовує все більші масштаби <...> Нові характеристики часового протікання – дискретність, порівнюваність і співрозмірність, розщеплення колишньої подібності на тотожність (повторність) і контраст – складаються у провідний принцип цього мистецтва – віршовий» [89, с. 215–216]. Зміни, які відбувалися в музиці, аналогічні тим, які відбувалися в образотворчому мистецтві.

Місія музиканта-майстра (в церкві чи при дворі) зумовлювала вибір жанру для композитора, тематики його наукових досліджень. В таких умовах універсальна особистість у своєму класичному і повному вигляді не існувала, а різноманітні приклади багатофункціональних обов'язків музиканта-майстра стимулювали лише більші чи менші прояви характерних для неї рис. Поява універсальної творчої особистості у її основному і повному вигляді була зумовлена формуванням особистості нового типу – музиканта-творця. Ці процеси стимулювало падіння монархії, формування демократичного суспільства, посилення тенденцій індивідуалізму і пов'язаних з цим прагнень долати стереотипи. За словами Ніни Герасимової-Персидської, «музична культура Нового Часу (принципи якої в музичному мистецтві повністю реалізувалися лише в добу Романтизму – О.К.) відповідає новій культурній системі: 1) антропоцентричній; 2) з емансипацією окремих її компонентів (наука, філософія, мистецтво); 3) з диференціацією всередині кожного з них; 4) винятково світській, з десакралізацією ритуалів; 5) зі зростанням ролі індивідуума. В музичному мистецтві це виражається в його звільненні від церковного призначення, в появі феномена музичного твору, в незалежності від слова і особливій ролі інструментальних жанрів, у виникненні нових синтезів – таких як опера, балет та ін., у звертанні музичного твору до аудиторії – публіки, яка слухає, що веде за собою появу концертного і театрального життя і т.д.» [85, с. 16–17]. У середовищі музикантів XVIII століття одним з перших провісників формування особистості нового типу стала творча діяльність В. А. Моцарта віденського десятиліття.

Цікаві міркування соціально-психологічного порядку, пов'язані із розумінням своєї місії музикантами до XVIII і після XVIII століття, наводить Абрам Клімовицький у праці «Про творчий процес Бетховена». За його словами, саме Л. ван Бетховен став першим, хто почав творити не на замовлення, не «до випадку», не у зв'язку з конкретним приводом, як змушені це були робити його геніальні попередники, переконані, що твір пишеться «на один раз», чим і пояснюється їхня феноменальна творча плідність. На думку

А. Клімовицького, попередники Л. ван Бетховена дбали про свою репутацію лише перед сучасниками, тому прагнули не порушувати жанрових канонів, «були такими, як всі», тоді як композитори пізнішого часу, переконані у своїй винятковості, прагнули створювати щоразу щось нове, «бути не такими, як всі», в надії отримати визнання не тільки сучасників, але головне – у нащадків, з розрахунку на вічність [226, с. 23–24].

Абрам Клімовицький зауважив в творчій постаті Бетховена остаточне перемагання «пережитків минулої цілісності музиканта-універсала – автора і виконавця одночасно» [226, с. 28]. Музикознавець зазначив, що для Й. С. Баха, наприклад, робота над музичним твором в момент завершення запису твору не припинялась, вона продовжувалася в процесі його виконавської практики. У зв'язку з цим існувало чимало принципово рівноправних варіантів твору. Твір мав право на свободу виконавської інтерпретації в розшифровці цифрованого баса, мелізмах, використанні в творах різних жанрів одного й того ж матеріалу, зрештою, у відсутності потреби придумувати музичну тему, натомість – бажанні «позичати» її у своїх попередників чи сучасників, пересаджуючи на поліфонічний ґрунт.

Схожі речі були притаманні й В. А. Моцарту, хоча й меншою мірою, що проявилось в т. ч. в наданні виконавцю можливості імпровізувати каденції. Л. ван Бетховен чим далі залишає все менше можливостей «добудови» твору. Зокрема, в останньому фортепіанному концерті він прийшов до рішення зафіксувати каденцію, проголосивши тим самим абсолют «авторського права», що у всіх деталях регламентувало виконавське життя твору [226, с. 28–31]. Схожі закономірності відзначає і М. Друскін, на думку якого, дещо в цьому відношенні намітилося вже у В. А. Моцарта, дещо було задекларовано Л. ван Бетховеном, проте сам тип «вільного митця» остаточно утвердився лише у середовищі композиторів-романтиків [147, с. 33–34].

Володимир Мартинов в монографії «Кінець часу композиторів» також відзначає різницю між зазначеними типами музикантів, вказуючи відмінності у їхньому ставленні до того, що вони роблять, і до результатів їхньої праці.

«На відміну від традиційного музиканта або розспівника, композитор не підключається до певної вже існуючої звукової даності, але сам створює цю даність. Він не відтворює здійснений „у колишні часи” архетиповий авторський жест, але створює свій власний жест. Звичайно, в процесі створення цього жесту, в процесі створення нової звукової даності, неминуче виникатиме аберація відтворення, або „трансляції”, що немов додає додаткової цінності акту авторства. Це проявляється у досить поширеній думці, згідно з якою через композитора може говорити Бог або Космос і композитор є лише всього лише провідником „підслуханого” ним. Але насправді все це є ілюзією і видаванням бажаного за дійсне. Композитор не володіє механізмами, які б давали змогу йому бути провідником космічних або божественних потоків, але він може фіксувати своє уявлення про ці потоки, і власне ця фіксація складає зміст авторського жесту, створюючи нову звукову даність, або музичну річ. Аберація відтворення тут початково позбавлена власної субстанціональності, і тому, будучи нейтралізованою і поглинутою стихією авторства, вона представляє собою швидше ілюзію, ніж реальний фактор» [396, с. 174].

Як і Н. Герасимова-Персидська, А. Клімовицький та М. Друскін, В. Мартинов відзначає абсолютно інше ставлення музиканта-творця (або ж історичного композитора) до його місця в суспільстві, в культурному просторі тощо. «Для композитора Буття відкривається не як Космос і не як Одкровення, але як Історія. Щоб віднайти Буття, композитор повинен „увійти в Історію”. З цим пов’язано поширене уявлення, згідно з яким композитор живе в своїх творах після фізичної смерті. Жити в своїх творах – означає перебувати в історичній пам’яті, а для того, щоб зберегтися в історичній пам’яті, необхідно здійснити історичний вчинок, яким і є інноваційний крок композитора, – ось чому повною мірою композитор є „людиною історичною”, немислимою поза історією і набуваючою Буття лише в історії» [396, с. 175].

На межі класицизму та раннього романтизму з’явиться чимало прикладів діяльнісного універсалізму творчої особистості в її класичному, повному вигляді, універсалізму інтегративно-синтетичного складу, що сформований

новим типом музиканта-творця, набуде значного поширення у ХІХ столітті. Сутнісна відмінність універсальної творчої особистості музиканта-творця від універсальної творчої особистості музиканта-майстра полягатиме у виразній диференціації самостійних видів діяльності, що вступатимуть між собою у зв'язки не як внутрішнє розгалуження однієї діяльності, а як поєднання в нову цілісну структуру по суті цілком незалежних одна від одної видів діяльності. Структура універсальної творчої особистості музиканта ХІХ століття, таким чином, буде позбавлена випадкових поєднань, в т.ч. вимушених, що були наслідком службового становища музикантів минулих століть. В нових умовах якість творчого універсалізму особистості виступатиме, передусім, результатом творчої волі самого музиканта, його бажання самоутвердитися, виразити свої індивідуальні смаки, уподобання, цілі і прагнення, мотиваційні настанови та потреби. Серед перших носіїв ознак універсалізму творчої особистості такого гатунку (крім Л. ван Бетховена) можна назвати композитора, піаніста, педагога, автора інструктивного збірника «Крок до Парнасу» Муціо Клементі та композитора, диригента, піаніста, одного із найяскравіших представників «діамантового стилю» Йоганна Непомука Гуммеля. Пізніше вказані тенденції знайдуть багатогранне втілення у творчій діяльності музикантів різних національних культур, напрямків та творчих об'єднань.

1.3.2. Провідна діяльність як критерій визначення типу універсальної творчої особистості. Здійснення типології універсальної творчої особистості, окрім мистецтвознавчих критеріїв (типи музичного професіоналізму, види музичної діяльності), потребує врахування типологічного досвіду диференціальної психології. За словами американського психолога Росса Стагнера, існує, як мінімум, три різні теорії психологічних типів. Деякі автори уявляють типи як окремі взаємовиключні класи, інші розглядають їх як більш-менш деталізовану теорію рис особистості, визначаючи типи як полюси одного континуума, послідовники третьої теорії вважають, що типи, на відміну від рис, мають мультимодальне поширення, в якому люди групуються в певних точ-

ках, представляючи чисті типи¹ [4, с. 20]. До послідовників третьої теорії варто віднести Вільяма Штерна, принципи типології особистості якого викладено у праці «Диференціальна психологія і її методичні основи»².

На думку В. Штерна, «психологічний тип – це переважаюча диспозиція психічного чи психофізично нейтрального виду, що притаманна групі людей при їх співставленні, при тому, що ця група *не повинна бути всебічно відмежованою* (курсив – О. К.) від інших груп» [672, с. 112]. За словами дослідника, актуальна життєдіяльність особистості ніколи не є тільки проявом її типу, а радше – продуктом конвергенції. Те, як поступає, яким чином реагує людина, залежить як від її типу, так і від зовнішніх умов в кожному конкретному випадку. Тип є гнучким в певних межах: виховання або будь-які інші впливи можуть його модифікувати. З іншого боку, тип є не одиночною конфігурацією (диспозицією) функцій і властивостей, спільною для багатьох людей, а певним співвідношенням конфігурацій. Його не варто сприймати як щось раз і назавжди дане, а як – тенденцію до реалізації певних цілей. Від того, наскільки далеко і послідовно ця конфігурація функцій і властивостей спрямована на цілі, спільні для групи індивідів, вона набуває типового характеру. Після цього тип перестає бути довільним збірним поняттям для вираження наявних відношень, стаючи свого роду ідеальним феноменом для найбільш чистого вираження загальної цілі, позбавляючись при цьому випадкових, індивідуальних рис і характеристик. Наведений розгляд властивостей типу, притаманних для групи осіб, можна застосовувати і до внутрішньої варіативності особистості, адже розвиток індивіда протягом

¹ До послідовників першої теорії (типи як окремі взаємовиключні класи) можна віднести типологію особистості Олександра Лазурського, у розумінні якого особистість представляє організовану єдність ендопсихічних (риси темпераменту і характеру) та екзопсихічних (ставлення людини до навколишньої дійсності) елементів [337, с. 432–439], у результаті чого з'являються чисті, комбіновані, перехідні та спотворені типи нижнього, середнього і вищого рівнів.

² У 1935-му році Вільям Штерн опублікував «Загальну психологію» на персоналістській основі. Центральним поняттям теорії особистості В. Штерна були властивості індивіда, які він поділяв на «рухомі» (диспозиції напряму) та «інструментальні» (диспозиції забезпечення) [615, с. 74–75].

життя полягає в його постійних якісних видозмінах (хоча й не всі якісно відмінні періоди мають однакове значення для розвитку).

Важливе значення для розуміння поняття типу має його порівняння з видом або класом. Згідно В. Штерна, поняття типу не тотожне поняттю класа, адже при поділі на види або класи суміжні ланки чітко відмежовані одна від одної, а ознаки, важливі для певного виду, придатні лише для членів цієї групи, проте абсолютно непридатні для членів інших груп. Між окремим типом і сусідніми з ним типами межі завжди розмиті; перехідні форми, відносно яких можна сумніватися – належать вони до того чи іншого типу чи вже до проміжної форми – не є випадковими аномаліями, вони притаманні структурі типового поділу. Класи, за словами В. Штерна, є «тотальними варіантами», тоді як типи – «парціальними варіантами» [672, с. 115–117].

Особливого значення у вченні про типи В. Штерна відведено методу кореляції, тобто методу внутрішніх зв'язків і відношень. За допомогою кореляції можна звести сусідні типи до двох різних форм – комплексного типу і комплексу типів. Якщо обидва типи суттєво корелюють між собою, то це означає, що їхній зв'язок є типовою ознакою для відповідної групи осіб, тому наявність в них однієї ознаки передбачає наявність інших. Таким є комплексний тип, найбільш розвинута форма якого – тотальний тип. А якщо між типами немає кореляції, то утворюється комплекс типів.

У дійсності утворення типів майже ніколи не буває таким простим і гладким, як це описано в теорії. «Комплексний тип в своїх найскладніших формах виявляє сильне наближення до виду, оскільки ним охоплюються не тільки одиничні ознаки, але й різні психічні функції („тотальний тип”). Такі випадки стають можливими там, де єдині біологічні або культурні фактори виявляють тотальний вплив на численних індивідів» [672, с. 119].

Противагою комплексним типам виступають комплекси типів. Вони не відіграють якоїсь значної ролі у вченні про типи, оскільки в них відсутня інтраіндивідуальна спаяність часткових типів. Але саме з цієї причини комплекс типів стає все більш важливим для вивчення індивідуальності: адже зв'язок обох типів у індивіді тим характерніший для нього, чим менше його

появи можна очікувати у інших. З кожним подальшим ускладненням сусідства типів, виявлених у індивіда, відбувається все більше віддалення від типового у бік до одиничного, знижується вірогідність того, що й інші індивіди об'єднуватимуть в собі саме цей комплекс типів.

Перенесемо закономірності типології В. Штерна на матеріал дослідження універсальної творчої особистості в музичній культурі, враховуючи, що типи універсальної творчої особистості можуть передбачати часткову невідмежованість сусідніх форм, містити проміжні форми, демонструвати узгодженість типових рис із впливом зовнішніх нетипових умов в кожній конкретній особистості, виконувати роль не раз назавжди усталеного явища, а живої тенденції, спрямованої на реалізацію цілей, корелювати сусідні типи до комплексного типу (а, а1, а2, а3 і т. д.) та комплексу типів (а, в, с, в та ін.).

Утвердження типу музиканта-творця у ХІХ столітті супроводжується формуванням нових видів діяльності музиканта, виразно диференційованих, самостійних, поява яких була зумовлена новими потребами суспільства і новими демократичними способами комунікації з публікою, посиленням цінностей антропоцентризму та індивідуалізму тощо. Індивідуалізація творчої діяльності особистості вела до значного розширення діапазону творчого самовиявлення музиканта-творця. Таких видів діяльності у музиканта-творця на відміну від музиканта-майстра, в якого, згідно з М. Друскіним, кількість видів діяльності дорівнювала семи, налічується п'ять – *композитор, виконавець, музикознавець, музично-громадський діяч, педагог*. При цьому необхідно зазначити, що обов'язковими критеріями диференціації видів діяльності музиканта-творця виступають *функція* (що робить?) та *інструментарій* (за допомогою чого робить?). У тих випадках, коли відповіді на одне й те ж питання співпадають, діяльності варто розглядати як одновидові, як результат внутрішнього галуження виду діяльності. Так, до одновидових необхідно віднести діяльності музикознавця, етномузикознавця, фольклориста, збирача фольклору, публіциста, критика, як такі, що поєднані дослідницькою функцією (збирацька робота в такому випадку виступає підготовчим етапом власне кабінетного дослідження) та інструментарієм (вербальний опис музичного

твору, хоча й у випадку збирача фольклору – він мінімальний). Таким самим чином, на основі спільної функції та інструментарію, сумуються і всі види виконавської діяльності (співака-хориста, диригента, акомпаніатора та інші), а також власне творча (композиторська) та музично-редакторська діяльність.

Головний вид діяльності музиканта-творця – *композитор*, статус якого є *найвищим*, адже він найбільше відповідає усім вимогам, що пред'являються до музиканта-творця як того, хто створює щось нове, чого раніше не існувало, а також є, що дуже важливо – *інституціонально і фінансово незалежним*. Як внутрішнє відгалуження цього виду діяльності варто розглядати діяльність музичного редактора, аранжувальника, що загалом також знаходиться в руслі композиторської функції. Прикладом може бути праця Фелікса Мендельсона над клавірними концертами Йоганна Себастьяна Баха та ораторіями Георга Фрідріха Генделя, пізніше – Бруно Муджеліні та Феруччо Бузони – над «Добре темперованим клавіром» Йоганна Себастьяна Баха. В цьому ж розрізі слід розглядати редакції опери Модеста Мусоргського «Борис Годунов» Миколою Римським-Корсаковим та Дмитром Шостаковичем, опери Миколи Леонтовича «На русалчин великдень» Мирославом Скориком та багато іншого. До цього ж виду діяльності необхідно віднести роботу в таких межових жанрах як транскрипція та парафраза у Ференца Ліста, а також написання творів за мотивами, наприклад, «Кармен-сюїту» Родіона Щедріна.

Другий вид діяльності музиканта-творця – *виконавство*. Його статус у музичній культурі Нового Часу є *нижчим, ніж статус композитора*, що пояснюється і етимологією самого слова, яке означає: виконувати щось (твір), тобто реалізувати не свій задум, а композитора. У зв'язку з цим функція виконавця передбачає більш технологічно-операційне, ніж творче, навантаження. Виконавський вид діяльності однієї універсальної творчої особистості може галузитися на різні види інструментального чи вокального виконавства, сольного, ансамблевого, хорового, включати в себе функції диригента, хормейстера, режисера. Але в кожному з випадків таке гроно виконавської реалізації універсальної творчої особистості слід розглядати як прояв одного виду музичної діяльності. А саме, як один вид діяльності – виконавський – не-

обхідно розглядати фортепіанне виконавство і диригентську діяльність Ференца Ліста і Сергія Рахманінова, Карла Марії Вебера і Фелікса Мендельсона, Миколи Лисенка та Федора Якименка тощо.

Третій вид діяльності – *музикознавчий*. Цей пропонований нами термін покликаний узагальнити не лише власне дослідницьку діяльність в сфері музики, яка як самостійна наукова дисципліна формується значно пізніше, фактично вже в ХХ столітті, але і музично-критичну працю, і публіцистику в найширшому її тлумаченні, як літературу про музику, спрямовану на широку читацьку аудиторію, і редакторську діяльність в музичних газетах і журналах.

Четвертий вид діяльності – *музично-громадська діяльність*. Її роль виявляється особливо важливою саме у ХІХ столітті, що пов'язано з формуванням національних музичних культур, необхідністю навчати, заохочувати, виховувати цільову аудиторію, і таким чином формувати ґрунт для розвитку національного мистецтва. Фактично всі засновники молодих національних композиторських шкіл Європи тією чи іншою мірою виконували функцію музично-громадського діяча. Цей вид діяльності пов'язаний із пропагуванням національного мистецтва у найрізноманітніших формах – організації концертів, створення товариств, виступів з лекціями, випусків популярної музичної літератури та іншим. Незважаючи на її «позірну вторинність», музично-громадська діяльність відіграла і продовжує відігравати ключову роль у загальній конфігурації творчості цілого ряду музикантів ХІХ та ХХ століть, як наприклад, у Миколи Лисенка, Мілія Балакірева та інших.

П'ятий вид діяльності – *музична педагогіка* – також об'єднує в собі явища різного характеру – від приватних занять, нерідко вимушених, для заробітку, до викладання в музичних школах, училищах, консерваторіях, що пов'язано із розбудовою професійної музичної освіти. Вона включає також написання навчально-методичних праць, підручників, посібників, поєднання педагогічної діяльності з адміністративною у керівників навчальними закладами.

Загальний погляд на спектр видів діяльності музиканта-творця демонструє їх не тільки кількісну, але і якісну відмінність від низки обов'язків музиканта-майстра. Зокрема, окрім появи інституційної, соціальної і фінансової незалежності музиканта-творця, відбувається зміна ієрархії між видами його діяльності: 1) виконавство втрачає свої домінуючі позиції на користь композиції, за композитором закріплюється найвищий серед музикантів соціальний статус; 2) самостійне значення отримують діяльності музиконавця, педагога, громадського діяча; 3) усі види діяльності музиканта-творця набувають нових, світських функцій.

Виходячи зі всього сказаного, необхідно зазначити, що концепція цієї дисертації, присвяченої дослідженню культурно-історичних, структурно-типологічних та індивідуально-творчих аспектів універсальної творчої особистості, має бути сформульована як *концепція діяльнісного універсалізму творчої особистості*. Така постановка проблеми потребує окремого підходу до універсальної творчої особистості і окремого методу дослідження. Ним є розроблений нами *діялісно-структурний метод*, що спирається на викладену вище діялісну теорію особистості Олексія Леонтєва і передбачає вивчення мотиваційно-діялісної сфери універсальної творчої особистості процесуально і як результат, ієрархії мотивів і видів діяльності (провідні, допоміжні, смислотворчі, операціональні і т. д.), системних зв'язків між ними, їхньої загальної конфігурації, із врахуванням рубіжних, кризових моментів творчого розвитку («зсувів мотивів на ціль» за О. Леонтєвим).

У дисертації поняття універсальна творча особистість нерозривно пов'язане з поняттям діялісного універсалізму, обидва вживаються зі спорідненим семантичним навантаженням. Згідно запропонованій концепції універсальна творча особистість – це *творча особистість, для якої характерне поєднання не менше трьох видів діяльності* (універсальний – різнобічний,

який має кілька, тобто не менше трьох, сторін¹), серед яких розрізняють провідні й допоміжні, і конфігурація яких на різних стадіях розвитку універсальної особистості та з врахуванням усього творчого шляху й визначає її загальний профіль або тип.

Провідна діяльність в рамках концепції діяльнісного універсалізму творчої особистості – це *діяльність, відзначена масштабністю, тривалістю, цінністю* для митця, його сучасників та нащадків, всередині якої зароджуються нові види діяльності, перебудовуються творчі процеси. Провідна діяльність може визначатися як стосовно того чи іншого періоду творчості митця, так і стосовно усіх його творчих здобутків в цілому, в останньому випадку, *визначаючи тип універсальної творчої особистості*.

Комплекс простих типів (за В. Штерном) універсальної творчої особистості Нового Часу включає шість типів, п'ять з яких – *універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал-педагог* – утворені через домінування однієї провідної діяльності в загальному профілі митця, а один – *класичний універсал* – утворений рівновагою всіх видів діяльності. Випадки поєднання в одній універсальній творчій особистості ознак кількох типів відносимо до категорії «*на межі типів*».

Висновки до розділу 1

Огляд різного роду україномовних, російськомовних та англomовних наукових джерел – музикознавчих, мистецтвознавчих, філософських, соціологічних, культурологічних, психологічних, антропологічних, історичних, зокрема, праць різних жанрів – статей, монографій, дисертацій – засвідчив непізнаність явища універсальної творчої особистості в українській музичній культурі. Це виявило і ствердило актуальність та своєчасність обраної про-

¹ Універсальний (лат. *universalis*) – загальний, всеосяжний, різнобічний, до всього придатний, той, який охоплює все або багато чого у певній ділянці, галузі життя, який має різноманітні знання, навички [543].

блематики дослідження, потребу визначити зміст і сутність феномену універсальної творчої особистості, усвідомити і окреслити його обсяги, вивчити функції, спостерегти специфіку і динаміку проявів, осмислити роль і значення в творчих процесах різних рівнів і масштабів.

Вибудована концепція діяльнісного універсалізму творчої особистості потребувала розробки спеціальної методології, що було здійснено за допомогою залучення в музикознавство ресурсів психології особистості та диференціальної психології. На основі аналізу близько сорока теорій особистості різних напрямків і шкіл (психоаналіз, функціональна психологія, біхевіоризм, організмична психологія, когнітивна, гуманістична, аналітична, соціальна та екзистенційна психологія та інші), зроблено висновок про найвищу відповідність діяльнісної теорії особистості Олексія Миколайовича Леонтєва завданням структурно-типологічного дослідження універсальної творчої особистості і концепції діяльнісного універсалізму творчої особистості.

Розроблено поняттєво-категоріальний апарат дисертації, діялісно-структурний метод дослідження універсальної творчої особистості, що спирається на діялісну теорію особистості Олексія Леонтєва і передбачає вивчення мотиваційно-діялісної сфери універсальної творчої особистості процесуально і як результат, ієрархії мотивів і видів діяльності (провідні, допоміжні, смислотворчі, операціональні і т. д.), системних зв'язків між ними, їхньої загальної конфігурації, із врахуванням рубіжних, кризових моментів творчого розвитку («зсувів мотивів на ціль» за О. Леонтєвим).

Визначено, що універсальна творча особистість – це творча особистість, для якої характерне поєднання не менше трьох видів діяльності, серед яких розрізняють провідні й допоміжні, і конфігурація яких на різних стадіях розвитку універсальної особистості та з врахуванням усього творчого шляху й визначає її загальний профіль або тип. Зазначено, що провідна діяльність в рамках концепції діялісного універсалізму творчої особистості – це діяльність, відзначена масштабністю, тривалістю, цінністю для митця, його сучасників та нащадків, всередині якої зароджуються нові види діяльності, перебудовуються творчі процеси. Вказано, що провідна діяльність може визнача-

тися як стосовно того чи іншого періоду творчості митця, так і стосовно усіх його творчих здобутків в цілому, в останньому випадку, визначаючи тип універсальної творчої особистості.

Розроблено принципи і підходи типології універсальної творчої особистості на базі типологічної теорії особистості Вільяма Штерна та концепції типу музиканта Ніни Герасимової-Персидської. Визначено сутнісну відмінність між проявами діяльнісного універсалізму творчої особистості в різних культурно-історичних умовах. Зокрема, стверджено, що для творчої особистості домодерного часу (музиканта-майстра) характерними є: загальнокультурний, недиференційований, кумулятивний характер діяльнісного універсалізму, з домінуванням виконавства та типологічною багатофункціональністю. Натомість для творчої особистості модерної доби (музиканта-творця) характерними є: спеціалізований, диференційований, інтегративно-синтетичний характер діяльнісного універсалізму, з домінуванням композиції та типологічною монофункціональністю.

Обґрунтовано, що утвердження типу музиканта-творця у XIX столітті відбувається в умовах формування нових видів діяльності музиканта (критеріями диференціації виступають функція та інструментарій) – композитор, виконавець, музикознавець, музично-громадський діяч, педагог. Окрім інституційної, соціальної і фінансової незалежності музиканта-творця, відбувається зміна ієрархії між видами його діяльності: 1) виконавство втрачає свої домінуючі позиції на користь композиції, за композитором закріплюється найвищий серед музикантів соціальний статус; 2) самостійне значення отримують діяльності музиконавця, педагога, громадського діяча; 3) усі види діяльності музиканта-творця набувають нових, світських функцій.

Вказано, що комплекс простих типів універсальної творчої особистості Нового Часу включає шість типів, п'ять з яких – універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал-педагог – утворені шляхом домінування однієї провідної діяльності в загальному профілі митця, а один – класичний універсал – утворений рівновагою всіх видів діяльності.

РОЗДІЛ 2

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ТА СТРУКТУРНО-ТИПОЛОГІЧНІ ВИМІРИ УНІВЕРСАЛЬНОЇ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

2.1. Прояви діяльнісного універсалізму в музичній культурі Стародавнього Світу та Середньовіччя. Феномен «синкретичного універсалізму»

2.1.1. Витоки діяльнісного універсалізму на ранніх стадіях розвитку суспільства. Історично перші праознаки явища універсалізму творчої особистості відносяться до найдавніших часів і пов'язані з життєвою практикою первісної людини. Окремі риси і властивості цього феномену спостерігаються не лише у нероздільному зв'язку співу, танцю, гри на найпростіших музичних інструментах, не лише у суміщенні в одній особі функцій автора¹ і виконавця, як правило, колективного, але у неодмінній, принципово важливій, пов'язаності будь-яких проявів творчого самовираження первісної людини з її безпосередньою життєвою практикою – трудовими процесами та релігійними ритуалами. Вказані тогочасні прояви універсалізму особистості засвідчують ситуацію «нерозчленованості мислення людини на цьому етапі розвитку» [490, с. 29]. Як свідчать окремі, нечисленні зразки цих пісень трудових, найдавніших обрядових, голосінь, що дійшли до нашого часу, їхній мелодико-ритмічний зміст, великою мірою, зумовлено власне цим їхнім прикладним універсалізмом, а саме – дуже значним вмістом декламаційних інтонацій у ритуальних наспівах, і навпаки підкреслено ритмічною характерністю трудо-

¹ Ми поділяємо позицію Володимира Мартинова про те, що в музиці традиційних культур музикант мав бути провідником, транслятором космічної гармонії, в богослужбово-співацьких системах – провідником Божественної благодаті. І в тому, і в іншому випадку будь-який прояв авторської волі міг привести лише до блокування потоків, трансляція яких ставилася за ціль. Проте, за його словами, «казане зовсім не означає, що до XII століття ідея авторства взагалі не мала місця (курсив – О. К.). Проблема автора постійно займала людський розум, але до вказаного моменту проблема ця була лише міфом, легендою або гіпотезою» [396, с. 173]. Авторство найбільш значних сакральних мелодій приписувалося богам, культурним героям, царям. Так авторство Антифонарія на Заході приписується св. Григорію Великому, а на Сході – преп. Іоанну Дамаскіну.

вих пісень, що в тому і іншому випадку зумовлено субстанціональною несаможиттєвостю цих музичних явищ. З цих позицій очевидним бачиться і прикладний універсалізм первісної людини, дії якої були спрямовані одразу на забезпечення цілого ряду її звичаєвих потреб.

Витоки універсалізму творчої особистості, характерні ознаки цього явища, відзначені печаттю свого часу, продовжують спостерігатися і у музичній культурі Стародавнього Світу, «слабкі, заповільнені процеси диференціації» якої «стають передумовою для нових форм синкретичної єдності» [490, с. 29]. До прикладів такого можна віднести риси синкретизму єгипетських страстей-містерій, масових музично-танцювальних дійств, присвячених богу юності та родючості Озірісу, богині материнства Ісіді, богу місяця Тоту. Пісні з хорами, походи і танці в цих дійствах чергувалися з театралізованими сценками та плачами над мертвим Озірісом. Схожі функціонально дійства відбувалися у Вавилонії і були присвячені головному божеству вавилонян Мардуку та богу зерна Тамузу. Універсально-синкретичним характером відзначені пісні, танці, процесії з музикою релігійно-культового призначення Давньої Палестини, зокрема псалми царя Давида. В індійській культурі серед перших представників творчого універсалізму – мандрівні співці-сказителі (катхаки), автори і виконавці давнього індійського епосу, що виник як покладання на музику фрагментів «Махабхарати» та «Рамаяни», виконавці танців і пантоміми нати, індійський театри ляльок і танцю (расліл), містерії на міфологічні сюжети (джатри), індуїстські гімни і священні тексти (Веди), придворний театр.

Найширшого розвитку музичне мистецтво Стародавності сягнуло в Давній Греції, частково скориставшись досягненнями більш давніх культур – Єгипту, Сирії, Індії. Яскравим прообразом універсальної творчої особистості в грецькій міфології можна вважати видатного співця Орфея, який складав пісні та виконував їх, акомпануючи собі на лірі (кіфарі), і якого за його рідкісне, багатогранне обдарування греки вшановували як особу напівбожественного статусу. Багатогранністю мистецьких обдарувань і діяльнісних проявів

відзначений образ бога Аполлона та супроводжуючих його муз – покровительок поезії, мистецтв та наук одночасно. Схожі риси універсализму творчої особистості спостерігаємо у музично-поетичному мистецтві співця Архілоха, поетів лесбійської школи Алкея і Сафо, які, як і Орфей, поєднували в собі функції поета і музиканта, співака і виконавця на кіфарі. Риси діяльнісного універсализму особистості притаманні і артистам давньокритського мистецтва гіпорхеми, що представляло собою поєднання хорového співу з хореографічною пластикою, а також, вочевидь найбільшою мірою – творцям древньогрецької трагедії, автор якої був і драматургом, і поетом, і музикантом, як наприклад, Есхіл, що брав участь у виконанні своїх п'єс, а виконавці і декламували, і співали, і супроводжували свій спів хореографічною пластикою та грою на авлосі чи кіфарі.

Риси універсализму в його початкових синкретичних проявах можна спостерегти і в гомерівському епосі. В «Іліаді», зокрема, герої поеми співають, грають на формінксі і танцюють. В «Одіссей» йдеться про співців-сказителів – аедів, які володіли мистецтвом мелодичної декламації, поетичної та музичної імпровізації, гри на кіфарі. Так, Одіссей на бенкеті у феакційців з хвилюванням і сльозами слухає сліпого співака Демодока, який на ходу складає пісні про його подорожі.

Як зазначає Євгеній Герцман, музика в древні часи була невід'ємним елементом релігійних ритуалів і наукового знання, а мудрість і вірування були нероздільно пов'язані з художньою творчістю. Одні й ті ж особи займалися музикою, пророцтвами, поезією і філософією, в одній особі співіснував і мудрець, і поет, і жрець, і музикант і всі ці види діяльності були невіддільні одна від одної [90, с. 79].

Таким чином, порівняно з первісним мистецтвом, праформи універсализму особистості якого реалізувалися винятково колективно, у мистецтві античності на зміну колективному аноніму приходять персоніфікована особистість, часто міфічна або історична. Водночас, там і там прояви уні-

версалізму творчої особистості є частковими і відзначені прикладним та/або синкретичним характером.

2.1.2. Риси діяльнісного універсалізму музиканта доби Середньовіччя. У добу Середньовіччя прояви творчого універсалізму особистості зводилися до двох основних форм. Перша характерна для храмової практики – літургічних і паралітургічних жанрів, інша – для придворного і вуличного мистецтва. Так, риси універсалізму творчої особистості були притаманні численним анонімним церковним музикантам-монахам, що нерідко поєднували в одній особі функції співака-хориста, регента, дидакта, автора і редактора піснеспівів. Переважна більшість їхніх імен назавжди канула в лету. Як виняток, історія зберегла відомості про монаха-регента Ноткера (за прізвиськом *Walbulus*), одного із зачинателів жанру секвенції, монаха Томи з Челано, якому приписують авторство знаменитої севенції «*Dies irae*» тощо. Риси універсалізму творчої особистості, зокрема, можна спостерігати і в діяльності Франциска Ассізького – засновника общини, а потім і ордену францисканців, який був поетом і музикантом, і, як вважають, автором текстів перших лауд, до яких підбирав мелодії з розповсюджених у побуті наспівів. Інший приклад – король Кастилії Альфонс X Мудрий, що прославився як поет, музикант, покровитель наук і мистецтв та один із ймовірних авторів збірника іспанських кантіг [358, с. 47–48].

Прикладами універсальної творчої особистості доби Середньовіччя можна вважати також Леоніна та Перотина, співаків та регентів, які прославилися і як автори органумів, Гвідо д'Ареццо – видатного теоретика і педагога, що навчав співаків в школах Феррари і Ареццо. Наведені зразки можна множити іменами візантійських гимнотворців Романа Сладкопівця, Андрія Критського, Іоанна Дамаскіна, Федора Студіта, болгарського композитора-гимнографа Івана Кукузеля, чеських музикантів Завіша із Зап та Яна з Іенштейна, новгородського розспівщика Савви Рогова, його учнів Федора Христіаніна, Івана Носа, Стефана Голиша та багатьох інших.

Ще одним прикладом універсальної творчої особистості Середньовіччя були мандрівні музиканти, які співали, танцювали, грали на музичних інструментах, виступали як актори, складали пісні (слова і наспів), при цьому нерідко поєднували «мистецьку» діяльність з практичними життєвими заняттями¹. Ці музиканти влаштовували спектаклі в замках Прованса, Бретані, Нормандії, керували постановками народних вистав на площах Флоренції, Венеції, Парижа, брали участь в різдвяних і пасхальних храмових виставах у Страсбурзі, Руані, Реймсі, Камбре. Серед них траплялися представники різних соціальних страт – найвищої аристократії (Річард Левове Серце, Тібо Шампанський, король Наварри), буржуазії (Адам де ла Алль, Колен Мюзе), виходці з соціальних низів («пляшковик» Колар, «тесля» Жан, «мінало» Колар).

На думку Михайла Сапонова, багатоманітність місцевих назв мандрівних музикантів (менестрелі, ваганти, голіарди, гістріони та інші)² не свідчить про їхню функціональну відмінність. Наспів створювався або ж підбирався з розповсюджених пісень або танців як трубадуром, так і жонглером³. Загальні ж, спільні риси мандрівних середньовічних музикантів обумовлені *синкретичним універсалізмом* «промовленого слова і проспіваного вірша» [526, с. 18] та *універсальною здатністю менестреля до артистичного спілкування з будь-якою соціальною групою* [526, с. 79].

¹ У різні періоди свого життя міннезінгер Освальд фон Волькенштейн був то конюхом, то кухарем, то купцем [122, с. 142].

² Спадкоємцями середньовічних мандрівних музикантів в плані багатогранності творчої самореалізації можна вважати німецьких мейстерзінгерів та українських кобзарів й лірників. Остап Вересай і Хведір Вовк, зокрема, найбільш виразно поєднували функції автора і виконавця твору [211, с. 33].

³ «У цьому середовищі могло й не бути чіткого розмежування між створенням абсолютно нової пісні і „виконанням” чужої, вже відомої, адже талант проявлявся і в винахідливому комбінуванні готових формул, мігруючих поетичних мотивів» [526, с. 53].

2.2. Ренесанс. Бароко. Класицизм. Екстенсивні та інтенсивні прояви діяльнісного універсалізму

2.2.1. *Риси універсальної особистості в епоху Відродження: типологічна норма та відхід від неї.* У епоху Відродження розпочалося сприйняття особистості як «нової людини, що усвідомлює свою цінність, автономність внутрішнього світу, вільного від середньовічних догм і схоластики» [358, с. 73]. Біографії музикантів того часу демонструють засадничу багатогранність їхньої самореалізації, що полягала у поєднанні письменницької і музичної, наукової і духовної праці. Прикладів такого поліпрофесіоналізму історія пропонує багато¹.

Яскравим прикладом універсальної творчої особистості італійського Агс пова був Франческо Ландіні – органіст і композитор, слава якого затьмарила всіх італійських музикантів, поет та мислитель, учасник естетичних дискусій. Як поет і музикант увійшов в історію Ренесансу Гійом де Машо – придворний музикант короля Богемії Яна Люксембурзького, французьких королів Іоанна Доброго, Карла V, пізніше священник собору Нотр-Дам в Реймсі².

Ще один приклад – Джованні П'єрлуїджі Палестрина, який був співаком, регентом багатьох церковних капел, в т.ч. Собору св. Петра в Римі, керівником музики кардинала Луїджі д'Есте, священником (каноніком), членом «Товариства майстрів музики», при цьому – автором величезної навіть за мірками того часу кількості творів (близько 100 мес, 300 мотетів, 100 ламентаций, гимнів, літаній, духовних мадригалів та інших).

¹ Див.: Коменда О. Універсальна особистість як феномен музичної культури: доба ренесансу. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія Мистецтвознавство*. 2016. Вип. 35. С. 156–164 [284]; Коменда О. Ренесансна творча особистість: риси універсалізму як феномен історичної доби. *Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти: мат. ХІХ міжнар. наук.-практ. інтернет-конф.* Вип. 19. 30 лист. зб. наук. пр. Переяслав-Хмельницький, 2016. С. 198–202 [283].

² Г. де Машо, музична творчість якого була «тісно пов'язана зі словом поета» [358, с. 70], писав композиції на власні тексти, іноді додавав в свої вірші музичні вкраплення. Наприклад, у поемі «Ліки Фортуни» увів баладу, баладель віреле, ронделе та ле [358, с. 65].

Про характер співвідношення між різними видами творчої діяльності універсальної особистості того часу говорити складно, передусім, у зв'язку з неоднорідною якістю складових цієї системи (щільністю переплетення музичних і позамузичних проявів особистості, творчих і суто побутових, службових її обов'язків і функцій тощо). Проте оскільки окремі тенденції є достатньо показовими, їх варто відзначити. Так, досить нетипове для Ренесансу домінування композиторської творчості над виконавством спостерігаємо не лише у Джованні П'єрлуїджі Палестрині, але і у видатного італійського мадригаліста, співака та капельмейстера кардинала Луїджі д'Есте, пізніше – придворного музиканта польського короля та римського кардинала Альдо Брандіні – Луки Маренціо. Незважаючи на широченний діапазон виконавських обов'язків та інтересів, Лука Маренціо увійшов в історію музики, передусім, як автор понад 600 світських творів та інтермедії на текст Оттавіо Рінуччіні «Єдиноборство Аполлона і Дракона». Схожу ситуацію зустрічаємо і у випадку зачинателя французької шансон Клемена Жаннекена, що служив придворним музикантом герцога Франсуа Гіза, а також – у представників нідерландської поліфонічної школи Гійома Дюфаї, Жилія Беншуа, Йоганнеса Окегема, Якоба Обрехта, Жоскена де Пре та Орландо Лассо.

Іншу ситуацію, своєрідний паритет виконавства і композиції, спостерігаємо у діяльності Адріана Віллаерта, регента хору собору св. Марка в Венеції, що уславився використанням у своїх хорових творах антифонного принципу, запозиченого з церковної практики Венеції, зокрема, собору св. Марка. Досягнення А. Віллаерта як композитора «не були випадковим наслідком сміливого польоту творчої фантазії; багато що йому приходилося обдумувати, співвідносити в пошуках найкращого вирішення наявної задачі в наявних умовах» [123, с. 161]. Спостереження щодо Адріана Віллаерта справедливі і щодо його послідовників Андреа і Джованні Габріелі.

Цікавим є різновид універсальної творчої особистості, в якому домінуючу позицію посідає наукова діяльність. Показовими в цьому відношенні є постаті Джозефо Царліно, Філіпа де Вітрі, Генріха Глареана та Йоана Тінкто-

ріса. Перший – протягом чверть століття обіймав посаду музичного керівника капели собору св. Марка, займався композицією та наукою (трактати «Настанови гармонії», «Докази гармонії», «Музичні додатки»). Як теоретик велику увагу приділяв формам сучасного музикування, схвально ставився до діяльнісного універсалізму, зокрема, відкидав боеціанську традицію розмежування *musicus*'а (вченого музиканта) і *cantor*'а (музиканта-практика), ідеалом вважаючи особистість свого вчителя універсала Адріана Віллаерта. Автор трактату «*Ars Nova*» Філіп де Вітрі займався поезією і музикою. Автор «Додекахордона» Генріх Глареан проявив себе в сфері мовознавства, історії, географії і математики. Автор трактатів «Про мистецтво контрапункту» і «Про природу і властивості тонів» Йоан Тінкторіс служив вікарієм собору в Камбре, співаком капели собору в Орлеані, придворним музикантом короля Фердинанда в Неаполі, де виконував обов'язки капельмейстера, придворного юриста та викладача музики.

До цієї ж категорії варто віднести універсальну творчу особистість Миколи Дилецького, явище історично пізніше, але за генезою ренесансне, що «за всеохопністю, масштабами і значущістю музично-освітньої, педагогічної та композиторської діяльності не мав рівних ані серед сучасних, ані серед наступних поколінь музикантів у Східній Слов'янщині» [627, с. 368]. На думку Олександри Цалай-Якименко, «вплив і авторитет М. Дилецького в галузі музичної освіти можна порівняти з педагогічним авторитетом видатного італійського педагога XVIII століття Падре Мартіні. Адже було створено потужну педагогічну школу, через яку пройшли численні кадри музикантів» [627, с. 403].

Аналізуючи структуру універсальної творчої особистості М. Дилецького – регента церковних хорів Вільна, Смоленська, Москви, композитора, теоретика, педагога, приходимо до висновку, що саме педагогіка виконувала в ній роль провідної діяльності. На це вказує й те, що окрім наявності багатьох учнів та послідовників, сам фокус «Граматики», при всій її різнобічності, глибині та новаторському змісту, був педагогічним, що відобра-

жено також і в назві дослідження¹. Це підтверджує і наявність біля двадцяти рукописних списків цієї праці [451, с. 451], що, як можна припустити, призначалися учням (наукове дослідження не передбачає широкої читацької аудиторії), її переклади з української на російську, зроблені автором власноруч, та пізніші перевидання. Зрештою, Степан Смоленський, який здійснив московське видання «Граматики», вважав Дилецького творцем *саме школи* мистецтва співу західного напрямку².

Риси універсальної творчої особистості ренесансного зразка притаманні художнику, поету і композитору Яну Криштову в Чехії, органісту та композитору Миколаю Зеленському, співакам і композиторам Вацлаву Шамотулу та Миколі Гомулці в Польщі, композитору, математику і астрологу Джону Данстейблу, органісту, композитору та теоретику Томасу Морлі в Англії, драматургу, актору, теоретику літератури та музиканту Хуану дель Енсіна, поету і композитору Луці Фернандесу, співаку, регенту, композитору і педагогу Кристобалю де Моралесу в Іспанії, органісту, композитору та вченому Конраду Пауману в Німеччині та багатьом іншим. Вказані риси і властивості можна спостерегти у творчій діяльності багатьох музикантів XVII – першої половини XVIII століття. Наприклад, у видатного німецького композитора Генріха Шютца, що служив придворним органістом Моріца Гессенського, а пізніше – керівником хорової капели курфюрста Іоганна-Георга I, яка й відкрила перед ним можливість роботи як композитора, хормейстера, вчителя музики та організатора придворних урочистостей. Такі властивості притаманні творчому обличчю Арканджелло Кореллі, який служив спочатку скрипалем церковної капели, потім – капельмейстером в оперному театрі, керівником капел кардинала Б. Панфілі та кардинала П. Оттобоні та прославився як організатор концертів і педагог. Зрештою, універсалізм особистостей українців Максима Березовського (співака і композитора), Артемія Веделя

¹ Андрій Ольховський вважав, що «головною метою Дилецького було дати *підручник* (курсив – О. К.) для складання творів нового концертуючого типу» [451, с. 128].

² Див. : Смоленский С. В. «Музыкальная грамматика» Николая Дилецкого. Санкт-Петербург : Типография М. А. Александрова, 1910. XII. 174 с.

(співака, капельмейстера, викладача співу), і особливо Дмитра Бортнянського (співака, капельмейстера, директора вокальної музики, придворного викладача музики, клавесиніста, композитора, цензора духовних творів) також містить ознаки типологічної норми ренесансного музиканта.

Таким чином, специфіка діяльнісного універсалізму творчої особистості доби Ренесансу полягає у: 1) кількісному і якісному домінуванні виконавської діяльності над усіма іншими; заняття композицією є похідним і служить інтересам виконавства, а визнання музиканта зумовлюється його заслугами, передусім, як виконавця-віртуоза; 2) слабо вираженій диференціації видів діяльності, що не усвідомлюються їхніми носіями як самостійні; відсутності внутрішньо-видової диференціації виконавства на вокалістів, інструменталістів; 3) змішуванні різних музичних і позамузичних видів діяльності, нерідкому оволодінні музикантом суміжних творчих або наукових «спеціальностей» – поета, філософа, математика, юриста, дипломата; 4) зумовленні творчих ідей практичними потребами придворної або церковної служби, творчій роботі «на замовлення»; 5) рухові від загальнокультурного до спеціально-музичного універсалізму особистості, від полідіяльності до монодіяльності, частковому виявленні творчого універсалізму особистості, в умовах якого багатогранне недиференційоване виконавство виконує роль провідної діяльності, а композиція – допоміжної.

2.2.2. Перехідний характер діяльнісного універсалізму в музичній культурі XVII–XVIII століть. Роль оперного жанру. Творча діяльність західноєвропейських музикантів XVII–XVIII століть віддзеркалює внутрішньоінтенсифікаційні тенденції у сфері універсалізму творчої особистості. На відміну від полідіяльності Ренесансу, коли одна творча особистість займалася багатьма, нерідко дуже далекими один від одного видами діяльності¹,

¹ Джон Данстейбл – математикою, астрологією та музикою; Ян Криштов – образотворчим мистецтвом, літературою і музикою; Йоганнес Окегем – математикою, філософією та музикою; Генріх Глареан – філологією, історією, географією, математикою та музикою.

митці Нового Часу все частіше обмежують себе однією¹, хоча в межах занять музикою, наприклад, продовжують практикувати поєднання виконавства і композиції, виконавства і педагогіки тощо. Це пов'язано з тим, що процес диференціації в різних видах творчої діяльності стає все тоншим, «техніка» справи все більш витонченою [632, с. 212].

Внутрішньо-інтенсифікаційні тенденції у сфері універсалізму творчої особистості можна спостерегти вже у німецьких органістів і композиторів Самюеля Шейдта, Йогана Якоба Фробергера, Йоганна Пахельбеля, Дітріха Букстехуде, голландського органіста і композитора Яна Пітерсзона Свелінка і це, незважаючи на те, що традиції органного виконавства і компонування поліфонічних циклів більше, ніж інші жанри XVII–XVIII століття тяжіли до поліфонічного мислення минулої епохи, і сама постать органіста-композитора була породженням церковної практики ренесансної доби. Тим органічнішими внутрішньо-інтенсифікаційні тенденції універсалізму особистості виявилися для ранньо-класичних музикантів – скрипаля, диригента і композитора, основоположника мангеймської школи Яна Вацлава Антоніна Стаміца, скрипаля, диригента та композитора Йоганна Христіана Каннабіха, бахівських синів – Йоганна Крістіана («міланського Баха»), що прославився як клавірист, та Вільгельма Фрідемана («галльського Баха»), чудового органіста-імпровізатора.

Універсальні творчі особистості цілого ряду музикантів XVII–XVIII століть позначені рисами перехідної доби. Серед таких – Клаудіо Монтеверді, який спочатку служив скрипалем та капельмейстером при дворі герцога Вінченцо Гонзага в Мантуї, трохи пізніше – керівником капели собору св. Марка у Венеції, а вже з кінця 1630-х років – писав опери на замовлення венеціанського театру. Зосередження К. Монтеверді на композиції, починаючи з 1637 року (власне тоді у Венеції відкрився один з перших в Європі публічних оперних театрів, на замовлення якого і були написані останні опери

¹ Поєднання Жан Жаком Руссо діяльності філософа, письменника та композитора або ж Франсуа Андре Даніканом Філідором діяльності шахматиста і композитора є винятками.

композитора «Повернення Улісса» та «Коронація Поппеї») було, вочевидь, зумовлено не лише поважним 70-тирічним віком¹ музиканта, але і специфікою нового жанру, до якого він звернувся, і який, як буде видно в подальшому, вимагав від композитора безальтернативної відданості. Про мислення Дж. Монтеверді категоріями нової доби, його свідоме, мимовільне чи вимушене підпорядкування умовам творчої діяльності Нового Часу свідчить той факт, що роботу над трактатом про взаємодію слова і мелодії, гармонії і ритму, задум якого він виношував майже піввіку, музикант так і не завершив, в той час як опери, задумані значно пізніше, завершив і досить успішно.

Поєднання ознак поліпрофесійного і монопрофесійного, екстенсивного та інтенсивного універсалізму творчої особистості спостерігається серед представників французького органно-клавесинного мистецтва – Жака Шампіона де Шамбоньера, Луї Куперена та його сина Франсуа Куперена, представників італійської скрипкової школи XVII – першої половини XVIII століть – Антоніо Вівальді, Джованні Баттіста Саммартіні, Джузеппе Тартіні, у творчій діяльності Доменіко Скарлатті, Карла Філіпа Емануеля Баха, дещо пізніше – Франсуа Жозефа Госсєка, скрипаля, композитора, диригента, педагога, науковця (праці з гармонії, контрапункту, методики вивчення співу) та музично-громадського діяча (товариство «Духовні концерти», Королівська школа співу). Усі вони успішно поєднували багатогранну виконавську, педагогічну, композиторську, а нерідко і наукову (Ф. Куперен, Дж. Тартіні, К. Ф. Е. Бах) працю.

Особливу роль у формуванні універсальної творчої особистості Нового Часу відіграла опера. Саме вона, як «квінтесенція композиторської діяльності Нового Часу» [396, с. 269], ознаменувала посилення тенденцій розмежування різних видів діяльності універсальної творчої особистості тієї доби, як музичних, так і позамузичних. Унаслідок цього на зміну аморфному феномену

¹ Г. Ципін зауважував, що з віком для творчої особистості нерідко приходить пора обмежень [632, с. 213].

універсальної творчої особистості з'явилася структурно впорядкована, чітко диференційована за різними видами творчої діяльності, класична його версія.

Звичайно, вказаний процес був поступовим. За словами Валентини Коенен, «аж до кінця XVIII століття простежується глибока залежність між діяльністю оперних композиторів і художнім життям аристократичних дворів. Згадаймо Монтеверді і двір герцога Мантуанського, Люллі і двір Людовіка XIV, Честі і віденський придворний театр <...> Протягом двох століть оперні спектаклі були одночасно і атрибутами двірцевої культури, і центрами творчих пошуків, і школами нового музичного професіоналізму» [295, с. 72–73].

Риси універсалізму творчої особистості притаманні К. Монтеверді можна простежити у багатьох інших його сучасників, творча діяльність яких була пов'язана з оперним театром. Наприклад, один з перших оперних композиторів Франческо Каваллі тривалий час працював в капелі собору св. Марка – півчим, органістом, капелмейстером, писав духовні твори, але, починаючи з сорокарічного віку, зосередився винятково на опері, залишивши нащадкам близько сорока творів цього жанру. Інший приклад – Марк Антоніо Честі. Монах-францисканець, священник, придворний композитор при дворі Медичі та при дворі ерцгерцога Фердинанда Карла, співак папської капели, почесний капелмейстер імператора Леопольда I увійшов в історію, насамперед, як автор понад ста опер, успішно поставлених у Венеції, Флоренції, Відні, Інсбруку. Захоплення оперним жанром у Антоніо Честі виявилось настільки сильним, що у 1659 році він звернувся до Папи Римського з проханням звільнити його від чернечої обітниці, яка суперечила його обов'язкам оперного композитора. Ще одним прикладом формування універсальної творчої особистості Нового Часу може бути італійський оперний композитор, капелмейстер і педагог Франческо Провенцале, творча діяльність якого вже жодним чином не пов'язана з церковною практикою.

Динаміка вище зазначеного процесу в цілому представляє собою рух від екстенсивної полідіяльності до інтенсивної монодіяльності. Її результатом є поява універсальної творчої особистості в її повному і основному

вигляді, із строго диференційованою та чітко впорядкованою структурою діяльності та все сильніше вираженим індивідуальним початком.

2.2.3. Виконавець чи композитор: зміна парадигми музиканта в музичній культурі Нового Часу. Формування універсальної творчої особистості Нового Часу пов'язано з тим, що діяльність композитора у той час виділяється з-посеред інших видів діяльності музиканта, стає самостійною і починає домінувати над виконавством. Ця тенденція починає вимальовуватися вже в універсалізмі особистостей оперних композиторів XVII–XVIII століть. Так, Аллесандро Скарлатті – вже передусім композитор. Він – автор величезної композиторської спадщини, яку складають понад сто опер, двохсот мес, п'ятсот кантат, а також численні мотети, псалми, концерти, ораторії. Разом з тим, А. Скарлатті був придворним капелмейстером колишньої королеви Швеції Христини Шведської, його знали як блискучого клавіриста, арфіста та співака, він займався педагогічною і навіть науковою діяльністю («Discorso di musica»), крім того, як член Аркадської академії брав участь у концертах, літературних читаннях, музично-поетичних змаганнях. Пріоритет композиції помітний у структурі універсалізму творчої особистості придворного музиканта Людовіка XIV Жана Батіста Люллі, що спочатку був артистом і керівником придворного оркестру, але, починаючи з 1670-х років, повністю присвятив себе оперному жанру, в т.ч. постановкам оперних спектаклів. Те ж притаманне універсалізму творчих особистостей Генрі Перселла, Генріха Шютца, Крістофа Віллібальда Глюка та багатьох інших.

Огляд діяльності оперних композиторів другої половини XVII–XVIII століть дає підстави стверджувати, що не лише жанр, але й стиль впливав на різновид універсалізму особистості музиканта того часу. Зокрема, структури особистостей авторів барокових опер (К. Монтеверді, Ф. Каваллі, М. А. Честі, Г. Перселл, Г. Шютц та інші) виявляють ознаки універсальної творчої особистості ренесансного зразка, натомість – структури особистості

авторів ранньокласичних опер (Ф. Провенцале, А. Скарлатті, Ж. Б. Люллі, Р. Кайзер та інші) – риси музиканта-універсала Нового Часу.

Окреме місце в галереї універсальних творчих особистостей перехідного періоду належить Жану Філіпу Рамо, чия постать демонструє особливу багатогранність творчої реалізації музиканта. Чудовий клавесиніст, органіст, скрипаль, він писав твори для органу і клавесину, кантати, музику до театральних вистав, написав близько десяти теоретичних праць («Трактат про гармонію» та інші), в яких одним з перших обґрунтував теорію обернення акордів та гармонічних функцій, одночасно давав уроки музики, керував оркестром, організовував концерти тощо. Багатогранний досвід Ж. Ф. Рамо як музиканта, його інтенсивна творча робота як в музично-театральних, так і в інструментальних жанрах зумовила численні взаємовпливи між різними сферами його творчої діяльності. Структура універсальної творчої особистості Ж. Ф. Рамо вперше в історії музики представляє собою конфігурацію трьох рівноцінних провідних діяльностей – виконавства, композиції та музикознавства. Зважаючи на це, універсальну творчу особистість Ж. Ф. Рамо можна вважати прототипом універсалізму творчої особистості у його основних, класичних проявах.

2.2.4. Видатні представники бароко й класицизму крізь призму проблематики універсальної творчої особистості. Різновид полідіяльнісного типу універсальної творчої особистості Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха набагато ближчий до ренесансного музиканта, ніж до музиканта-універсала Нового Часу. Структури універсалізму особистості обох митців визначає:

1) *домінування виконавства над композицією* – обидва були визнаними виконавцями-віртуозами, зі сфери композиції – частково визнавалися їхні духовні твори, цінність яких підсилювалася авторитетом церкви (ораторії Г. Ф. Генделя, кантати та ораторії Й. С. Баха);

2) *диференціація видів діяльності* – незначна: Г. Ф. Гендель диригував виконанням ораторій, сидячи за клавесином; Й. С. Бах як кантор собору

св. Томи опікувався навчанням і побутом своїх вихованців – навчав хлопчиків співу, гри на різних інструментах, латини, чергував в інтернаті, супроводжував їх в церкву, на кладовище;

3) *змішування різних видів виконавства між собою та з іншими професіями*: Г. Ф. Гендель – органіст, клавесиніст, скрипаль, гобоїст, капельмейстер, директор Королівської академії музики; Й. С. Бах – органіст, клавесиніст, скрипаль, альтист, в юності – співак, капельмейстер, кантор, керівник Collegium Musicum, винахідник музичних інструментів (*viola pomposa*);

4) *обумовленість творчих ідей потребами придворної або церковної служби*: Г. Ф. Гендель – на службі в графа Карнарвона, герцога Чендоського, Короля Англії; Й. С. Бах – на службі герцога Веймарського, герцога Ангельт-Кетенського, музичний директор храмів Лейпціга, кантор собору св. Томи;

5) *неповна структура універсальної творчої особистості Г. Ф. Генделя «виконавець – композитор»*, в якій, за оцінками сучасників, багатогранне недиференційоване виконавство виконує роль провідної діяльності, а композиція – допоміжної, – широко розповсюджена у той час; *повна структура універсальної творчої особистості Й. С. Баха «виконавець – композитор – педагог»*, в якій, за оцінками сучасників, багатогранне недиференційоване виконавство виконує роль провідної діяльності, а композиція і педагогічна діяльність – допоміжних, – рідкісна для того часу.

Структури універсалізму творчої особистості віденських класиків свідчать про:

1) *домінування композиції над виконавством* (у Й. Гайдна – найменшою мірою, у Л. ван Бетховена – найбільшою);

2) *зростання диференціації видів діяльності*: у Й. Гайдна – *незначно* (служба в Естергазі передбачала виконання педагогічних, психологічних, побутових, виконавських, в т. ч. оперно-постановчих – поставив біля 90 опер¹), композиторських та редакторських обов'язків, у В. А. Моцарта – *помірно*

¹ Див. : Bartha D, László Somfai, Dorrit Révész. Haydn als Opernkapellmeister. Budapest, Mainz: Akadémiai Kiadó, Schott, 1960. 470 p.

(стосується служби в арх. Зальцбурзького та концертів-академій, на яких В. А. Моцарт виконував власні твори, а також диригував опери, сидячи за клавесином, крім того, аранжував духовні твори Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха на прохання барона ван Світена); у Л. ван Бетховена – *суттєво* (за винятком виконання власних творів, педагог);

3) *зниження ступеня змішування різних видів виконавства між собою та з іншими професіями*: Й. Гайдн – півчий, клавірист, скрипаль-ансамбліст¹, капельмейстер, педагог, композитор; В. А. Моцарт: клавірист², скрипаль, органіст, педагог, капельмейстер, композитор; Л. ван Бетховен: композитор, піаніст, диригент, педагог; у В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена вже немає немусичних професійних обов'язків;

4) *зниження ступеня обумовленості творчих ідей потребами придворної або церковної служби*: у Й. Гайдна – повна (у К. фон Морцина, князів Естергазі), у В. А. Моцарта – часткова (на службі в арх. Зальцбурзького), у Л. ван Бетховена – відсутня;

5) *неповна структура універсальної творчої особистості «композитор – виконавець»* у Й. Гайдна та В. А. Моцарта, враховуючи формальний характер їх вимушеної педагогічної діяльності, композиція виконує роль провідної діяльності, а виконавство – допоміжної; *повна структура універсальної творчої особистості «композитор – виконавець – педагог»* у Л. ван Бетховена, композиція виконує роль провідної діяльності, а виконавство і педагогіка – допоміжних.

¹ «У якості соліста сам Гайдн виступав рідко. На старості він зізнавався Гризінгеру: „Я не був чародієм на жодному з інструментів, але я знав силу і дію всіх (курсив – О. К.); я непогано грав на клавирі і співав, міг також виконати концерт на скрипці. І все ж Гайдн віддавав перевагу грі на альті (рідше на скрипці) в квартеті. На клавирі він тільки акомпанував і супроводжував гру оркестру <...> Перед широкою публікою Гайдн взагалі уникав виступати і свої виконавські здібності в цьому плані розцінював невисоко» [326, с. 103].

² «Сам Моцарт вважав свою виконавську діяльність у порівнянні з композиторською „другорядною справою”» [5, с. 106].

2.3. Діяльнісно-структурна модель як засіб структурно-типологічного дослідження універсальної творчої особистості (XIX–XX століття)

Структурно-типологічне дослідження універсальної творчої особистості передбачає вивчення мотивації, творчих прагнень, потреб та інтересів особистості, результатів її творчої діяльності, провідних та допоміжних видів діяльності особистості в динаміці всього її творчого шляху. Інструментом такого дослідження на широкому історичному матеріалі постає діяльнісно-структурна модель універсальної творчої особистості, що передбачає розрізнення провідних і допоміжних видів діяльності, їхньої кореляції між собою, врахування поворотних подій творчого шляху, пов'язаних зі зміною ієрархії в мотиваційній системі особистості, і створення якої спирається на інформацію з епістолярних джерел, мемуарів, спогадів сучасників, різноманітну біографістику, монографічні дослідження, але при цьому дослідник не ставить перед собою ціль викласти повну біографію музиканта чи розкрити її невідомі досі сторінки. Дуже важливою при проведенні такого структурно-типологічного дослідження виявляється інформація про сприйняття універсальної творчої особистості (її образу) соціальними спільнотами різного ґатунку – сучасниками, нащадками, співвітчизниками, представниками інших країн чи національностей, аудиторією різного демографічного, освітнього, професійного складу. У цьому відношенні особливу цінність для дослідника представляє та інформація про творчу особистість, в якій суттєво позбавлено деталей, а типове превалює над нетиповим, і яка, таким чином, виявляється актуальною одразу для усіх зазначених груп. Інформація такого характеру, як правило, зафіксована у енциклопедіях, словниках, довідниках, нерідко навчальній літературі, що, таким чином, постає дуже важливим матеріалом власне структурно-типологічного дослідження. Зазначимо також, що з метою дотримання чистоти результатів саме музикознавчого дослідження у побудо-

ві структурно-діяльнісної моделі універсальної творчої особистості не будуть враховуватися результати немусичних видів діяльності, якщо такі будуть наявні у тому чи іншому випадку¹.

2.3.1. Універсал-композитор. Тип універсал-композитор є одним з найпоширеніших європейській музичній культурі XIX–XX століть. Його риси і закономірності можна прослідкувати на прикладі багатьох відомих універсальних особистостей, серед яких – К. М. Вебер, Ф. Шопен, Б. Сметана, М. Римський-Корсаков, П. Чайковський, відібрані для цього дослідження як показові представники типу. Спільною рисою для усіх них виступає домінування композиції над усіма іншими видами музичної діяльності впродовж усього творчого шляху.

У *К. М. Вебера* висунення композиції на перший план відбулося впродовж останнього десятиліття творчого шляху, що виступає характерною ін-

¹ Апробацію різних методик дослідження універсальної творчої особистості здійснено у низці статей авторки. Див. : Коменда О. І. Освітньо-педагогічна діяльність українських композиторів як складова творчого універсалізму. *Мистецька освіта в Україні: сучасний стан – інноваційність – перспективи розвитку* : тези доп. Міжнар. наук. конф. 12–13 квіт. 2019 р. Київ, 2019. С. 26–27 [266]; Коменда О. І. Неофольклоризація культового жанру у «Нагірній проповіді» В. Рунчака як продовження практики жанрового синтезу І. Стравінського: музично-інтонаційний та естетично-художній аспекти. *Студії мистецтвознавчі*. 2005. Число 4. С. 24–32 [262]; Коменда О. І. Жанрово-стилістичний дискурс «Двох хорів rustico» Віктора Тиможинського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. 2009. Вип. 14. С. 115–133 [254]; Коменда О. І. Сміслові метаморфози «Кривого танця» Віктора Тиможинського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. 2009. Вип. 15, т. 1. С. 186–193 [277]; Коменда О. І. Музично-риторичні прийоми як засіб інтерпретації текстів Г. Сковороди у хоровій симфонії О. Щетинського «Узнай себе». *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2010. Вип. 6. С. 43–52 [260]; Коменда О. І. Функції концепту «надія» у кантаті Віктора Тиможинського на слова Лесі Українки. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: мистецтвознавство*. 2009. №2 (29). С. 57–63 [289]; Коменда О. І. «Ой у Луцьку славнім...» Віктора Тиможинського: до питання подієвості музичного тексту. *Ставропігійські філософські студії. Ultima ratio*. 2010. Вип. 4. С. 129–144 [265]; Коменда О. І., Дужич-Ніколайчук В. І. Музика, поезія і танець у хореодрамі Віктора Тиможинського «Неминуча». *Студії мистецтвознавчі*. 2007. Число 2 (18). С. 58–65 [290].

дивідуальною рисою його універсальної творчої особистості. Тим не менше, на належність К. М. Вебера до типу універсала-композитора вказують:

- тривалість занять композицією (з 16-ти років і до кінця життя);
- велика творча спадщина в різних жанрах (дев'ять опер, 15 крупних творів для соло з оркестром та інші);
- неодноразові висловлювання про втому бути диригентом (виконавцем), критиком, мрії про композиторську творчість;
- підпорядкованість роботи диригента, публіциста, просвіти-теля композиторським задумам (оперним та інструментальним) і цілі – створити німецьку національну оперу;
- неймовірний успіх «Фрейшюца» у публіки і зберігання ста-тусу визнаного композитора у подальшому, незважаючи на менший успіх «Евріанти»;
- історична роль К. М. Вебера як творця німецької романти-чної опери.

Діяльнісно-структурну модель універсальної творчої особистості К. М. Вебера формують чотири види діяльності: виконавство (піанізм, оперне диригування), композиція, музична публіцистика, музично-громадська діяль-ність. Розглянемо основні факти і мотиваційні передумови цього процесу.

Різнобічно обдарований, К. М. Вебер розпочав виступати як піаніст у 14-річному віці, а у 18-ть років вже вперше вийшов на сцену як оперний ди-ригент, у Бреславлі. Його творчість аж до 1809 року проходила під знаменами *активної концертної діяльності – піаніста і диригента*, в т.ч. на придворній службі в Карлсруе, що формувала його і як композитора, і як музичного пи-сьменника. Завершення періоду домінування виконавства над композицією і публіцистикою ознаменували дві події. Перша – шістнадцятиденний арешт за видуманим звинуваченням у крадіжці та хабарництві, що зумовив *«повний переворот» в характері музиканта* (курсив – О. К.). *«З легковажного юнака <...> „напівпридворного, напівмузиканта” він перетворився в зрілу людину,*

що твердо знала мету свого життя (курсив – О. К.)» [208, с. 21–22]. Другою подією став початок роботи над романом «Життя музиканта»¹, що так і залишився незакінченим, проте ознаменував висунення на перший план другого важливого виду діяльності К. М. Вебера – музично-письменницької праці.

Необхідно звернути увагу, що, переживаючи перебудову творчої особистості, К. М. Вебер не припинив своїх виступів як виконавець. У 1810 році він проводив концерти в Мангеймі та Дармштадті, у 1811–1812 роках – у Мюнхені, Веймарі, Дрездені, Берліні, Лейпцизі, Празі, проте співвідношення між видами діяльності стало іншим. Алла Кенігсберг писала: «Як правило, в період створення «Абу Гасана» (1810–1811 – О. К.) Вебер займався багатьма справами одразу: писав музику <...> статті, рецензії на різні постановки. Він володів блискучим літературним талантом. Багато хто навіть радив Веберу покинути концертування і зайнятися письменницькою працею (курсив – О. К.)²» [208, с. 27].

Ще одне захоплення 25-літнього музиканта (1811 рік) – організація «Гармонічного товариства»³, яке він очолив⁴ і для якого склав статут з 21-го параграфа. Разом з тим, музично-громадська діяльність К. М. Вебера не обмежувалася роботою у громадських організаціях. Усвідомивши себе національним композитором, а це відбулося у 1814 році в Берліні у зв'язку з підйомом національно-визвольного руху, він почав складати масові пісні на зразок лідертафель. Так з'явилася пісня «Присяга воїна», а потім і цілий збірник «Ліра і меч». Зрештою, боротьба К. М. Вебера за німецьку оперу, що була розгорнута ним на посаді диригента Дрезденського оперного театру (з 1817 року), не може бути зрозумілою і усвідомленою цілком без урахування його му-

¹ К. М. Вебер також виношував задум написати «Необхідний довідник мандрівного музиканта», але далі ескізів справа не пішла [208, с. 28–29].

² Обдарований літературно, композитор сам писав тексти до деяких своїх пісень: «Біс поезії вселився в мене і стирчав між ребрами; хотів я чи ні, а повинен був складати вірші» [208, с. 15].

³ У Швейцарії К. М. Вебер був прийнятий в члени «Музичного товариства Гельвеції».

⁴ Під видуманим іменем Мелос, в чому також проявилася літературна обдарованість музиканта.

зично-громадських інтересів і прагнень. Тому 1811-й, 1814-й та 1817-й роки треба розглядати як етапні на шляху посилення ознак універсалізму творчої особистості митця.

Чимало своїх оперних спектаклів К. М. Вебер пропагував у пресі, як і Ф. Ліст. Так з'явився цикл з двадцяти статей, продовжений згодом у Дрездені, «Музично-драматичні замітки»¹. Однак, як свідчать документи, праця диригента і публіциста не приносила К. М. Веберу втіхи. Сам він називав час, проведений у Празі, «підневільними роками», кожне літо намагаючись вирватися з Праги, щоб писати музику [208, с. 33].

Переїзд з Праги у Дрезден у 1817 році, де К. М. Вебер отримав нечувану досі для себе підтримку, умови і можливості роботи в оперному театрі, сприяв подальшому розквіту багатогранності його універсальної творчої особистості. Він продовжив активну роботу зі створення німецького оперного театру, розбудова якого відбувалася в напруженому протистоянні з традиціями італійської опери в Німеччині. Сучасники високо оцінювали диригентський потенціал К. М. Вебера, називаючи італійську оперу в Дрездені «прекрасною армією під головуванням посереднього генерала» (диригента Морлаккі), а німецьку оперу – «слабкою воєнною силою під головуванням геніального полководця» (диригента Вебера) [208, с. 44].

У Дрездені К. М. Вебер *продовжував боротися за національне мистецтво і національну оперу*, зокрема, не лише паличкою диригента, але і пером музичного письменника, пояснюючи причини успіху італійської опери прагненням публіки до розваги, внаслідок чого «театр перетворився на свого роду райок, балаган, в якому <...> милувалися строкатою зміною картин, відчуваючи при цьому задоволення від лоскотання нервів вульгарними жартами і мелодіями» [208, с. 48–49].

¹ К. М. Вебер співпрацював з 16-ма періодичними виданнями Берліна, Веймара, Дрездена, Лейпціга, Мюнхена, Праги, Штудгарта, писав статті різної тематики, рецензії. Крім «Музично-драматичних заміток», є автором незавершеного циклу статей «Думки до музичної топографії Німеччини, як спроба внеску в літопис мистецтва і одночасно путівник для мандрівних музикантів» [208, с. 690–693].

До кінця життя К. М. Вебер не полишав діяльності диригента. Зокрема, у 1821 році він провів концертне турне Німеччиною та Данією, у 1822 році виступив перед публікою Відня. Навіть будучи важко хворим, диригував у Лондоні, проте все більше уваги приділяв композиції. Результатом стало блискуче визнання «Фрейшюца» – опери, що закумулювала досягнення К. М. Вебера і як диригента, і музично-громадського діяча, і як композитора в одній особі. Поява «Фрейшюца» у 1821 році підняла авторитет К. М. Вебера до статусу національного героя¹. 20 грудня 1822 року відбувся 50-й спектакль «Вільного стрільця» в Празі (диригував автор), 6 листопада 1826 року, через півроку після смерті Вебера, –100-й (диригував Спонтіні), 18 грудня 1897 року – 600-й. Популярність опери була такою великою, що стали з'являтися люльки, горнятка, ланцюжки «а ля Фрейшюц» <...> «Фрейшюцем» назвали новий сорт німецького пива» [208, с. 66]. Натомість успіх «Евріанти» вже був «успіхом улюбленого композитора (курсив – О. К.), а не самого твору²» [208, с. 94].

Варто зазначити, що виконавська та музично-письменницька праця К. М. Вебера здійснили значний вплив на якість результатів його діяльності як композитора, що є не менш важливим в усвідомленні структурно-типологічних особливостей його універсальної творчої особистості, ніж кількість та ієрархія видів діяльності. Так, вплив музично-письменницької праці вилився появою програмного «Концертштюка»³, прем'єру якого здійснив сам композитор в Берліні. А блискуча кар'єра фортепіанного віртуоза породила тяжіння до концертних жанрів в композиторській творчос-

¹ Після 1820 року активність К. М. Вебера як музичного критика знизилася, що, на наш погляд, пов'язано із вказаними вище тенденціями динаміки універсальної творчої особистості митця.

² Після від'їзду К. М. Вебера (диригував чотирма спектаклями) в опері були зроблені купюри, і на восьмому спектаклі зал був напівпорожнім [208, с. 94].

³ Програма твору: «Прекрасна дама в замку кілька років чекає повернення свого лицаря. Можливо, він загинув на полі битви? Ах, якби вона могла бути разом з ним і разом з ним померти! Охоплена скорботою, вона непритомніє. В цей час здалеку, а потім і все ближче, доноситься звучання маршу хрестоносців, що повертаються додому. Він повернувся! П'єса закінчується загальним торжеством» [208, с. 64].

ті, на що, крім «Концертштюка» вказують понад 15 творів для інструмента соло з оркестром, в т. ч. «Запрошення до танцю».

Із урахуванням сказаного діяльнісно-структурна модель універсальної творчої особистості К. М. Вебера, з врахуванням поворотних подій творчого шляху, коли відбувалася зміна або коригування системи мотивів, набуває такого схематичного вигляду:

1800 – виконавство (піанізм, диригування)
 1809 – + музикознавство (публіцистика)
 1811 – + музично-громадська діяльність
 1814, 1817 + композиція, визначення її як провідної діяльності
 1821 = оформлення типу «композитор-універсал»

Як можна бачити на схемі, діяльнісно-структурна модель універсальної творчої особистості К. М. Вебера демонструє тенденцію поступового розширення його творчих інтересів, зростання кількості залучених видів творчої діяльності, впливи на якість композиції як провідної діяльності ідей виконавства та музикознавства, значущість цих видів діяльності для музиканта, натомість порівняно найскромнішу роль музично-громадської діяльності, що виконує роль фону для усіх інших.

На відміну від К. М. Вебера, діяльнісно-структурну модель універсальної творчої особистості Ф. Шопена, яка також належить до типу універсала-композитора, складають не чотири, а три види діяльності: виконавство, що представлено лише одним його різновидом – піанізмом, педагогіка (відсутня у К. М. Вебера) та композиція. Вже лише порівняння якісного складу елементів обох діяльнісно-структурних моделей дає підстави констатувати типологічну спадкоємність особистості К. М. Вебера по відношенню до універсальної особистості музиканта-майстра, на що вказує значна роль його розгалуженої виконавської складової, чотириелементна діяльнісно-структурна модель, та відзначити порівняно скромніші прояви універсалізму особистості Нового Часу у Ф. Шопена.

Тип універсализму творчої особистості Ф. Шопена визначають:

- масштабність творчої спадщини (близько 150 творів, в т. ч. крупні форми – концерти, сонати, скерцо, балади та інші), при цьому мало виступав публічно (не більше 30 разів, сольні концерти – одиничні), не створив професійної піаністичної школи як педагог (не викладав в консерваторії, займався приватними уроками в середовищі аристократів, кількість учнів – незначна);

- тривалість занять композицією: з раннього віку – від семи років – і до смерті, всього понад 30 років, тоді як припинення активної концертної діяльності відбулося у двадцятип'ятирічному віці (вона тривала менше, ніж 20 років, в т. ч. у зв'язку з хворобою), а педагогічна діяльність – так само близько 20 років;

- найтісніші зв'язки між композицією, виконавством та педагогікою *на рівні відданості одному інструменту*; при цьому – педагогіка в ролі головного джерела існування, а виконавство – певною мірою рекламний засіб (якщо врахувати те, що Ф. Шопен боявся широкої аудиторії, некомфортно почував себе на сцені серед чужих);

- безсумнівне визнання композиторських здобутків сучасниками та нащадками, оцінка діяльності як «польського Моцарта»; при цьому неоднозначна оцінка окремих концертних виступів, зауваження щодо недостатньої сили звуку, нерівноцінність визнання композиторських, виконавських та педагогічних здобутків Ф. Шопена, пріоритетність його оцінки як композитора, засновника національної композиторської школи.

Характерною рисою універсальної творчої особистості Ф. Шопена, як і у К. М. Вебера, стало раннє виявлення багатогранності творчого обдарування. Так, у 1817 році були видані перші твори семирічного Фридеріка – два полонези для фортепіано та марш для духового оркестру (ще раніше з'явилися вальси, мазурки, полонези та варіації, ноти яких вважають втраченими). А у 1818 році, відбулися перші дуже успішні публічні виступи

Ф. Шопена з фортепіанним концертом В. Гіровеця [58, с. 363–364]. До початку 1830 років творчість Ф. Шопена протікала двома цими руслами – композиторським і виконавським, кожне з яких підживлювало і формувало інше¹.

У середині 1830-х років ситуація змінилася. В. Конен звернула увагу, що «слава Шопена як піаніста представляє собою щось досить незвичайне на фоні біографій видатних віртуозів минулого століття. За все своє життя він виступив публічно не більше тридцяти разів, причому його власні концерти були буквально одиничними. В двадцятип'ятирічному віці цей один з найбільших піаністів практично відмовився від концертного життя (курсив – О. К.). Він боявся широкої публіки, погано почував себе на естраді, серед чужих. Виступи у великих концертних залах Парижа ставали для нього все більш обтяжливими. Грав він вільно лише в салонах або в колі колег-музикантів. Крім того, прогресуючий туберкульоз (який в ті роки уміли розпізнавати лише на пізній стадії) неухильно знижував його фізичні сили, потрібні для естрадних виступів. В грі Шопена поступово зникла сила звуку (*йдеться про виступи в Парижі 1834 року – О. К.*) <...> Тим не менше, навколо Шопена-піаніста поширилася легендарна слава. В музичних колах Європи він швидко завоював репутацію одного з найбільших піаністів сучасності, з яким міг конкурувати лише один Ліст» [297, с. 449].

Компенсацію неможливості вести активне життя піаніста-віртуоза і головним джерелом заробітку Ф. Шопена в Парижі стала музична педагогіка. Він давав приватні уроки, переважно в середовищі дилетантів-аристократів. *«Життя його різко ділилося на „творчі” і „педагогічні” періоди* (курсив – О. К.). Створенню музики відводилися майже винятково літні місяці, які він проводив далеко від паризьких салонів, зимовий же сезон присвячувався педагогічній роботі і світському життю» [296, с. 449]. Разом з тим, під керівництвом Ф. Шопена удосконалювалися вихованці Паризької консерваторії, учні

¹ На думку музикознавця, «як і в творах Шопена примхливі арабески мелодичних фігур і мелізмів і примхливість ритміки не заважають цілісності, завершеності форми, так само в грі Шопена *tempo rubato* не приводило до безформності, не руйнувало архітектонічну стрункість виконуваного твору» [552, с. 425].

І. Мошелеса, А. Герца, Ф. Калькбренера¹ [58, с. 365], а його роздуми про мистецтво знайшли місце на сторінках незавершеної теоретичної праці «Фортепіанна метода», опублікованої Альфредом Корто [445, с. 4].

Діяльнісно-структурна модель універсальної творчої особистості Ф. Шопена відзначена порівняною сталістю мотиваційно-діяльнісного розвитку особистості митця, і має такий вигляд:

1817 – композиція, 1818 – піанізм = рівноправні

середина 1830-х + педагогіка (зима), композиція (літо) – провідна діяльність

Стосунки між елементами діяльнісно-структурної моделі універсальної творчої особистості Ф. Шопена також відрізняються від веберівської: зокрема, рівноправністю виконавства і композиції у варшавський період творчості, порівняно незначною, а почасти і вимушеною роллю педагогіки, на що вказує її відокремленість від композиції навіть хронологічно, сходинчатим, а не накопичувальним характером динаміки розвитку універсалізму, обмеженістю його видового потенціалу.

Універсальна творча особистість Берджиха Сметани, також належна до типу універсал-композитор, містить більше типологічної подібності з особистістю К. М. Вебера, ніж Ф. Шопена. На це вказує розгалуженість його виконавства (піанізм, диригування), широкий діапазон видів діяльності (чотири – у К. М. Вебера, п'ять – у Б. Сметани, три – у Ф. Шопена), накопичувальний принцип формування універсалізму особистості, коли додавання кожного наступного виду діяльності відбувається поступово. З іншого боку, як і у Ф. Шопена, виконавство якого не сягнуло рівня провідної діяльності, в. т.ч. у зв'язку з інтровертним складом психіки та фізичним недомаганням, у Б. Сметани так само вимушена відмова від виконавства і громадської діяльності у останнє десятиліття зумовлена його важкою психічною та фізичною хворобою.

¹ Серед учнів Ф. Шопена – угорець Карл Фільч, дуже успішний на початку кар'єри (помер в 15 років); А. Гутман, К. Вернік, К. Мікулі, Т. Телефсен, Ж. Матіас, Лісберг (Ш. Бові), Г. Шуман та інші [552, с. 427].

П'ятиелементна діяльнісно-структурна модель універсальної творчої особистості Б. Сметани включає виконавство (піанізм, диригування), композицію, музикознавство (критику), педагогіку та музично-громадську діяльність. Їхнє співвідношення виявляє наступні закономірності:

- музично-критична і педагогічна робота Б. Сметани, незважаючи на їхню важливість і результативність (понад 100 статей, відомий учень Л. Прохазка), відіграють роль допоміжних у структурі особистості, в т.ч. через їхню короткочасність та цільову несамостійність, зокрема, просвітницьке спрямування;

- розгалужене виконавство (піанізм, диригування) є дуже значущим у структурі універсальної творчої особистості Б. Сметани, що багато концертував як піаніст і диригент, мав великий репертуар, захоплювався одним і іншим, в молодості прагнув стати піаністом-віртуозом, але вбачав у виконавстві, передусім, засіб виховання смаків публіки (цільова несамостійність), як виконавець суперечливо оцінювався сучасниками, але одностайно позитивно – нащадками, з точки зору розвитку чеського оперного театру;

- композиція – провідна діяльність, як масштабна, тривала (єдине чим займався до кінця життя), історично та художньо значуща, дуже важлива для самого Б. Сметани, хоча й по-різному оцінювана сучасниками, але одностайно позитивно – нащадками, як засновника національної композиторської школи.

Бедржих Сметана рано сформувався як піаніст (з шестирічного віку – 1830 – виступав публічно) та композитор (з восьми років – 1832). Бедржих *прагнув стати концертуючим піаністом*, імовірно, під впливом Ф. Ліста, яким дуже захоплювався [397, с. 24, с. 32]. Він багато сил віддав концертній діяльності, організовував камерні концерти, виступав в них, хоча часто з *просвітницькою*, а також з *рекламною* метою, як засіб залучити учнів у свій клас. Наприклад, після двох концертів в Гетеборзі, куди Б. Сметана приїхав з надією отримати педагогічну роботу, бажаючих вчитися у нього виявилось

більш, ніж достатньо. Фортепіанні концерти Б. Сметани мали значний успіх і підготували його активну диригентську діяльність, вже у Гетеборзі він диригував ораторіями Ф. Мендельсона («Ілія») та Р. Шумана («Рай і Пері»). Таким чином, початок творчого шляху Б. Сметани був *відзначений великою виконавською активністю*, що принесла йому цінний досвід для роботи в оперному театрі.

Повернувшись в Прагу у 1861 році, Б. Сметана зробив ще одну спробу зайнятися педагогічною діяльністю, частково вимушено, частково з просвітницькою метою. Разом з Фердинандом Геллером, композитором, скрипалем і диригентом, вони наважилися відкрити музичну школу. Незважаючи на велику кількість бажаючих¹, прибутку школа не давала, і невдовзі Б. Сметана відмовився від неї *на користь заняттям композицією*.

Значущою була майже десятилітня музично-критична діяльність Б. Сметани, кульмінація якої пов'язана з роботою в газеті «Народні листи» (1864–1865) і висвітленням подій музичного театру та концертного життя Праги («Суспільне музичне життя в Празі», «Про наші концерти» та інші), і яка була припинена у зв'язку з цензурними утисками, але також *і бажанням більше часу приділяти творчості*.

Кульмінацією творчої діяльності Б. Сметани стали роки, проведені на посаді диригента Тимчасового театру (1866–1874), де відбулися прем'єри його опер «Бранденбургці в Чехії», «Продана наречена», «Дві вдови», «Поцілунок». 15 вересня 1866 року Б. Сметана *з торжеством писав дружині*: «Сьогодні став капельмейстером! Від імені всього комітету Скрейшовський (голова театральної ради – О. К.) запросив мене бути капельмейстером» [397, с. 99]. «Місце капельмейстера чеського театру дуже важливе, – писав Б. Сметана у одному з листів 1860-х років, – *воно дає можливість безпосередньо впливати публіку в найширшому смислі слова, розвивати художній смак, змінювати хід розвитку мистецтва* (курсив – О. К.)» [397, с. 99].

¹ Серед учнів – Людевіт Прохазка.

Як диригент Празького оперного театру Б. Сметана представив на суд публіки низку оперних постановок – «Іфігенію в Авліді» К. В. Глюка, «Дон Жуана» і «Викрадення з сералю» В. А. Моцарта, «Фіделіо» Л. ван Бетховена, «Життя за царя» М. Глінки, «Вільгельма Телля» Дж. Россіні, «Гальку» С. Монюшка, «Фауста» Ш. Гуно та багато інших. Він активно співпрацював із хорovým товариством «Глагол» та художнім клубом «Умелецька бесіда»¹. Проте як до композиторської творчості Б. Сметани, так і до його диригентських виступів сучасники ставилися по-різному. Багато критичних зауважень, часто дошкульних і несправедливих, наведено на сторінках монографії Івана Мартинова [397, с. 112–113, с. 127–129, с. 160–161 і т. д.].

Основні тенденції діяльнісно-структурної моделі універсальної творчої особистості Б. Сметани можна виразити такою схемою:

1830 – піанізм, 1832 – композиція = рівнозначні

1856 + педагогіка (короткочасно) + громадська діяльність + диригування;

1864 + музична критика (короткочасно)

1866 – кульмінація діяльності диригента

На відміну від К. М. Вебера, формування універсальної творчої особистості Б. Сметани, не містить стільки яскраво виражених поворотних моментів. Як і Ф. Шопен, Б. Сметана почав формуватися дуже рано, при чому і як виконавець (1830), і як композитор (1832) одночасно. Вкрапленнями-нарошеннями структури універсалізму його особистості можна вважати короткочасні захоплення педагогікою (з 1856 року) та музикознавством (з 1858 року), а також заняття громадською діяльністю, що виконувала роль постійно наявного, але допоміжного чинника. На роль найбільш значущої поворотної у творчості Б. Сметани події претендує його призначення диригентом Тимчасового оперного театру у 1866 році, про що свідчить і його винятково бурхлива позитивна реакція на це. Проте неможливість з тих чи інших причин за-

¹ Початок музично-громадської діяльності Б. Сметани відноситься ще до часів Гетеборга, коли йому запропонували очолити «Товариство класичної музики старого і нового часів».

воювати незаперечний авторитет у публіки є підставою для сумнівів щодо визначальності цієї події у структурі універсальної творчої особистості митця (як і визнанні його виконавства, дуже важливого для музиканта протягом усього його творчого шляху, як провідної діяльності) і висуненні власне на перше місце історичної ролі Б. Сметани як композитора.

П'ятиелементна діяльнісно-структурна модель М. Римського-Корсакова (композитор, педагог, диригент, музично-громадський діяч, музикознавець), як і у Б. Сметани, узагальнює типологічні риси універсала-композитора. Проте, на відміну від Б. Сметани, у якого внутрішнє галуження, а відповідно і більшу значущість отримує виконавська діяльність, у М. Римського-Корсакова такі процеси відбуваються у сфері композиції, куди належить також його величезна редакторська праця, педагогіці, що включає написання навчально-методичних праць, та музикознавстві, куди відноситься публіцистика, критика та фольклористика.

Загалом структуру універсальної творчої особистості М. Римського-Корсакова визначають:

- масштабність та тривалість роботи в сфері композиції, найперше і раннє визнання як композитора, реноме найуспішнішого і найавторитетнішого серед композиторів «Нової російської музичної школи», в т. ч. зумовлене вмінням працювати для широкої в соціальному і віковому відношенні аудиторії;
- значна роль педагогіки, що знаходиться на другому місці в ієрархії видів творчої діяльності М. Римського-Корсакова завдяки тривалості, наявності численних безпосередніх учнів і послідовників в сфері композиції, диригування, музикознавства, проте не абсолютна відданість педагогіці, про що можна судити з його неодноразових прагнень відмовитися від роботи в Безкоштовній музичній школі;
- як внутрішньо-видове розгалуження: в межах композиції – редагування творів російських композиторів, в межах педагогіки – підручники з гармонії та оркестрування; в межах музикознавства – співіс-

нування публіцистики, критики та фольклористики; вказане підвищує значення цих видів діяльності у структурі особистості митця;

– диригування і музично-громадська діяльність – допоміжні, як такі, що виконують просвітницьку роль і спрямовані на формування слухацької аудиторії.

Масштабність композиторської спадщини М. Римського-Корсакова зумовлена створенням 15 опер, трьох симфоній, близько 10 творів для симфонічного оркестру інших жанрів, в т.ч. програмних симфонічних картин, творів для солістів і симфонічного оркестру, понад 80 романсів та інших творів. Найуспішніший з композиторів «Нової російської музичної школи» М. Римський-Корсаков користувався авторитетом власне як композитор вже навіть в молодому, як для композитора, віці. Зокрема, коли у 1874 році *тридцятирічний музикант готував свій диригентський дебют*, то основним твором для цього концерту узяв свою Третю симфонію (*вже на той час третю!*) для того, щоб *«поставши в якості диригента і композитора одночасно, мати можливість діяти з найбільшим авторитетом (курсив – О. К.)»* [496, с. 109]. Необхідно ще раз звернути увагу, що оскільки *йшлося про диригентський дебют*, то очевидно, що в цьому випадку в запасі тридцятирічного М. Римського-Корсакова міг бути лише його *авторитет як композитора*, яким він і планував скористатися. Крім цього, слід відзначити, що тридцятирічний композитор вже був професором Петербурзької консерваторії, яким став, власне, завдяки своєму реноме композитора. Слід враховувати також, що у творчому доробку митця з крупніших творів на той час знаходилися лише опера «Псковитянка», три симфонії, музична картина «Садко», «Сербська фантазія». Тобто, фактично всі основні здобутки були ще попереду.

Жанрова розмаїтість оперної творчості, глибоке розкриття казкових образів і сюжетів, тонкий психологізм у творах 1890-х років, модерні тенденції у оперній творчості початку ХХ століття – за цими узагальненнями стоїть масштабна, самобутня, художньо-довершена композиторська спадщина

М. Римського-Корсакова, музиканта, який органічно вписався в культурно-історичний процес Росії другої половини XIX – початку XX століття.

Попри хрестоматійно відомі твори М. Римського-Корсакова, які є репертуарними в оперних театрах до сьогодні, а також вивчаються як обов'язкові в програмах закладів освіти різних рівнів¹, менш відомою широкій аудиторії є інформація щодо його титанічної редакторської роботи, яка примикає до композиторської, і пов'язана передусім із підготовкою до видання і виконання низки творів російських композиторів, в т. ч. представників «Могучої кучки»².

Значну роль у творчій діяльності М. Римського-Корсакова було відведено диригуванню, як симфонічними концертами (з 1874 року), так і оперними спектаклями. Велику цінність мали його виступи в концертах Безкоштовної музичної школи, Російського музичного товариства, «Російських симфонічних концертах», в Парижі (1889, 1907) та Брюсселі (1890, 1900).

Величезною за масштабами та історичним значенням була педагогічна праця митця як професора Петербурзької консерваторії (з 1871 року – класи композиції, інструментування, оркестру), якій він віддав 37 років, інспектора духових оркестрів Морського відомства (1873–1883), директора Безкоштовної музичної школи (1874–1881)³. Серед вихованців М. Римського-

¹ Про масштаби визнання М. Римського-Корсакова як композитора свідчить також притаманне йому вміння писати твори для широкої аудиторії, як в соціальному відношенні, так і за віковим цензом. Не лише твори з казковим, фантастичним, міфологічним сюжетом («Снігуронька», «Коцій Безмертний», «Шехеразада», «Садко» та багато інших) є доступними для сприйняття і дорослими, і дітьми, передбачаючи можливість сприйняття на різних рівнях, але і сама доступність творів не вимірюється лише образно-сюжетним показником. Вона знаходиться в музично-інтонаційній площині і зумовлена демократичними, пісенно-танцювальними витоками його тематизму, яскравістю, барвистістю гармонії та оркестрового колориту, класичністю музичної форми, з її логікою контрастів і повторів.

² У 1870–1880 роках М. Римський-Корсаков здійснив редакції опер М. Глінки, О. Даргомижського («Кам'яний гість»), О. Бородіна («Князь Ігор», друга симфонія, романси), М. Мусоргського («Хованщина», «Борис Годунов», «Ніч на Лисій горі», «Саламбо», «Одруження».

³ «Спочатку М. Римський-Корсаков з великим інтересом працював в Безкоштовній школі: його приваблювала і навчально-просвітницька, і концертна діяльність Школи, і дуже важлива для нього диригентська практика. Але поступово ставлення його до Безкоштовної школи змінюється, керівництво школою починає його обтяжувати. В листах до

Корсакова – понад 200 композиторів, диригентів, музикознавців, в т. ч. О. Глазунов, А. Лядов, А. Аренський, М. Іпполітов-Іванов, М. Черепнін, О. Гречанінов, В. Золотарьов, М. Мясковський, С. Прокоф'єв, М. Гнесін, Б. Асаф'єв, О. Оссовський, М. Лисенко, Я. Степовий, Ф. Якименко та інші.

Свої погляди на музичну освіту М. Римський-Корсаков висвітлив у статтях 1892 року («Обов'язкове і добровільне навчання в музичному мистецтві», «Теорія і практика і обов'язкова теорія музики в російській консерваторії») та «Проекті перетворення теорії музики і практичної композиції в консерваторії», що був опублікований в 1907 році в «Російській музичній газеті» [357, с. 63–65]. Узагальненням великого педагогічного досвіду М. Римського-Корсакова стали його «Підручник гармонії» (1885; друга ред. 1886) та праця «Основи оркестровки» (1908, вид. 1913).

Плідну композиторську діяльність М. Римського-Корсакова супроводжувала музикознавча. Композитора, за його словами, переслідувала «думка написати критику на самого себе» [426, с. 6]. Він задумав книжку про російську музику, працював над «Естетикою музичного мистецтва». Серед критичних робіт – рецензія на оперу Е. Направника «Нижньогородці» (1869), стаття «Вагнер і Даргомижський» (1892), аналіз опери «Снігуронька». Цінний історичний матеріал містить унікальна автобіографічна праця митця «Літопис мого музичного життя» (1906, вид. 1909).

Великим є значення М. Римського-Корсакова як збирача народних пісень і пропагандиста народної творчості. Ним складено і гармонізовано два збірники народних пісень («100 російських народних пісень» і «40 народних пісень, зібраних Т. Філіпповим і гармонізованих М. Римським-Корсаковим»). Значною була музично-громадська діяльність, пов'язана з Беляєвським гуртком, який він очолив у 1880-ті роки, та участь у видавничій справі.

Діяльнісно-структурна модель універсальної творчої особистості М. Римського-Корсакова відображає її значну діяльнісно-видову розгалужен-

С. Круглікова він жаліється на відсутність коштів у Школи, *на свою байдужість до її діяльності* (кругом курсив – О. К.)» [551, с. 199].

ність та, що цікаво, іншу, ніж у Б. Сметани, К. М. Вебера та Ф. Шопена послідовність формування феномену універсалізму. Зазначені нижче роки вказують на зміни ієрархії в мотиваційній системі особистості і поворотні моменти динаміки цієї структури.

1865 – композиція – провідна діяльність + 1870 редагування

1869 – музична критика + 1877 фольклористика + 1892 публіцистика

1871 – педагогіка + 1886 підручник

1874 – диригування

1880 – музично-громадська діяльність

На відміну від багатьох, в т. ч. вище зазначених композиторів-універсалів, розвиток творчої особистості і творчої багатогранності яких розпочався власне з активного виконавства, М. Римський-Корсаков, в першу чергу, заявив про себе як композитор, а всі інші види його діяльності вже накладалися на солідну основу композиції. Незвичайним виявився і порядок примноження різних видів творчої діяльності: композиція – музикознавство – педагогіка – виконавство – музично-громадська діяльність, а саме – випередження появи виконавської і музично-громадської діяльності такими видами діяльності як музична критика, музикознавство та педагогіка.

Чотиридіяльнісна структура універсальної творчої особистості композитора-універсала П. Чайковського (композитор, диригент, музичний критик, педагог) в загальних рисах близька структурі універсалізму М. Римського-Корсакова. Її визначають:

- домінування композиторської творчості над виконавством (диригуванням), педагогікою та музичною критикою, що виявилось у тривалості, масштабності, різножанровості творчої спадщини, визнанні художньої значущості композиторських здобутків митця сучасниками і нащадками, в Росії і за кордоном, наявності школи П. Чайковського в широкому сенсі, як наслідку широкого визнання творчих досягнень митця;

– дванадцятирічна робота П. Чайковського професором Московської консерваторії та написання підручника з гармонії (як ознака внутрішнього галуження педагогічної праці) заклали основи музично-теоретичної освіти в Московській консерваторії; схожість педагогічної манери П. Чайковського до його композиторського стилю (простота, ясність, стислість);

– надзвичайно інтенсивна диригентська праця П. Чайковського останніх років життя, за всієї несхильності музиканта до виступів на сцені, спрямована, передусім, на пропагування власної творчості, тому її самостійність як виду діяльності є незначною, як і кількарічної музично-критичної роботи митця.

Як і М. Римський-Корсаков, П. Чайковський увійшов в історію світової музики як видатний композитор своєї доби. Він працював практично у всіх жанрах, головним чином – у оперному і симфонічному, але також звертався до балету, програмної симфонічної увертюри, інструментального концерту, камерно-вокальної лірики, в кожному з яких досягнув високих художніх результатів. Велика творча спадщина П. Чайковського містить 10 опер, три балети, разом з «Манфредом» сім симфоній, понад сотню романсів, інструментальні концерти, хоріві, камерно-інструментальні композиції. Авторитет П. Чайковського як композитора, на відміну від М. Римського-Корсакова, був високим не лише в Росії, але і за кордоном, а значення його композиторської школи вийшло далеко за межі консерваторського класу та російської музики XIX століття.

Дванадцять років віддав П. Чайковський педагогічній роботі в Московській консерваторії, куди прийшов працювати на запрошення Миколи Рубіштейна у 1866 році. Спочатку він вів курси спеціальної теорії, елементарної теорії та гармонії. З 1870–1871 навчального року – почав викладати інструментування, але перестав – елементарну теорію. З тих пір і до кінця роботи в консерваторії (1878) П. Чайковський вів курси гармонії, інструментування та

вільної композиції¹. Щоправда, при досить великому педагогічному навантаженні (20–27 годин в тиждень) *результати педагогічного процесу П. Чайковського не були такими значними, як у М. Римського-Корсакова*: серед численних випускників його класу до музикантів першого ряду можна віднести лише С. Танєєва. Роль П. Чайковського-педагога полягала в тому, що він заклав фундамент музично-теоретичної освіти в Московській консерваторії, в т. ч. і шляхом видання «Короткого підручника гармонії» (1875).

У московський період *паралельно до педагогічної роботи і написання підручника протікала нечисленна, але досить помітна діяльність П. Чайковського як музичного критика і публіциста*. Першою його публікацією стала стаття з приводу «Сербської фантазії» М. Римського-Корсакова (1871) в газеті «Сучасний літопис» [634], а її продовженням – кількарічна співпраця композитора з газетою «Російські відомості» (1872–1876), в якій в т.ч. було опубліковано кілька рецензій П. Чайковського на концерти С. Танєєва.

Важливого значення у останні роки, починаючи з 1887-го, набула диригентська діяльність П. Чайковського, зумовлена його потребою достойно представляти свою творчість – симфонічну і оперну в умовах відсутності у зв'язку зі смертю М. Г. Рубінштейна «виконавця, який би користувався повною довірою композитора» [6, с. 545].

Незважаючи на величезну сором'язливість П. Чайковського, його боязнь сцени², його диригентські виступи останніх п'яти років були дуже інте-

¹ Стиль П. Чайковського-педагога мав багато спільного з його композиторським мисленням. Один з його учнів, Ростислав Геніка пригадував, що «виклад Чайковського, його зауваження, пояснення і виправлення були ясними, стислими і зрозумілими», а «простота, ясність викладу, пластичність форми, прозорість, легкість інструментування були ідеалами, до яких Чайковський змушував прагнути своїх учнів» [6, с. 100].

² Микола Кашкін згадував про диригентський дебют П. Чайковського в Москві (1868): «Вийшов П. І., і я з першого погляду помітив, що він абсолютно розгубився: він йшов між місцями оркестру, розташованого на сцені, якимось зігнутих, немов хотів сховатися; і коли нарешті дійшов до капельмейстерського місця, то мав вигляд людини, що знаходилася в безвихідному становищі. Він зовсім забув свій твір, нічого не бачив в партитурі і подавав знаки вступів інструментам не там, де це було дійсно потрібно» [205, с. 51]. А про свій диригентський дебют у Петербурзі (1887) П. Чайковський писав Н. Ф. фон Мекк: «Було

нсивними. Композитор виступав переважно зі своїми творами, крім Москви і Петербургу, в Лейпцизі, Гамбурзі, Берліні, Празі, Лондоні, Тифлісі, Одесі, Харкові, Варшаві, Кельні, Франкфурті-на-Майні, Дрездені, Женеві, Парижі, у 1891 році здійснив поїздку до США (Нью-Йорк, Балтімор, Вашингтон, Філадельфія), брав участь у благодійних концертах, диригував своїми творами: «Черевички» (Великий театр, Москва), «Чародійка» (Маріїнський театр, Петербург), «Євгеній Онегін» (Прага, Москва), «Моцартіана» (Москва), 5–6 симфонії (Петербург), сюїта з балету «Лускунчик» (Москва) та іншими.

З урахуванням сказаного, діяльнісно-структурна модель універсальної творчої особистості П. Чайковського набуває наступного вигляду.

1864 – композиція

1866 – + – педагогіка (12 років), 1875 – підручник

1871 – + – музична критика (короткочасно)

1887 – + диригування

Такого широкого діапазону і масштабних проявів універсальної творчої особистості як М. Римського-Корсакова, у П. Чайковського помітити не можливо. Допоміжні діяльності універсальної особистості П. Чайковського (педагогіка, музична критика, диригування) – загалом значно скромніші, короткотриваліші і реалізувалися з помітними зусиллями. Крім того, всі вони з'являлися не за принципом збільшення, а за принципом заміни. П. Чайковський лише у середині 1870-х років приділив увагу одразу трьом видам діяльності одночасно – композиції, педагогіці і музичній критиці. В усіх інших випадках він поєднував переважно два види діяльності (композицію і педагогіку, або композицію і диригування). У цьому плані структура універсальної творчої особистості П. Чайковського близька структурі Ф. Шопена.

Отже, для універсала-композитора характерно: розповсюдженість типу, переважання чотири- (К. М. Вебер, П. Чайковский) і п'ятидіяльнісної

дуже страшно. Інколи цей страх ставав таким, що я приймав рішення відмовитися і поїхати, вважаючи себе нездатним перемогти свою сором'язливість» [6, с. 546].

(Б. Сметана, М. Римський-Корсаков) структур універсалізму особистості (виняток Ф. Шопен), накопичувальна (К. М. Вебер, Б. Сметана), сходинчаста (Ф. Шопен), замінювальна (П. Чайковський) динаміка універсалізму, розгалуженість виконавської діяльності, пов'язана зі спадкоємністю типу музиканта-майстра (К. М. Вебер, Б. Сметана), прояви музикознавства у формі публіцистичної та музично-критичної діяльності (К. М. Вебер, Б. Сметана), незначна роль громадської діяльності (К. М. Вебер, Б. Сметана, М. Римський-Корсаков).

2.3.2. Універсал-виконавець. Тип універсал-виконавець, на відміну від типу універсала-композитора, рідко зустрічається у XIX–XX століттях. Це зумовлено фундаментальною зміною цінностей, що відбулася в Новий Час, у зв'язку з заміною музиканта-майстра постаттю музиканта-творця, і пов'язаною з цим втратою пріоритетів виконавства на користь композиції. Незважаючи на це, у окремих випадках, тип універсала-виконавця все ж проявляє себе і пізніше, хоча разом з тим зберігає риси універсальної творчої особистості домодерного зразка. Його риси прослідкуємо на прикладі універсалізму Р. Штрауса та М. Голованова.

Структуру універсалізму особистості Ріхарда Штрауса сформували чотири види діяльності – диригування, композиція, музикознавство (публіцистика), музично-громадська діяльність. Їй притаманні такі риси:

- чітка диференціація видів діяльності, проте нерівноцінність їх проявів, особливо публіцистики, що виконує допоміжну роль;
- рідкісна тривалість занять диригуванням (всього 65 років – від 20-ти до 85-ти – за диригентським пультом);
- всесвітня слава диригента, що «диригував оркестрами майже всього цивілізованого світу»;
- неодноразові висловлювання про сильне бажання бути диригентом, про радість і задоволення від такої роботи; натомість, відсутність відчуття себе «лише композитором»;

– стимулювання виконавством праці публіциста і музикознавця (доповнення трактату Г. Берліоза).

Діяльність Р. Штрауса як диригента склала цілу епоху в музичній культурі Європи. «Протягом 65 років, від першого імпровізованого виступу 20-річного юнака до останньої репетиції «Кавалера троянди», яку проводив 85-річний старець, він не залишав диригентського пульту» [567, с. 90]. Р. Штраус працював з Мейнінгенським оркестром (1885–1886), оркестрами оперних театрів Мюнхена (1886–1889, 1894–1898), Веймара (1889–1894), Берліна (з 1898, в 1908–1918 – генеральний директор), Відня (1919–1924), з 1894 року виступав на Байротських фестивалях, гастролював в різних країнах Європи та Америки, диригуючи, за його ж словами, «оркестрами майже всього цивілізованого світу» [324, с. 153].

Про те, як сильно вабило Р. Штрауса до диригентської діяльності, свідчить його лист до Г. Гофмансталя, написаний незадовго до призначення Р. Штрауса директором Віденської опери. «Нехай буде Вам відомо, що *моїм найбільшим бажанням протягом 30-ти років було стати справжнім художнім керівником великого придворного оперного театру* (курсив – О. К.)» [324, с. 131–132]. Як стверджував Ернст Краузе, Ріхард Штраус «за покликанням і за схильністю ніколи *не відчував себе лише композитором* (курсив – О. К.). Як достойний спадкоємець великих дрезденських реформаторів Вебера і Вагнера, він завжди прагнув підтримувати зв'язок з живою практикою оперного театру <...> відчував потребу поширити свої володіння і на приміщення, в яких виконувалася його музика» [324, с. 128–129].

Композиторська спадщина Р. Штрауса обіймає твори усіх жанрів (крім церковної музики) і є одним з найкрупніших явищ світової музичної культури ХІХ–ХХ століття. Він – автор оригінальних інструментальних і театральних творів, програмних симфонічних поем, опер, балетів. До 1889 року композитор працював у консервативній манері, прикладом чого може бути валторновий концерт, завершений у 1883 році, але досі репертуарний. Відлік оригінального стилю Р. Штрауса ведуть від 1889 року, часу завершення симфонічної поеми «Дон Жуан».

Доповненням діяльності Р. Штрауса як диригента і композитора стала його праця публіциста та громадського діяча¹. Починаючи з 1903 року, він очолював видання серії «Музика», що популяризувало класичну спадщину, та писав передмови до її книг. У 1907 році – видавав в Берліні музично-художній журнал «Ранок», де розміщав і свої статті. В 1905 році долучився до нового видання трактату Г. Берліоза з інструментування, доповнивши книгу власними коментарями. На думку Лариси Неболюбової, «Штраус і в сфері музичної публіцистики продовжив певною мірою традиції своїх великих попередників – Шумана, Ліста, Вагнера, хоч і в більш скромних масштабах» [437, с. 110].

Діяльнісно-структурна модель універсалізму Р. Штрауса, відзначена, як і у Ф. Шопена, сталістю тенденцій цілеутворення, має такий вигляд:

1883 – композиція, 1884 – диригування

1901 – громадська діяльність, 1903 – публіцистика, трактат Г. Берліоза

Вона відзначена нерозвиненістю, тяжінням до мінімуму елементів структури, разом з тим, виразністю і чіткістю тенденцій, що прослідковуються. Серед таких – рання сформованість пріоритетів виконавства та композиції, сталість їхнього співвідношення, як наслідок – домінування статичних тенденцій в структурі універсалізму, виконання композицією ролі другої дуже важливої діяльності протягом усього тривалого творчого шляху митця, натомість виразна функціональна декоративність публіцистики та громадської діяльності.

П'ятиелементну структуру універсальної творчої особистості універсала-виконавця спостерігаємо у Миколи Голованова – диригента, піаніста, педагога, композитора, музично-громадського діяча та публіциста. Аналіз структурних закономірностей виявив наступне:

– провідна діяльність М. Голованова – багатогранне виконавство, що включало диригування оркестром в опері, симфонічне дири-

¹ Громадська діяльність Р. Штрауса тривала понад 10 років, спочатку як Президента «Всезагальної німецької музичної спілки» (1901–1909), а потім як Президента Імперської музичної палати (1933–1935).

гування, концертмейстерство, а в умовах ідеологічних переслідувань – диригування хором, народним та духовим оркестрами;

- рівноважливі допоміжні діяльності – педагогіка та композиція: педагогікою займався тривалий час, виховав багатьох учнів, в т. ч. яскравих, самобутніх диригентів; над композицією багато працював, мріяв про її пріоритетність, але сумнівався щодо свого покликання, ставився до своїх творів критично (не виконував сам), проте у консерваторію вступав саме з метою стати композитором;

- музично-критична та музично-громадська діяльність виконували роль допоміжних, обидві носили просвітницьке спрямування;

- між виконавством, композицією та педагогікою спостережено взаємовпливи: редагував твори, які виконував (композиція / виконавство), надавав перевагу практичному навчанню (виконавство / педагогіка).

Понад тридцятирічна диригентська діяльність М. Голованова розпочалася у 1909 році роботою з Синодальним хором. У подальшому він працював помічником, а згодом і диригентом Большого театру¹, Радіокомітету, Студії імені К. Станіславського, Московської філармонії, проте найбільше любив оперу, із задоволенням проводив репетиції з хором, оркестром і співаками. Творчо підходив до репертуару, нерідко застосовуючи сміливі редакторські правки оркестрової партитури [430, с. 135]. Перш ніж стати за диригентський пульти, М. Голованов пройшов школу піаніста-концертмейстера, як наслідок – грав на фортепіано партитури багатьох опер від початку і до кінця. Вважав, що диригент – це вчитель і вихователь [478, с. 38, с. 49]. Основу репертуару М. Голованова склали опери російських композиторів: «Руслан і Людмила» М. Глінки, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Євгеній Онєгін» та «Пікова дама» П. Чайковського та інші.

¹ З ідеологічних причин М. Голованова двічі (1928, 1936) звільняли з посади диригента Большого театру, перший раз на два роки, другий – на дванадцять років. Після другого звільнення він працював з Оркестром народних інструментів (1936–1947) та Державним духовим оркестром СРСР (1937–1940) [339, с. 332].

У 1916–1943 роках М. Голованов часто виступав на сцені в ролі піаніста-акомпаніатора зі співаками А. Неждановою (дружина)¹, І. Козловським, Ф. Шаляпіним, М. Рейзенем, М. Максаковою, Н. Шпіллер, Л. Собіновим, О. Смірновим, І. Петровим, В. Барсовою та іншими. Займався організацією концертів. Зокрема, у 1920-х роках провів у Московській консерваторії цикл з 56-ти концертів, що включали твори від Й. С. Баха до А. Шенберга.

Педагогічну діяльність М. Голованов вів, починаючи з 1907 року: у Синодальному училищі, гімназії С. Арсенєвої, Московській консерваторії (1925–1929; 1942–1948). Серед випускників його класу – диригенти Лео Гінзбург та Михайло Жуков. Голованов-педагог обстоював «середньовічний спосіб підготовки молодих спеціалістів», за якого учні вивчають ремесло, допомагаючи вчителю виконувати дрібну допоміжну роботу, при цьому поступово набуваючи власної фахової самостійності [478, с. 54].

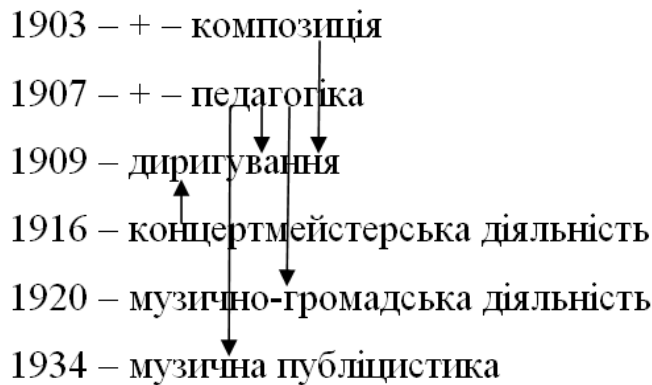
Як композитор² М. Голованов – автор творів різних жанрів: двох опер, кантати, симфонії, симфонічної поеми, увертюри, близько двохсот романсів, камерно-інструментальних п'єс. Сучасники вважали його спадкоємцем традицій М. Римського-Корсакова і А. Лядова. Сам він критично ставився до своїх творів, не дозволяв собі їх виконувати, таким чином композиторська творчість М. Голованова залишалася в тіні його яскравої диригентської діяльності. Разом з тим, він жалівся, що «не виправдав надій, які покладалися на нього після закінчення консерваторії» [430, с. 6], що «все життя прагнув до усамітнення і кабінетної діяльності, і все життя з цього нічого не виходило» [430, с. 6].

Починаючи з 1934 року, М. Голованов друкував полемічні дописи, статті, рецензії і нариси, спогади про соратників по театру, сучасників. Більшість з них мала просвітницьку та виховну спрямованість. Був одним із засновників Радіоцентру, працював на Всесоюзному радіо. Усвідомлював свою просвітницьку місію.

¹ У 1922 році вони здійснили велике концертне турне, відвідавши країни Балтії, Німеччину, Чехію, Польщу.

² Писати музику почав ще в 12-річному віці. І саме захоплення композицією привело його в Московську консерваторію [478, с. 42].

Діяльнісно-структурна модель універсальної творчої особистості М. Голованова має наступний вигляд:



Вона виявляє, що провідним мотивом М. Голованова на початку формування його творчої особистості було прагнення стати композитором, що зумовило його вибір вступати до консерваторії саме за цієї спеціальністю, проте в подальшому з різних причин цей мотив перетворився на доміжний, проявляючись в т. ч. у редагуванні оркестрових партитур. Цікаво, що наступним видом діяльності, який вийшов у М. Голованова на перший план, була педагогіка, що, як і композиція, відіграла в подальшому роль пунктирної лінії в структурі універсалізму творчої особистості митця. Сила і яскравість його педагогічної мотивації виявлялася в т. ч. в усвідомленні функції диригента як вчителя та вихователя. В центрі структури особистості М. Голованова – розгалужене виконавство, що сильно, яскраво і тривалий час проявлялося в різних жанрових утвореннях і сполуках (робота з різним колективами), визначивши тип його універсальної творчої особистості. Публіцистика і громадська діяльність, що з'являються у зрілому віці і проявляються час від часу, є допоміжними, вони також відзначені впливом педагогічних задумів митця.

Отже, для універсала-виконавця притаманно: рідкісність типу, зумовлена втратою у ХІХ столітті колишньої пріоритетності виконавства на користь композиції, наявність чотири- (Р. Штраус) та п'яти- (М. Голованов) діяльнісної структур універсалізму особистості, сталість співвідношення видів діяльності, тяжіння до статичності структури універсалізму (М. Голованов, особливо Р. Штраус), розгалуженість виконавської діяльності, пов'язана зі

спадкоємністю типу музиканта-майстра (М. Голованов), допоміжні функції публіцистичної, музично-критичної діяльності та громадської діяльності (Р. Штраус, М. Голованов).

2.3.3. Універсал-музикознавець. Тип універсал-музикознавець зустрічається лише у ХХ столітті і навіть для цього часу він є вкрай рідкісним. Така ситуація зумовлена значною залежністю цього виду діяльності від розвитку освітніх і наукових інституцій в сфері музики, що в більшості виникають лише у ХХ столітті. Риси універсала-музикознавця прослідкуємо на прикладі універсальної творчої особистості М. Друскіна.

Проаналізувавши види діяльності, їхні системні зв'язки, характер протікання діяльнісних процесів, приходимо до висновку, що структуру універсальної творчої особистості Михайла Друскіна – музикознавця, піаніста, педагога, музично-громадського діяча, визначають:

- масштабність музикознавчої діяльності, що тривала майже 70 років (1924–1991) і склала близько 30 книг (разом з упорядкуванням, редагуванням та коментуванням) та понад 250 наукових та музично-критичних статей, опублікованих у журналах різних країн світу; усвідомлення себе музикознавцем, водночас переконання, що своє призначення в цьому відношенні не виконав;
- активність піаніста близько 10 років (1925–1935), з тяжінням до ультрасучасних, маловідомих творів, великий успіх, в т. ч. за кордоном;
- тривала педагогічна діяльність (понад 60 років), зростання її інтенсивності з переходом в Ленінградську консерваторію (1935), що стало компенсацією завершення кар'єри концертуючого піаніста; голова музикознавчої школи міжнародного рівня, куди входили і безпосередні учні (Л. Ковнацька), і ширше – музикознавці Росії, України, Білорусі, Грузії, Болгарії, Румунії;

– тісні зв'язки між різними видами діяльності: проблематика піанізму і творчість композиторів, твори яких виконував, в ролі предмета музикознавчих досліджень; викладання фортепіано припинив одночасно із завершенням концертної діяльності (1935); перетин дуже широких педагогічних і музикознавчих інтересів – в кваліфікаційних дослідженнях; пограничність жанру (на межі виконавства, педагогіки і музикознавства) у циклах лекцій-концертів, які з перервами проводив у 1920–1940-х роках.

Виділимо найважливіші події. У 1924 році, закінчивши Ленінградський інститут історії мистецтв як філолог та мистецтвознавець, та Ленінградську консерваторію як піаніст, М. Друскін залишився працювати в Інституті на посаді наукового співробітника та почав вести концертну діяльність. У 1926–1935 роках головним напрямом творчої самореалізації музиканта став піанізм. Піаніст давав по два сольні концерти з новою програмою щорічно, виконував твори І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Е. Кшенека, К. Шимановського, Д. Шостаковича, О. Мосолова, виступав в Німеччині, в т. ч. з лекціями-концертами¹, записувався на радіо [231, с. 263]. «Красиве туше», «почуття рівноваги», «простоту і природність виконання технічно складних частин» [цит. за: 231, с. 263], непересічне обдарування та високу майстерність М. Друскіна відзначала критика «Berliner Morgenpost», сучасники Р. Грубер та Б. Асаф'єв і навіть сам І. Стравінський², перед яким той у 1931 році зіграв його фортепіанний концерт.

¹ Лекторсько-концертна діяльність М. Друскіна була дуже інтенсивною. Лише в квітні і травні 1930 року він провів на Ленінградському радіо дев'ять лекцій-концертів [231, с. 199–200, 264]. Цю форму роботи він практикував також, перебуваючи в еміграції з Театральним інститутом у Томську.

² Риси універсалізму певною мірою притаманні і творчій особистості І. Стравінського, сформованій синтезом діяльностей композитора, диригента та музикознавця. Див.: Коменда О. Стильові маски «Царя Едіпа» І. Стравінського як один із прийомів драматургії театру показу. *«Стравінський та Україна»*: тези Міжнар. наук.-теор. конф. 15–17 черв. 2007 р., Луцьк: РВВ «Вежа» ВДУ імені Лесі Українки. С. 66–69 [281]; Коменда О. Музичні маски «Царя Едіпа» І. Стравінського в контексті розвитку модерного театру ХХ ст. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського державного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2008.

Восени 1925 року М. Друскін розпочав викладати фортепіано та історію фортепіанної музики в Четвертому музичному технікумі, де працював до весни 1930-го, в т. ч. як завідувач фортепіанного відділу. З 1935 року і до кінця життя (всього понад 50 років) був викладачем (з 1947 року – професором) Ленінградської консерваторії¹, в якій спочатку епізодично, а згодом й систематично, в т. ч. й в евакуації, читав лекції з історії зарубіжної музики, вів курс історії фортепіанного мистецтва, семінар для аспірантів-піаністів з радянської фортепіанної музики, після війни – лекції з історії російської, радянської та зарубіжної музики, історіографії, з 1949 року² – курс оперної драматургії³, керував дипломними роботами, тематика яких відображала його інтереси як піаніста і музикознавця, читав лекції та публікувався за кордоном – в Китаї, Болгарії, Німеччині, Чехословаччині, Польщі, Югославії, Угорщині, Румунії, Франції, Австрії, Іспанії. Відповіддю на педагогічні потреби стали книга М. Друскіна «Питання музичної драматургії опери» та підручник з історії зарубіжної музики другої половини ХІХ століття, що витримав дев'ять перевидань.

Музикознавча діяльність М. Друскіна була тривалою і обширною. Вона включала численні лекції-концерти просвітницького характеру, музично-критичну діяльність, що розпочалася ще в середині 1920-х років. Перші наукові роботи М. Друскіна з'явилися в розпалі його концертної активності як піаніста і стосувалися проблематики піанізму («Нова фортепіанна музика» та

Вип. 2. С. 89–105 [259]; Коменда О., Тиможинський В. «Стравинський. Думки і музика» А. Яжембської: новий підхід до вивчення творчості композитора. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського державного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2008. Вип. 2. С. 206–217 [292].

¹ Серед учнів і послідовників М. Друскіна – Левон Акопян, Інна Барсова, Лариса Данишко, Олена Зінкевич, Алла Кенігсберг, Абрам Клімовицький, Людмила Ковнацька, Катерина Руч'євська, Катерина Царьова та інші [232, с. 16].

² Поновлений на посаду після дворічної перерви після того, як був позбавлений посади в процесі антисемітської сталінської кампанії по боротьбі з космополітизмом.

³ На думку Л. Ковнацької, у консерваторії не було такого курсу історії музики, який би не вів М. Друскін.

інші)¹, останні – відобразили величезний педагогічний досвід митця (монографії про Й. С. Баха, І. Стравінського та інші). У роки війни М. Друскін завершив докторську дисертацію «Історія клавіру та клавірної музики в XVI–XVIII століттях», видану згодом під назвою «Клавірна музика». Підсумком 1960-х років виступила збірка «Про західноєвропейську музику XX століття». Обсяг музикознавчої та музично-критичної спадщини М. Друскіна склав близько 30 книг, в т. ч. ті, де він виступав упорядником або писав передмову, та понад 250 статей.

Значною була музично-громадська діяльність М. Друскіна – секретаря Ленінградського відділення АСМ (1925–1928), голови Ленінградського поста Міжнародного музичного бюро (1933–1935), члена бюро Ленінградської спілки композиторів, керівника науково-методичного відділу Ленінградської філармонії (1944–1946), консультанта Радіокомітету (1945–1948). Незважаючи на сказане, 78-літній М. Друскін писав: «Підводячи підсумок, відчуваю гіркий присмак. Мені здається, що як особистість я більше, ніж музикознавець <...> повністю виявити те, що вкладено в мене (тобто виконати те завдання, яке мені судилося), я не зміг» [232, с. 13].

Діяльнісно-структурна модель універсальної творчої особистості М. Друскіна відзначена внутрішньою стабільністю і має такий вигляд:

1924 – музикознавство, 1925 + – музично-громадська діяльність

1926 – + – піанізм (10 років)

1935 – педагогіка

Протягом усього творчого шляху роль провідної діяльності М. Друскіна виконує музикознавство у різних його формах – наукової праці, музичної публіцистики, лекторсько-просвітницької праці. Функцію допоміжної у першій половині творчого шляху митця виконує музично-громадська

¹ Відчуваючи потребу «підірвати усталені традиції вузької спеціалізації» [231, с. 267], М. Друскін нерідко суміщав в одній роботі особливості кількох жанрів, уводячи у наукове письмо риси артистичної жвавості і доступності викладу, а у популярну статтю – елементи дослідницького стилю.

діяльність. Функцію другої важливої діяльності у різні періоди поділяють піанізм (до 1935 року) та педагогіка (з 1935 року), відповідно динаміка універсалізму творчої особистості митця побудована за принципом заміни (як у Ф. Шопена та П. Чайковського). В цілому зазначена діяльнісно-структурна модель демонструє виразні тенденції поступового звуження універсалізму, що починає проявляти себе з початку післявоєнного періоду, очевидно з різних причин (вік, ідеологічні переслідування), але й також по мірі поглиблення, розширення й ускладнення завдань провідної діяльності.

На основі сказаного можна зробити висновок, що для універсала-музикознавця притаманно: рідкісність типу, його формування лише у ХХ столітті, зумовлене залежністю музикознавчої діяльності від розвитку освітніх і наукових інституцій в сфері музики, замінювальна й зворотньо-перспективна динаміка універсалізму, розгалуженість музикознавчої діяльності, що включає роботу науковця, публіциста, лектора-просвітителя, густі діяльнісно-видові тематичні, жанрові та стильові синтети структури універсалізму.

2.3.4. Універсал-громадський діяч. Ключовою фігурою в історії російської музики є один з найбагатогранніших російських музикантів ХІХ століття – композитор і педагог, диригент і піаніст, редактор і критик, будівничий російської культури, що створив цілий напрям в мистецтві – «Нову російську школу», Мілій Балакіреєв [173, с. 7].

Структуру універсальної творчої особистості М. Балакіреєва визначають:

- провідна роль музично-громадської діяльності, зумовлена його харизмою, здатністю впливати на оточення, вболівати не за себе, а за «нашу справу» і «нашу школу», велетенські здобутки і висока оцінка сучасниками та нащадками саме як музично-громадського діяча;
- внутрішнє галуження більшості допоміжних діяльностей: композиція (+ редакторська робота); виконавство (піаніст, диригент); музикознавство (практична фольклористика, музична критика); педагогіка;

– тісні взаємозв'язки між: фольклористикою і композицією (твори на народні теми, фольклорні збірники у вигляді обробок); виконавством і композицією (виконував власні твори, писав транскрипції з розрахунку на власне виконання); педагогікою і музично-громадською діяльністю («Нова російська музична школа», Безкоштовна музична школа).

Формування універсальної творчої особистості М. Балакірева розпочалося з виконавства, в цілому охопивши близько півстоліття, з перервою у кризові 1870-ті роки. На музичних вечорах Олександра Улибишева в *1850-ті М. Балакірев вперше з'явився перед публікою в якості піаніста і диригента*. Значна частина його зрілої виконавської практики пов'язана з концертами Безкоштовної музичної школи та Російського музичного товариства, де в т. ч. він виконував власну фортепіанну фантазію «Ісламей» та Увертюру на російські теми. Останні публічні виступи відбулися в рамках приватних камерних фортепіанних вечорів у 1900-ті. Виконавська майстерність М. Балакірева високо оцінювалася О. Серовим, М. Римським-Корсаковим, Г. Берліозом, Р. Вагнером. Останній вважав його своїм «суперником за пультом», а Г. Берліоз на знак визнання подарував йому свою, успадковану від Мендельсона, диригентську паличку, на якій написав «Балакірев» [173, с. 9].

Важко переоцінити роль М. Балакірева – першопрохідця в сфері збирання, обробки і пропагування музичного фольклору. Зібраний ним матеріал (*поїздки на Волгу у 1860 році та на Кавказ у 1862, 1863 та 1868 роках*) і виданий у вигляді збірників («40 російських народних пісень для голосу з фортепіано» – 1866 та «30 російських народних пісень для фортепіано в 4-ри руки» – 1898) став джерелом музичних тем для композиторів-сучасників та наступних поколінь. Самі ж відкриття знайшли узагальнення у наукових працях Євгенія Гіппіуса.

Важливе місце в структурі універсалізму особистості М. Балакірева посили педагогічні здобутки. Його *спілкування з кучкістами, що розпочалося в кінці 1850-х, багато в чому носило ознаки процесу навчання*. Крім того, у

1870-ті, музикант «залишив помітний слід як викладач фортепіано і інспектор в Маріїнському інституті і Оленинському училищі» [173, с. 4]. Безпрецедентним в музичній культурі того часу виявився факт, що завдяки і в найтіснішому зв'язку з музично-громадською активністю митця в його педагогічній діяльності в єдине ціле поєдналися елементи музичної педагогіки різних рівнів – від всезагальної музичної освіти (Безкоштовна музична школа) до спеціалізованої професійної (Придворна хорова капела, Маріїнський інститут, Оленинське училище, «Нова російська школа»). Щодо останнього, то, пишучи про вплив М. Балакірева на композиторів «Могучої кучки», Сергій Слонімський зазначав, що той виявився «найбільшим педагогом з композиції за всю історію світової музики <...> оскільки навчав їх новим способом <...> виховуючи розкутість, сміливість, артистичну імпровізаційність, все те, що було спрямовано на вивільнення творчих сил учня, його індивідуальних прагнень» [544, с. 7]. Той факт, що М. Балакірев не написав жодного підручника чи методичного посібника, на відміну від А. Шенберга, наприклад, підтверджує незвичність його педагогіки, її численні перетини з музично-громадською діяльністю, виконавством, те, що він, по суті у цій справі виступав не стільки педагогом в традиційному його розумінні, скільки лідером і творчим керівником великих талантів.

М. Балакірев-композитор увійшов в історію російської музики як творець програмної симфонічної поеми («Тамара»), віртуозної фортепіанної п'єси («Ісламей»), низки транскрипцій і перекладів для фортепіано¹, в цілому – автор понад сотні оркестрових, хорових, фортепіанних і вокальних творів. Однак, ставлення сучасників до композиторської творчості М. Балакірева було різним. М. Римський-Корсаков зазначав, наприклад, що «від природи наділений відчуттям правильної гармонії і голосоведення, він володів част-

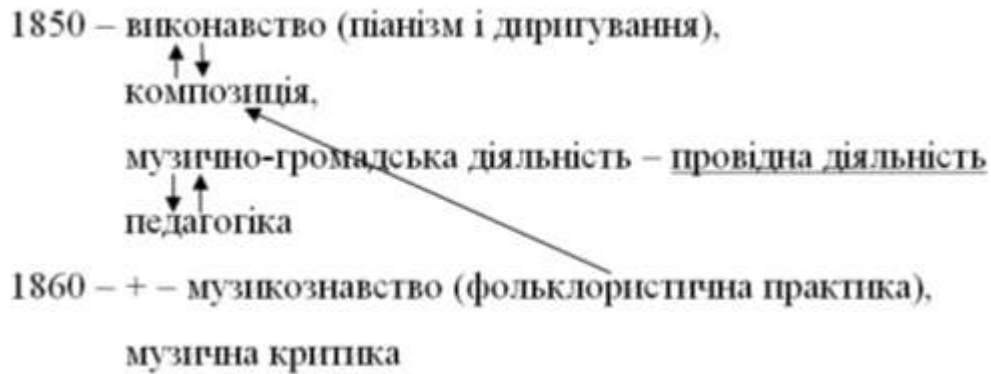
¹ Крім того, здійснив редакції «Руслана і Людмили» М. Глінки, «Те Деум» Г. Берліоза, творів Ф. Шопена, а також займався критичною діяльністю, факт якої вперше висвітлено у дисертації професора Санкт-Петербурзької консерваторії Тетяни Зайцевої «Творче становлення Балакірева як художній феномен російської культури 1830–1850-х років» (2000).

ково самородною, частково набутою шляхом практики на власних спробах технікою композиції» [551, с. 28], тоді як О. Серов писав, що «ремісничих задатків до музичної справи ніхто і не думає заперечувати в Балакіреві, але потрібна ще дешиця – творчість» [173, с. 29].

Безпрецедентною за інтенсивністю і результатами виявилася «велика національна діяльність» [173, с. 19] М. Балакірева як громадського діяча, зумовивши його чільне місце в музично-історичному процесі XIX століття. «Не було б Балакірева, доля російської музики була б абсолютно іншою» [173, с. 8]. У 1862 році разом з Г. Ломакіним М. Балакірев заснував Безкоштовну музичну школу, що стала вогнищем масової музичної освіти в Росії, був її директором у 1862–1873 та 1881–1908 роках, започаткував постійні концерти на базі цього закладу. У 1883–1894 роках багато зробив як директор Придворної хорової капели. Брав участь у відкритті пам'ятника М. Глінки в Смоленську у 1885 році, пам'ятника Ф. Шопену в Желязовій Волі у 1894 році. Усе творче життя вів активну «провітницьку діяльність, відзначену проповідницьким пафосом» [173, с. 12].

Характер співвідношення структурних елементів універсальної творчої особистості М. Балакірева привідкриває один із спогадів Ц. Кюї. «Балакірев зустрівся зі мною і сказав: „Прийшов час виступити в пресі не лише *на захист нашої справи, але і для пропаганди нашої школи* (тут і далі курсив – О. К.). Зріло обдумавши, я зупинив свій вибір на вас”. Я йому відповів: „Ви хочете, щоб я підставив спину під обстріл критики і тим самим похоронив себе як музикант?” „*Це необхідно для справи*”, – сказав, як відрізав, Балакірев. *І я став критиком*» [173, с. 19].

Діяльнісно-структурна модель універсальної творчої особистості М. Балакірева виявляє багатоманітну розгалуженість видів його творчої діяльності, численні перетини між ними та сталість структури універсалізму його особистості. Вона має такий схематичний вигляд:



На основі сказаного можна зробити висновок, що для універсала-громадського діяча притаманно: рідкісність типу, зумовлена «нестатусністю» провідної діяльності, сталість співвідношення видів діяльності, тяжіння до статичності структури універсалізму, характерне також для типу універсала-виконавця, розгалуженість усіх без винятку видів діяльності, зумовлена фанатичним прагненням «заповнити всі ніші», допоміжні функції виконавства, композиції, педагогіки, фольклористичної та музично-критичної діяльності, найтісніші взаємозв'язки та переплетення між усіма ними.

2.3.5. *Універсал-педагог.* Тип універсал-педагог належить до помірно представлених в середовищі універсальних особистостей XIX–XX століть. Його зразки спостережено рідше, ніж універсала-композитора, проте частіше, ніж універсала-виконавця, універсала-музикознавця та універсала-громадського діяча. Поява цього типу, як і типу універсала-музикознавця, зумовлена розбудовою музично-освітніх інституцій різних рівнів, і в цьому відношенні універсал-педагог представляє характерні риси універсальної творчої особистості Нового Часу. Його властивості прослідкуємо на прикладі універсалізму особистості С. Франка, М. Мясковського, Р. Глієра.

Універсальну творчу особистість *Сезара Франка* – піаніста і церковного органіста, вчителя музики і професора консерваторії, одного із засновників Національного музичного товариства¹ та композитора, сформовано кон-

¹ З 1871 року – активний учасник, з 1886-го – на чолі Національного музичного товариства, в концертах якого виконувалися твори С. Франка.

фігурацією чотирьох видів діяльності – виконавця, педагога, громадського діяча та композитора. Структуру універсалізму його особистості визначають:

- взаємовпливи виконавства і композиції (як спосіб пошуку творчих задумів), педагогіки і композиції (створення педрепертуару), виконавства і педагогіки (практична спрямованість навчання), композиції і виконавства (вміння імпровізувати);
- розгалуження видів діяльності: виконавство (піаніст, органіст, диригент); педагог (фортепіано, орган, композиція);
- педагогіка – провідна діяльність (велика зацікавленість, самовідданість справі, з виходом за межі службових обов'язків);
- різні результати і ступінь визнання: піаніст-віртуоз не склався через небажання, органістом був дуже шанованим, проте не загально-визнаним у зв'язку з обмеженою роллю органного виконавства у ХІХ столітті; як композитор піддавався значній критиці, як педагог користувався незаперечним авторитетом, мав численних учнів і послідовників.

Розглянемо основні аргументи детальніше. Сезар Франк активно *виступав як піаніст, починаючи з 13-тирічного віку*. Його виконавські успіхи давали усі підстави сподіватися на блискучу кар'єру виконавця-віртуоза. Проте такий спосіб життя виявився Сезару чужим. *У 1843 році він припинив концертні подорожі, тоді ж розпочавши регулярну педагогічну працю*, а з середини 1840-х розірвав стосунки з батьком, який наполягав на кар'єрі віртуоза. Служба Сезара як скромного церковного органіста в Парижі¹ з 1851 року була пов'язана з храмом св. Іоанна-Франціска, а з 1858 року і до кінця життя – з храмом св. Клотильди. Авторитет Франка-органіста ріс дуже швидко. Його майстерністю захоплювалися чимало сучасників, серед яких Ф. Ліст, що покровительствував молодому музиканту.

¹ Сезар продовжував брати участь як піаніст-акомпаніатор у щорічних концертах в Орлеані протягом 1845–1863 років, але не ставив за мету привернути до себе увагу, і ці його виступи нерідко проходили непоміченими. Одночасно, сам процес музикування виконував для С. Франка роль імпульсу у появі його композиторських задумів. З цією метою він грав на фортепіано твори Л. ван Бетховена, Й. С. Баха, Р. Шумана, власні композиції, серед яких особливо полюбляв «Заповіді блаженства» [497, с. 24–25, с. 58].

Композиторська спадщина С. Франка – численна і різножанрова. Вона включає твори для фортепіано і органу, в т. ч. педагогічного призначення, меси, ораторії («Викуплення», «Ревекка», «Заповіді блаженства»), опери («Сільський наймит»), «Гульда», *симфонічні та вокально-симфонічні полотна, початок роботи над якими відноситься до 1840-х років*. Разом з тим, сприйняття творів С. Франка, за спогадами сучасників, рідко було позитивним. Перші натяки на визнання з'явилися надто пізно, щоб стати звичними. Концерт-фестиваль, влаштований учнями С. Франка у 1887 році для пошанування педагога, залишив по собі переважно неприємні враження, як і прем'єрне виконання симфонії (1889), спогади про яке збереглися в щоденникових записах Ромена Роллана [497, с. 51–73].

Починаючи з 1843 року, основним заняттям С. Франка стають приватні заняття з фортепіано¹. Проте умови для розквіту його педагогічного таланту з'явилися лише тоді, коли у 1872 році йому запропонували посаду професора Паризької консерваторії по класу органу. У цей час *навколо С. Франка стихійно виникає клас композиції, зосереджується вся найталановитіша молодь, що прагне вивчати у нового професора мистецтво імпровізації*. В. д'Енді пригадував: «Так сталося, що сам того не знаючи, наш вчитель об'єднав навколо себе всі видатні артистичні сили, розсіяні по різних класах консерваторії, не враховуючи ще й приватних учнів, що приходили на заняття в його тиху вітальню на бульварі Сен-Мішель» [497, с. 48].

Серед блискучої плеяди учнів С. Франка найбільш помітну роль в розвитку французької музики в подальшому відіграли Венсан д'Енді, Ернест

¹ В. д'Енді пригадував: «Зимою і літом в півшостій ранку він вже був на ногах; зазвичай він присвячував перші дві вранішні години композиції – він називав це „роботою для себе”. На початку восьмої, після скромного сніданку, *йшов давати уроки у всіх кінцях міста* (тут і далі курсив – О. К.) <...> вести музичні класи в якому-небудь пансіоні чи школі. І так увесь день – то пішки, то в омнібусі – він переносився з Отейля на острів св. Людовіка, з передмістя Вожирар в передмістя Пуассоньєр; зазвичай повертався в свій тихий дім на бульварі Сен-Мішель лиш до вечірньої трапези і, незважаючи на втому після трудового дня, ще знаходив трохи часу, щоб переписати чи оркеструвати свої партитури, *якщо лише не присвячував вечірні години своїм учням з органу і композиції, допомагаючи їм цінними (і безкоштовними) порадами*» [497, с. 57].

Шоссон, Анрі Дюпарк, Гійом Лекьо та багато інших композиторів, органістів, диригентів, музикантів-просвітителів – органіст і диригент Габріель П'єрне, органіст Шарль Турнемир, диригент Анрі Бюссер, педагог Шарль Борд. Багато хто, не будучи прямим учнем Франка, відчули на собі вплив його ідей, як наприклад, Поль Дюка та Габіель Форе.

У 1894 році група учнів С. Франка на чолі з Венсаном д'Енді заснувала Schola Cantorum, задуману як продовження традицій Учителя. Початок їй поклала Школа духовної і класичної музики, що існувала з 1853 року, до якої С. Франк певний час був близьким. Зі Schola Cantorum вийшли такі в подальшому відомі французькі композитори як Альбер Руссель, Деода де Северак, Гюстав Самазейль, Альберик Маньяр, Жорж Орік, Ролан Манюель та інші.

Чотиридіяльністьна структурна модель універсальної творчої особистості С. Франка відображає взаємодію принципів накопичувальної і замінювальної (піанізм – педагогіка) динаміки універсалізму, містить розгалуження виконавства (піанізм, органне виконавство) та педагогіки (викладав фортепіано, орган, композицію), демонструє численні різноспрямовані міждіяльнісні взаємовпливи і має наступний вигляд:

1835 – піанізм (до 1843 року)

1840-ві роки – + композиція

1843 – + педагогіка (фортепіано, орган, композиція) – провідна діяльність

1851 – + органне виконавство, диригування

1871 – + громадська діяльність

Інший зразок чотиридіяльностіної структури універсала-педагога представлено творчою особистістю Миколи Мясковського – композитора, музичного критика, музично-громадського діяча та педагога. Діяльнісно-структурну модель його універсальної особистості визначають:

– провідна діяльність – педагогіка (1921–1950), професор композиції Московської консерваторії, з дуже сумлінним ставленням до своїх обов'язків і дуже високим авторитетом як глави найбільшої в

СРСР композиторської школи (близько 80 безпосередніх випускників класу, десяток з яких стали оригінальними постатями російської музики ХХ століття);

– допоміжна діяльність – композиція: винятково плідна, тривала (понад півстоліття), різножанрова, але до результатів якої сам автор ставився досить критично, і яка дотепер оцінюється по-різному;

– допоміжна діяльність – музична критика, літературно-редакторська праця: понад 30-тирічна (1911–1942) талановита робота музичного критика, проте деякі позиції якої не пройшли випробування часом (зокрема, занижена оцінка творчості Р. Штрауса, Г. Малера, М. Рegera);

– допоміжна діяльність – музично-громадська, особливо активна у міжвоєнний період.

Звернемо увагу на найважливіші деталі. Шлях М. Мясковського композитора почався ще наприкінці ХІХ століття. Його перші опуси з'явилися 1903 року, а останні – у 1950-му, у рік смерті. Творча спадщина М. Мясковського включає 27 симфоній, 15 творів для оркестру, в т. ч. поеми, увертюри, симфонієти, рапсодії, скрипковий та віолончельний концерти, дві кантати для солістів, хору і оркестру, 13 струнних квартетів, дві віолончельні, одну скрипкову сонату, близько 100 фортепіанних творів, в т. ч. дев'ять сонат, понад 100 романсів, хорів та пісень. Тим не менше, ні за життя композитора, ні тепер його музична спадщина, за винятком окремих творів, не була і не є ні добре відомою, ні загально визнаною, можливо у зв'язку з надмірною самокритичністю, а можливо у зв'язку із своєрідністю художніх пошуків, що не вписалися ні в рамки модернізму, ні в рамки традиціоналізму.

1911–1914 роки у біографії М. Мясковського присвячені його роботі в журналі «Музика». Цей час можна вважати формуванням його музично-критичного почерку, в результаті чого було опубліковано п'ять статей, 15 «Петербурзьких листів» і 90 нотографічних заміток, в яких він «мало коли дозволяв собі розбір музичної специфіки, але всюди виявляв прекрасне її ро-

зуміння» [356, с. 53]. Починаючи з 1923-го року, М. Мясковський писав статті для журналу «До нових берегів», з 1941-го року – брав участь у редакційній роботі журналу «Советская музыка»¹. Музично-критична діяльність М. Мясковського засвідчила його високий фаховий рівень і непересічний літературний хист. Сам він зізнавався, що «мучиться» музично-літературною роботою, хоча вона «загострила його критичне чуття» [356, с. 52] і дала деякі навички для педагогічної роботи.

Починаючи з 1921 року, М. Мясковський тридцять років пропрацював професором класу композиції Московської консерваторії, відігравши велику роль як педагог, що виховав кілька поколінь композиторів, визнаний глава Московської композиторської школи, що підходив до проблеми виховання композиторської майстерності з прагненням виявити і розвинути індивідуальність обдарування студентів. Серед його учнів – Олександр Мосолов, Леонід Половинкін, Дмитро Кабалевський, Вісаріон Шебалін, Арам Хачатурян, Євгеній Голубєв, Ваню Мураделі, Борис Мокроусов, Віктор Бєлий, Микола Пейко, Михайло Старокадомський, Герман Галінін, Борис Чайковський, Андрій Ешпай та багато інших.

Важливу роль відіграла музично-громадська діяльність М. Мясковського, що включала роботу *редактора та консультанта Державного музичного видавництва (з 1919), члена правління «Коллективу московських композиторів» (з 1919), заступника завідувача Музичним відділом Наркомпросу (з 1921), організатора та члена АСМ (з 1923), члена Правління Спілки композиторів СРСР (з 1932), члена художніх рад Радіо, Філармонії, Комітету у справах мистецтв при Раді міністрів СРСР, Комітету з присудження Державної премії СРСР (з 1933), члена журі Всесоюзних конкурсів піаністів (1937), диригентів (1938), організатора підготовки 100-річчя з дня народження М. Мусоргського (1939), 100-річчя з дня народження*

¹ Останній виступ М. Мясковського в пресі відбувся з приводу єреванської прем'єри 7-ї симфонії Д. Шостаковича у 1942 році.

П. Чайковського (1940), 100-річчя з дня народження М. Римського-Корсакова (1944), 60-ти річчя Б. Асаф'єва (1944) та інших.

Чотиридіяльнісна структурна модель універсальної творчої особистості М. Мясковського є яскравим прикладом накопичувальної динаміки універсальності особистості, оскільки провідна діяльність – педагогіка – формується найпізніше, вбираючи в себе досвід усіх інших. Інша важлива її риса – відсутність явних діяльнісно-видових розгалужень та міждіяльнісних взаємодій на зрілому і пізньому етапах творчості, за винятком, можливо, музично-критичної і музично-громадської діяльності. Діяльнісно-структурна модель універсальної творчої особистості М. Мясковського виявляє поступовість формування його особистості та має наступний вигляд:

1903 – композиція

1911 – + – музична критика, літературно-редакторська праця

1919 – музично-громадська діяльність

1921 – + педагогіка – провідна діяльність

Тип універсальної творчої особистості Р. Глієра, належний до універсала-педагога, як і у С. Франка та М. Мясковського, також сформований чотириелементною діяльнісно-структурною моделлю. Композитор, диригент, скрипаль-ансамбліст, видатний педагог, фундатор професійної композиторської школи, ректор Київської консерваторії, засновник класу симфонічного диригування й оперної студії, музикант-просвітитель, критик, публіцист, Р. Глієр відіграв окрему, дуже важливу роль у процесах розвитку української музичної культури, де він завоював великий авторитет як композитор, диригент, педагог і громадський діяч. Структуру універсальної творчої особистості Р. Глієра визначають:

– педагогіка – провідна діяльність, що зумовлено незаперечним авторитетом Р. Глієра як педагога та ректора, значною кількістю яскравих випускників з композиції та музикознавства, роллю фундатора у розвитку професійної музичної освіти СРСР;

- композиція (включно з редагуванням) – з ознаками галуження, значна за результатами, зі значною особистою схильністю, проте з суперечливою оцінкою сучасників і нащадків;
- виконавство (диригент, скрипаль) – з ознаками галуження, значна за результатами, зі значною особистотою схильністю (друга професія), проте з неоднозначною оцінкою сучасників («диригуючий композитор»);
- музично-громадська діяльність та публіцистика в ролі допоміжних периферійного значення;
- широкий спектр міждіяльнісних взаємодій: диригент / композитор (виправлення партитур); диригент / скрипаль / педагог (робота зі студентськими колективами); композитор / музично-громадський діяч (інтернаціональні твори, на соціальне замовлення).

Звернемо увагу на найважливіші деталі. Композиторська спадщина митця охоплює всі жанри і складає близько 500 творів. Р. Глієр є автором двох балетів («Червоний мак», «Мідний вершник»), опер «Шахсенем», «Лейлі і Меджнун», «Гюльсара». На основі українського фольклору він написав симфонічну картину «Запорожці» (1921), симфонічну поему «Заповіт» (1941). Суттєвим внеском в українську музичну культуру були зроблені Р. Глієром нові оркестрові редакції опер М. Лисенка – «Наталка Полтавка» і «Чорноморець». Одним з вищих досягнень Р. Глієра композитора вважають його третю симфонію «Ілля Муромець», що була оцінена Глінкінською премією. Проте, незважаючи на те, що симфонія кілька разів з успіхом виконувалася, за нею закріпилася репутація твору малоцікавого, несамостійного і навіть епігонського [62, с. 258]. Приблизно такою ж виявилася доля й більшості інших творів Р. Глієра, що нині мають переважно історичне значення. Тим не менше, у молоді роки Р. Глієр був абсолютно впевнений в тому, що присвятить себе винятково компонуванню камерних і оркестрових творів [124, с. 30]. Композитор виношував дуже багато творчих задумів, в т. ч. і ті, яким судилося ніколи на бути зреалізованими (опери «Суламіф», «Тризна», четверту симфонію) [124, с. 91].

Починаючи з 1908 року, Р. Глієр до кінця життя виступав як диригент. Надзвичайно важливим у цьому відношенні був київський семирічний період, коли він фактично «народився» як диригент-професіонал, в зрілі ж роки диригентська діяльність стала для нього другою професією [580, с. 11]. У цей час Р. Глієр активно пропагував українську музику – фрагменти з опери «Тарас Бульба» М. Лисенка (1914), Першу симфонію Б. Лятошинського (1919), разом зі своїм учнем С. Прокоф'євим зіграв його Перший фортепіанний концерт (1916), диригував симфонічними концертами в Києві, Москві, Одесі, Феодосії. Б. Лятошинський зазначав, що Р. Глієр «дуже любив диригентську діяльність, був абсолютно невтомний в ній і безумовно являвся прекрасним інтерпретатором своїх творів» [93, с. 72]. За підрахунками Д. Персона, Р. Глієр понад 400 разів виступив на сцені, з них близько 300 разів – за диригентським пультом симфонічних концертів і понад 100 разів – у камерних. Як скрипаль нерідко брав участь у квартеті професорів консерваторії в залі Купецького зібрання, любив камерну музику і вважав такі виступи для себе задоволенням. Переїхавши до Москви, поряд з концертною діяльністю Р. Глієр нерідко виступав у пресі з відгуками на події музичного життя, розповідав про творчість свого вчителя С. Танєєва, про членів Беляєвського гуртка – М. Римського-Корсакова, А. Лядова, О. Глазунова, соратників і учнів, давав поради і настанови молодому поколінню.

С. Прокоф'єв писав: «Якось так виходить, що кого з композиторів не запитаєш, він виявляється учнем Глієра – або прямим або внучатим, тобто учнем учня» [124, с. 5]. Починаючи з 1901 року, Р. Глієр викладав музично-теоретичні дисципліни в Московській музичній школі імені Гнесіних. Із 1913 року – професор класу композиції, а з 1914 року – ректор Київської консерваторії, керівник оперного, оркестрового, камерно-інструментального класів. Маріанна Копиця називає педагогічну працю Р. Глієра у Києві найважливішим аспектом його діяльності того часу [304, с. 135]. Він був присутнім на всіх закритих і відкритих студентських концертах, суміщав керівництво студентським симфонічним оркестром з класом камерного ансамблю, опер-

ним класом. Як педагог був дуже тактовним, і навіть коли студенти на заняття приносили цілком посередні твори, не гнівався, а промовляв свою сакраментальну фразу: «Ну що там... Бог із ним» [304, с. 135].

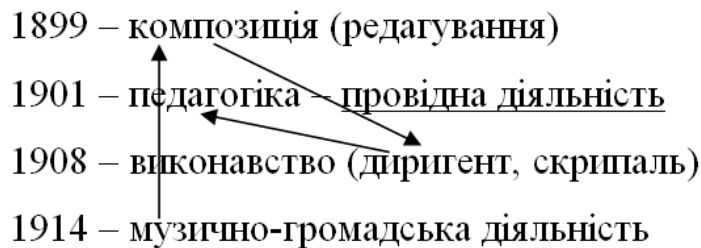
Р. Глієр відзначався унікальною здатністю добирати кадри (запросив викладачами піаністів Г. Нейгауза, Ф. Блуменфельда, скрипалів П. Коханського та Ю. Пуліковського, віолончеліста С. Козолупова, музикознавця Б. Яворського), підтримував українізацію київської музичної освіти (уводив твори М. Леонтовича в навчальні програми) [304, с. 134–136]. «Доброзичливе, тактовне ставлення Р. М. Глієра до своїх колег і учнів в поєднанні з його незаперечним авторитетом як великого музиканта, безумовно, сприяло створенню в консерваторії високого морального клімату, атмосфери і творчої, і ділової, і принципової [556, с. 88]. Серед його учнів того часу – О. Кошиць, О. Карцев, В. Грудін, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, В. Дукельський, М. Фролов, Ю. Скрыбін. Із 1920 року Р. Глієр працював в Москві: викладав гармонію в Московському музичному технікумі, у 1920–1941 роках – композицію та поліфонію в Московській консерваторії. У Р. Глієра вчилися Ан. Александров, М. Іванов-Радкевич, З. Компанієць, М. Раков, І. Способін та багато інших.

Активною була музично-громадська діяльність митця. *У 1914 році він входив до складу київського відділення ІРМТ*, де, крім концертів, вів перемовини про гастролі з диригентами Г. Фітельбергом, О. Глазуновим, В. Сафоновим, пропагував твори О. Скрыбіна. У 1920–1922 роках працював завідувачем музичної секції Московського відділу Наркомосвіти РСФСР, членом етнографічної секції Московського Пролеткульту, у 1938–1948 роках – голова Оргкомітету Союзу радянських композиторів.

Чотиридіяльнісна структурна модель універсальної творчої особистості Р. Глієра, як і у М. Мясковського, є яскравим прикладом накопичувальної динаміки універсалізму особистості. Проте, на відміну від моделі М. Мясковського, в якій провідна діяльність – педагогіка – формується найпізніше, і таким чином вбирає в себе досвід усіх інших, початок педагогічної

активності Р. Глієра був дуже раннім і розпочався одразу після закінчення консерваторії. Також на відміну від М. Мясковського, у структурі особистості Р. Глієра наявні помітні і значущі діяльнісно-видові розгалуження (композиція / редагування; диригування / гра на скрипці) та міждіяльнісні взаємодії (диригент / композитор; диригент / скрипаль / педагог; композитор / музично-громадський діяч).

Діяльнісно-структурна модель особистості Р. Глієра набуває такого схематичного вигляду:



Отже, для універсала-педагога характерно: помірне представлення типу, переважання чотиридіяльнісної структури універсалізму особистості (С. Франк, М. Мясковський, Р. Глієр), накопичувальної динаміки універсалізму (М. Мясковський, Р. Глієр), наявності діялісно-видових розгалужень і взаємодій (С. Франк, Р. Глієр).

2.3.6. Класичний універсал. Тип класичний універсал поряд з типом універсал-композитор належить до найбільш поширених у європейській музичній культурі ХІХ–ХХ століть. Саме він є найбільш повним вираженням властивостей універсальної творчої особистості Нового Часу і значно більше, ніж вище зазначені типи універсалізму відзначений інтегративно-синтетичним характером міждіялісних взаємодій. Його риси і закономірності можна прослідкувати на прикладі багатьох відомих універсальних особистостей, серед яких – Г. Берліоз, Р. Вагнер, К. Сен-Санс, С. Танєєв, Б. Барток, З. Кодай, О. Мессіан, відібрані для цього дослідження як показові представники типу. Спільною рисою для усіх них виступає рівнозначність не менше трьох видів діяльності впродовж усього творчого шляху. Одним з пе-

рших зразків типу класичного універсала в європейській музичній культурі XIX століття постає особистість композитора, диригента, музичного критика і публіциста, невтомного просвітителя Гектора Берліоза, структуру особистості якого визначають:

- однакова інтенсивність, тривалість та результативність усіх видів творчої діяльності Г. Берліоза – композиції, виконавства (диригування) та музикознавства (публіцистики);
- суперечливість оцінок сучасників та нащадків щодо кожного з видів діяльності митця;
- глибокий міждіяльнісний синтез, що є характерним проявом структурно-діяльнісного універсалізму класичного універсала, включно з універсалізмом на рівні творчого методу (програмність, жанровий синтез) та універсалізмом на рівні проблематики творчості, (втілення вічних образів і тем – Фауста і Маргарити, Ромео і Юлії).

Після успішної прем'єри *«Фантастичної симфонії»* (1830) творчість Г. Берліоза потрапила в центр уваги демократичної громадськості. У 1832 році творець програмного симфонізму Г. Берліоз повернувся з Італії в Париж, де почав займатися одночасно композиторською, музично-критичною і диригентською діяльністю. Водночас, подальший творчий шлях митця був сповнений багатьох драматичних моментів. Одним з таких став провал опери *«Бенвенутто Челліні»* (1838), після чого композитор надовго відійшов від оперного жанру. Універсалізм Г. Берліоза в області композиції визначався його послідовною прихильністю до програмної музики та жанрового синтезу (симфонія з хорами *«Ромео і Юлії»*, з рисами опери і ораторії). У цьому відношенні можна відзначити близькість творчих здобутків Г. Берліоза і Р. Вагнера, до творчості якого він, проте, ставився неоднозначно.

Діяльність Г. Берліоза як композитора-новатора розгорталася пліч-о-пліч до його виконавства. *Його перший виступ як диригента відбувся у 1833 році*, з того часу Г. Берліоз вів дуже активну концертну практику. Протягом 1843–1868 років він дав десятки концертів у Відні, Празі, Пешті,

Бреславлі, Рауншвейзі, Москві, Ризі, Петербурзі, Лондоні, Лейпцизі (диригував оркестром Гевандхауза), Баден-Бадені, Веймарі, Дрездені, Кельні та інших містах Європи, надаючи їм характеру «фестивалів». Поряд з Р. Вагнером Г. Берліоз створив нову школу диригування.

Першу свою музично-критичну статтю, присвячену проблематиці французької опери, Г. Берліоз опублікував у 1823 році в паризькому журналі «Le Corsaire», у віці, коли йому ще не виповнилося й двадцяти років. З цього моменту і до останніх років життя він не випускав з рук пера музичного публіциста. Блискуче обдарований літератор, Г. Берліоз аж до 1864 року працював в ряді паризьких видань – «Journal des débats politiques et littéraires», «Europe litteraire», «Revue europeenne», «Correspondant», «Renouvateur», «Gazette musicale», опублікувавши понад 600 статей. Водночас, він часто жалівся, що безперервна діяльність публіциста його обтяжує, що писати «дрібниці про дрібниці» є для нього приниженням, тим не менше, будучи природженим музичним критиком, став у цьому відношенні однією з найвидатніших фігур західноєвропейської музики ХІХ століття¹.

Міждіяльнісні взаємодії універсальної творчої особистості Г. Берліоза є сильно вираженими і стосуються перетинів між диригуванням та композицією, критикою і виконавством, композицією і просвітницькою діяльністю. Зокрема, організація філармонічних товариств² стимулювалася потребою отримати трибуну для власної творчості, новаторські композиторські знахідки зумовлювалися практикою диригента, оригінальні публіцистичні концепції ставали наслідком його власних виконавських і композиторських потреб і нерідко відповіддю на несприйняття сучасниками його новаторських композиторських знахідок. Нерідко такі зв'язки носили й більш глибокий та специфічний характер. Так, використання прози в оперному лібрето зумовлюва-

¹ Літературна діяльність Г. Берліоза була обширною та різножанровою. Він працював у жанрах новели, фельетона, є автором «Мемуарів», «Трактата про інструментовку», збірок «Музичні мандрівки в Німеччину та Італію», «Вечори в оркестрі», «Гротески музики», «Серед пісень», «Музика і музиканти», «Автобіографії» та інших.

² З кінця 1849 року Г. Берліоз – постійний учасник «Великого паризького філармонічного товариства», а з 1852 році – «Нового філармонічного товариства».

лося аналогічними пошуками митця в сфері музичного синтаксису (композиції) тощо. Завдяки сильно вираженим міждіяльнісним взаємодіям Г. Берліоз «був одночасно і тим, і іншим» [624, с. 10], стверджуючи: «Я обстоюю вільну і горду музику <...> я хочу, щоб вона все взяла, все увібрала... (курсив – О. К.)» [624, с. 473].

Чотиридіяльнісна структурна модель універсальної творчої особистості Г. Берліоза є яскравим прикладом ранньої сформованості і сталого співвідношення основних видів діяльності протягом усього творчого шляху і у цьому відношенні виявляє спорідненість із структурою особистості Р. Штрауса. Три види діяльності є рівнозначними (публіцистика, композиція, диригування) і їхнє співвідношення виявляє статику структури універсалізму Г. Берліоза, а музично-громадська діяльність, що включається найпізніше, виконує роль фону. На фоні практичної відсутності діяльнісно-видових розгалужень дуже суттєвими виявляються міждіяльнісні взаємодії.

Діяльнісно-структурна модель особистості Г. Берліоза набуває такого схематичного вигляду:



Характерні риси типу класичного універсала притаманні універсальній творчій особистості Ріхарда Вагнера, що прославився не лише як автор видатних музичних творінь, але як прекрасний диригент, талановитий поет-драматург, обдарований публіцист, теоретик музичного театру [149, с. 11–12]. Структуру універсалізму особистості Р. Вагнера визначають:

- чітка диференціація видів діяльності: композиція, виконавство (диригування), музикознавство (публіцистика);
- відсутність галуження діяльностей (за винятком музикознавства, що включає написання лібрето до опер);

- рівнозначна інтенсивність проявів всіх видів діяльності протягом всього творчого шляху (незначна перевага публіцистики у Швейцарії, та диригування у Веймарі);
- рання одночасна сформованість одразу у трьох видах діяльності (1834);
- суттєві міждіяльнісні взаємодії: публіцистика / композиція (лібрето, пояснення і пропагування композиторських здобутків і навпаки); композиція / диригування (презентація власної творчості);
- прояви універсалізму на різних рівнях – діяльнісному, як творчий метод (*Gesamkunstwerk*) та образно-художньому: Зігфрід – універсальний герой (О. Лосев).

Риси універсальної творчої особистості Ріхарда Вагнера проявилися в ранньому віці. Перші його мистецькі здобутки з'явилися одразу у всіх видах діяльності. Почавши заняття музикою з 15-ти років, у 20-ть (1833) Р. Вагнер вже був автором низки фортепіанних сонат, оркестрових увертюр, симфонії *C-dur*, що була виконана у Геванхаузі. З 1834 року він – хормейстер оперного театру Вюрцбурга (з 1834 – Магдебурга, з 1837 – Кенігсберга та Риги). У 1834-му з'явилася його перша друкована стаття «Німецька опера»¹, в якій, за словами Олексія Лосева, прозвучала «точка зору естетичного універсалізму» Р. Вагнера: майстром опери стане той, хто буде писати не по-італійськи, не по-французьки і не по-німецьки [371, с. 22].

У 1840-ві роки Р. Вагнер – диригент Дрезденської опери². Він висуває ідеї оперної реформи, обґрунтовує їх у своїх статтях та практично реалізує у творчості. В цей період з'являються опери «Летючий голландець», «Тангейзер», «Лоенгрін», композитор сам пише лібрето³. Тісні міждіяльнісні взаємодії формують інтегративно-синтетичну сутність його універсальної творчої особистості.

¹ Спадщина Р. Вагнера-публіциста представляє собою 16-титомне зібрання творів.

² Одночасно з роботою в театрі керував чоловічим хоровим товариством «*Liedertafel*», для якого писав твори.

³ Р. Вагнер також писав вірші «Привіт віденцям з Саксонії», «Нужда» та інші.

У Швейцарії пріоритети Р. Вагнера композитора на деякий час поступаються місцем перед пріоритетами публіциста. *Починаючи з 1848-го, він протягом п'яти років не написав жодного нотного рядка* [149, с. 37], натомість з'явилися такі його праці як «Мистецтво і революція», «Художній твір майбутнього», «Опера і драма», «Звернення до друзів» та ін. 1852-й рік приніс завершення роботи над лібрето тетралогії «Перстень нібелунгів». Як диригент у 1854 році Р. Вагнер з великим успіхом дав вісім концертів на запрошення Лондонського філармонічного товариства, в яких виконував симфонії Л. ван Бетховена і фрагменти своїх опер¹.

Наступний період творчості Р. Вагнера відзначений посиленням інтересом до виконавства. На цей час припадає його визнання як одного з кращих диригентів Європи. У 1859 році Р. Вагнер з концертним турне відвідав Англію, Францію, Німеччину та Росію. Разом з тим, визнання не було абсолютним: паризькі концерти 1860-х, на яких Р. Вагнер диригував своїми творами, викликали жорсткі дискусії в пресі, постановка «Тангейзера» в Гранд-Опера у 1861-му (під диригуванням П'єра Діца) потерпіла провал², постановку «Трістана та Ізольди», яка готувалася у Відні в 1861 році, через відсутність виконавця партії Трістана, прийшлося відкласти на невизначений час.

Другий швейцарський період (1865–1872) також відзначений зростанням інтересів Р. Вагнера до публіцистики. З'являються праці «Про диригування», «Бетховен». Композитор починає надиктовувати Козимі Вагнер мемуари. Вінцем творчого універсалізму Р. Вагнера стала постановка тетралогії «Перстень нібелунгів» у Байротському театрі – безпрецедентна в мистецтві того часу творча акція, в якій універсальні художні і філософсько-естетичні задуми митця знайшли найбільш повне втілення. Ідею *Gesamtkunstwerk* (син-

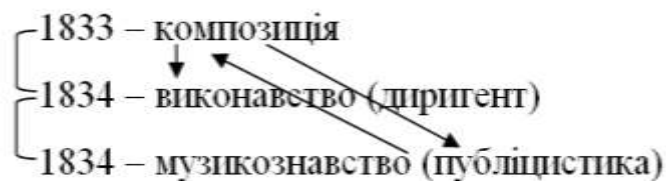
¹ Дуже влучно описав імпульсивну, запальну, темпераментну манеру диригування Р. Вагнера на Вагнерівському фестивалі в Альберт-холлі Бернард Шоу. Проте його спостереження були зроблені, очевидно, десь в другій половині 1870-х років, оскільки лише у 1876 році він переїхав з Дубліна до Лондона [668, с. 240–241].

² Національно настроєна частина паризької публіки була проти успіху німецького композитора, традиціоналісти вбачали у ньому революціонера. Дж. Мейєрбер організував найманих глядачів («клаку»), які влаштували у залі шум і безлад [209, с. 73].

тетичної драми майбутнього) композитор трактував як «образ універсального життя», а зображуваного ним героя як «універсальну людину», що «виявляє в собі всю сутність природи і світу» і є «міфологічним героєм» [371, с. 26–27].

Тридіяльнісна структурна модель універсальної творчої особистості Р. Вагнера, як і Г. Берліоза та Р. Штрауса, є яскравим прикладом ранньої сформованості і сталого співвідношення чітко диференційованих основних видів діяльності митця протягом усього його творчого шляху. Три види діяльності Р. Вагнера, ті ж самі, що у Г. Берліоза, є рівнозначними (публіцистика, композиція, диригування), і їхнє співвідношення виявляє статику структури універсалізму його особистості. На фоні практичної відсутності діяльнісно-видових розгалужень, окрім як в музикознавстві, де поряд знаходяться публіцистика і робота над лібрето, дуже суттєвими виявляються міждіяльнісні взаємодії у структурі особистості Р. Вагнера між композицією і виконавством, композицією і музикознавством. Прояви універсалізму крім діяльнісного, відбуваються на рівні творчого методу (Gesamkunstwerk), образів оперної творчості (міф).

Діяльнісно-структурна модель особистості Р. Вагнера набуває такого схематичного вигляду:



Прикладом класичного універсалізму є універсальна творча особистість Каміля Сен-Санса – композитора, піаніста, органіста, диригента, музичного критика, есеїста, поета, педагога, організатора музичного життя, що цікавився зоологією, ботанікою, астрономією і був невтомним мандрівником.

Структуру універсалізму особистості К. Сен-Санса визначають:

– величезна інтенсивність, тривалість та рівнозначність виконавства, композиції і публіцистики;

- суперечливі оцінки усіх видів діяльності К. Сен-Санса сучасниками і нащадками;
- внутрішньовидова диференціація виконавства (органіст, піаніст, диригент), композиції (оригінальні твори, редагування); публіцистика межує з літературною творчістю;
- музично-громадська діяльність та педагогіка – допоміжні діяльності;
- міждіяльнісні взаємодії: виконавство, композиція, публіцистика;
- синтетичні ідеї, що виникають на перетині різних видів діяльності: симфонія з органом (композитор / органіст); інструментальні концерти, в т. ч. п'ять фортепіанних (композитор / піаніст), програмні твори, в т. ч. зумовлені його інтересом до літератури та зоології – «Карнавал тварин» (композитор / публіцист, літератор / зоологічні інтереси).

Звернемо увагу на найважливіші факти і мотиви. К. Сен-Санс залишив після себе велику творчу спадщину – 12 опер, балет, три симфонії, чотири симфонічні поеми, понад 10 творів для соло з оркестром, в т. ч. концерти, численні камерно-інструментальні та камерно-вокальні твори. Однак, його композиторська спадщина – дуже нерівноцінна, твори К. Сенс-Санса часто критикували сучасники: за вульгарність, поверхневність, сентиментальність, еkleктичність (Р. Бернар, О. Мерсьє, В. д'Енді, П. Чайковський). Разом з тим, низка концертно-віртуозних творів К. Сен-Санса, можливо, завдяки його великому виконавському досвіду піаніста і диригента, завоювала стійку популярність. Серед таких – симфонія з органом, програмні симфонічні поеми, фортепіанні, скрипкові, віолончельні концерти, «Інтродукція і рондо-капрічіозо» для скрипки з оркестром.

Виконавська діяльність К. Сенс-Санса була інтенсивною і тривала близько 75 років. *Кар'єра піаніста розпочалася у 1846 році*, репертуар був великим, різноманітним, включав музику XVIII століття, класицизму і романтизму. Понад двадцять років (1853–1877) К. Сен-Санс присвятив діяльності

органіста в соборах Парижа Сен-Северен, Сен-Меррі, Ла-Мадлен. За власним зізнанням, митець відчував себе за клавіатурою інструмента «як риба в воді». Водночас, публіка, яка прагнула більш ефектного виконавства, не завжди була спроможна оцінити його строгу манеру гри. Відмовившись від органного виконавства, К. Сен-Санс продовжував інтенсивно виступати як піаніст і диригент у Лондоні, Лейпцизі, Брюсселі, Ганновері, Відні, Празі, Берліні, Стокгольмі, Копенгагені, Мадриді, Брюсселі, Парижі.

Музично-критична діяльність К. Сен-Сенса продовжувалася майже півстоліття. Він співпрацював з виданнями – «Le Temps», «Le Figaro», «La Nouvelle Revue», «La Revue musicale», «La Revue de l'Art ancien et moderne», «Musica», «L'echo de Paris»¹. Крім того, був організатором і учасником Національного музичного товариства (1871–1886). Як редактор опікувався виходом у світ повного видання творів Ж. Ф. Рамо, деяких опер К. В. Глюка, творів В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Ліста. З метою популяризації зробив багато перекладів для фортепіано творів Й. С. Баха, віденських класиків, К. В. Глюка, Г. Берліоза, Ж. Бізе, Ш. Гуно, Ж. Массне. Кілька років (1861–1865) вів клас фортепіано в школі Л. Нідермейера².

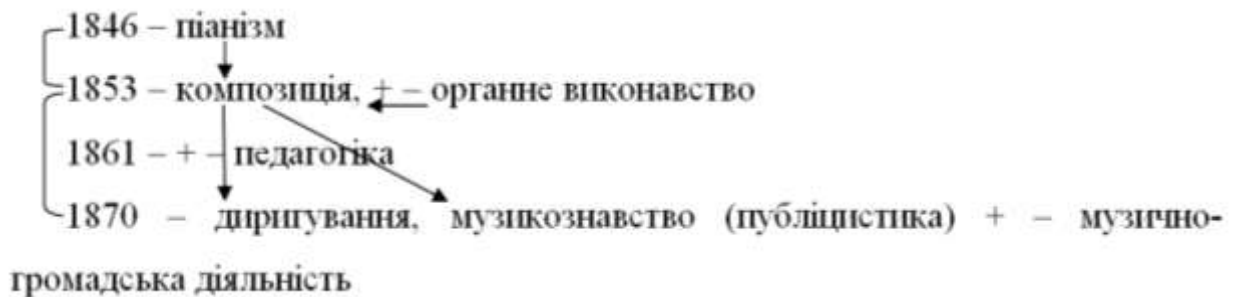
П'ятидіяльнісна структурна модель універсальної творчої особистості К. Сен-Санса, на відміну від Р. Вагнера та Г. Берліоза, виступає зразком поєднання накопичувальних та замінювальних принципів динаміки структури універсалізму. Так, на зміну органному виконавству у 1870-х роках приходять диригування, на зміну педагогіці – музично-громадська діяльність. Проте вказані замінювальні процеси не стосуються провідних видів діяльності, що поєднуються у структуру за накопичувальним принципом: виконавство – композиція – музикознавство. Вказані провідні види діяльності К. Сен-Санса є приблизно рівнозначними, решта – педагогіка, музично-громадська діяль-

¹ Статті К. Сен-Санса увійшли до збірок «Гармонія і мелодія» (1885), «Портрети і спогади» (1900), «Витівки» (1913) та інших. Деякі з них грішили поверхневостю – про застарілість творів Г. Ф. Генделя і Й. С. Баха («Ораторії Баха і Генделя»), містечковість опери «Фрейшюц» К. М. Вебера («Реприза „Фрейшюца” в Опері») тощо [327, с. 162–163].

² Серед учнів – Г. Форе, А. Мессаже.

ність – представлені скромніше і доповнюють провідні. Характерною рисою структури особистості К. Сен-Санса є значна розгалуженість виконавства (піаніст, органіст, диригент), незначна розгалуженість композиції (включно з редагуваннями) та суттєві міждіяльнісні взаємодії між провідними видами діяльності, що породжують різноманітні жанрові і тематичні синтези творчості.

Діяльнісно-структурна модель особистості К. Сен-Санса має такий схематичний вигляд:



Ще одним прикладом класичного універсалізму є універсальна творча особистість піаніста, диригента, композитора, педагога, музикознавця Сергія Танєєва. Її структуру відзначають:

- рівнозначність композиторської, педагогічної, виконавської та музикознавчої діяльності, кожна з яких протікала близько сорока років, починаючи з середини 1870-х років і до смерті, з незначними посиленнями або спадами в тій чи іншій сфері (враховуючи й заняття педагогікою приватно);

- галуження видів діяльності: виконавець (піаніст – соліст і ансамбліст / диригент), композитор (+ редактор), педагог (+ директор), музикознавець (+ художня публіцистика);

- глибокі внутрішні зв'язки і переплетення між видами діяльності, взаємообумовленість ідей і здобутків різних діяльностей, їхній синтез: композиція / музикознавство (поліфонія – метод композиції і публіцистики, предмет досліджень); піанізм / музикознавство (нетривіальний репертуар, раціональні інтерпретації); композиція / музикознавство («непопулярні» камерно-інструментальні жанри, творчість як екс-

перимент, віднайдення творчого методу – роботи «шматочками» – дослідницьким шляхом, в процесі вивчення творів Л. ван Бетховена); музично-громадська діяльність / педагогіка / музикознавство (робота у відповідних громадських об'єднаннях).

– суперечливість мотиваційно-діяльнісних процесів: вважав, що педагогіка і виконавство заважають його реалізації як композитора; але як піаніст був більш відомим, ніж композитор; педагогікою займався дуже добросовісно і з великими результатами, але музикознавство найбільше вплинуло на всі інші види діяльності.

Багатогранність універсальної творчої особистості С. Танєєва проявилася вже в роки навчання: у 1874 році композитор дебютував першою симфонією, а в 1875 році – як піаніст в концерті ІРМТ, виконавши концерт d-moll Й. Брамса¹.

Виконавська діяльність С. Танєєва тривала понад сорок років. Він виступав як соліст та ансамбліст, був першим виконавцем і кращим інтерпретатором більшості творів П. Чайковського. В його репертуарі, що носив просвітницьку спрямованість, не було місця віртуозним п'єсам салонного типу, натомість дуже часто зустрічалися першопрочитання або нові інтерпретації творів (А. Арєнського, Л. ван Бетховена та інших). С. Танєєв успішно виступав в ансамблях з Л. Ауером, Г. Венявським, О. Вержбіловичем, відомим «Чеським квіртетом», куди входили К. Гофман, Й. Сук, Й. Герольд, Г. Віган, іноді – у фортепіанних дуетах з О. Зілоті та П. Пабстом. Серед заслуг С. Танєєва піаніста – російська прем'єра першого фортепіанного концерту Й. Брамса (1875), московська прем'єра першого фортепіанного концерту П. Чайковського (1875), сольні виступи в Москві, Ризі, Митаві (Єлгаві), Дерпті (Тарту) з творами Й. С. Баха, Л. ван Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста (1877–1878), прем'єра третього фортепіанного концерту

¹ Універсалізм С. Танєєва був свідомим вже в ранньому віці. Зокрема, у 1877 році по дорозі з Парижу додому він писав: «Коли я наступного разу поїду за кордон, я хочу бути а) піаністом; б) композитором; с) освіченою людиною» [38, с. 45–46].

П. Чайковського (1895) в Петербурзі та багатьох інших творів. Варто також відзначити, що в кінці 1880-х – на початку 1890-х років С. Танєєв багато виступав не тільки як піаніст, але і як диригент.

Критик О. Левенсон писав: «Гра п. Танєєва немов створена для того, щоб абсолютно об'єктивно передавати думку композитора, без будь-якого бажання похизуватися своєю власною особистістю» [38, с. 71]. На це ж звертав увагу Василь Яковлев, зазначаючи: «Кожен танєєвський виступ був результатом тривалої роботи, і, звичайно, не тільки технічної, а наукової і творчої, – він був майже дослідженням моцартівського, бахівського стилю, але в художньому оформленні (курсив – О. К.)» [693, с. 278–279]. Про науковий підхід С. Танєєва до виконавства свідчить також його прискіпливий аналіз і детальний опис причин, чому, виконуючи Тріо П. Чайковського, виконавці випускають восьму варіацію, що й спонукало його зробити її редакцію (у листі до Л. Ніколаєва від 5 лютого 1913 року). Сам С. Танєєв писав: «Граю часто з деяким незадоволенням, думаючи: я б в цей час писав подвійні або потрійні контрапункти; а замість цього приходиться по двадцять разів повторювати який-небудь пасаж <...> Боже, чи думав я коли-небудь, що мені прийдеться цим займатися! <...> Мені, з одного боку, це подобається: думка, що я можу добре виконувати фортепіанні п'єси і когось навчати, мені приємна. Але мене бентежить, що через скрупульозні заняття фортепіано, ходіння в консерваторію <...> у мене не залишиться часу <...> на мої творіння» [38, с. 65].

Композиторська спадщина С. Танєєва включає близько двадцяти камерно-інструментальних творів – краще з того, що було створено в цьому жанрі у російській музиці того часу, кантати «Іоанн Дамаскін», «Після прочитання псалма» та оперу «Орестея» – характерні зразки лірико-філософських концепцій С. Танєєва, близько сорок хорів а cappella, в яких митець відродив традиції духовної хорової творчості XVIII століття, та чотири симфонії, вирішені як подальший розвиток принципів драматичного симфонізму Л. ван Бетховена та П. Чайковського. Творчий метод С. Танєєва був відкритий ним під час знайомства з творчим процесом Л. ван Бетховена, який «не писав твір пі-

дряд, а шматочками і записував все, що приходило йому в голову» [306, с. 248]. Повністю він склався вже в процесі роботи над «Орестеєю», що підтверджують обширні рукописні матеріали твору, з'явившись не інтуїтивно, а осмислено, як науковий результат.

Значне місце в діяльності С. Танєєва займала педагогіка. *З 1878 по 1905 рік, цілих 27 років, він був викладачем (з 1880–1881 н.р. – професором) Московської консерваторії, а протягом 1885–1889 років – і її директором.* Крім того, в 1906 році він був одним з організаторів і педагогів Народної консерваторії, деякий час був пов'язаний з Московською симфонічною капелюю і Пречистенськими курсами робітників. У консерваторії С. Танєєв спочатку викладав гармонію та інструментування на виконавських курсах, а після смерті М. Рубінштейна, у 1881 році, перебрав собі його фортепіанний клас, з яким займався протягом семи років. Із 1882 року – вів лише композицію, з 1886-го – контрапункт у музикознавців та композиторів, з 1891-го – контрапункт і фугу, а з 1897-го – ще й клас музичної форми.

Педагогічна праця С. Танєєва була «розпочата з примусу¹, він не відчував до неї покликання змолоду» [693, с. 277]. Проте до своїх педагогічних обов'язків «ставився з величезним інтересом і добросовісністю, нерідко призначав заняття по п'ять або навіть по сім разів на тиждень. Щоб не дивитися на уроки як на „матеріальне джерело існування”, зовсім відрікся від оплати за них поза консерваторією» [38, с. 206]. Як педагог-піаніст С. Танєєв був спадкоємцем і продовжувачем школи Миколи Рубінштейна. Серед його учнів-піаністів – А. Корещенко, Н. Мазуріна, М. Унтілова. Як педагог-теоретик і педагог-композитор він спирався на досвід П. Чайковського. Серед учнів С. Танєєва – С. Рахманінов, О. Скрибін, М. Метнер, С. Ляпунов, Р. Глієр, К. Ігумнов, К. Сараджев, Г. Конюс,

¹ Г. Бернардт також вважав, що С. Танєєв «став працювати в консерваторії з почуття обов'язку і усвідомлення необхідності продовжити справу, якій служили його вчителі» [38, с. 64].

Б. Яворський та інші. При цьому, «Танєєв-композитор і Танєєв-педагог був безсумнівно більше *вченим*, ніж інші діячі російської музики» [357, с. 74].

Понад чотири десятиліття віддав С. Танєєв самовідданій праці в сфері наукових досліджень. Якщо взяти до уваги, що його робота над «Рухомим контрапунктом строгого письма» (1909) тривала близько сімнадцяти років (*розпочалася у 1880-х*), то можна сказати, що через всю його зрілу творчість червоною ниткою проходить лінія музикознавства. Другим фундаментальним поліфонічним дослідженням С. Танєєва стало «Вчення про канон», видане посмертно в 1930 році. Обидві ці праці характеризують С. Танєєва як видатного вченого світового рівня, що відкрив та обґрунтував існування вертикально-рухомого, горизонтально-рухомого, двічі-рухомого контрапунктів та увів показник переміщення голосів, названого *Index verticalis*. Як фольклорист С. Танєєв записав від Олексія Гатцука 27 українських пісень і зробив їхні обробки¹, а також записав 20 наспівів гірських татар і кабардинців під час фольклорної експедиції в Сванетії (1885), описав і зробив замальовки народних інструментів кабардинців, прокоментував пісні, які записав, хоча й не стільки з етнографічних позицій, скільки як музикант і вчений академічної традиції, виявляючи контрапунктичні поєднання, неакордові звуки. С. Танєєву також належить стаття «Про музику гірських татар» (1885), що стала першим теоретичним дослідженням фольклору Кавказу. Важливим свідченням літературної обдарованості, добродушної насмішки і дотепності С. Танєєва, закорінених «в комбінаційному складі його розуму» [38, с. 49], виступають його «Щоденники».

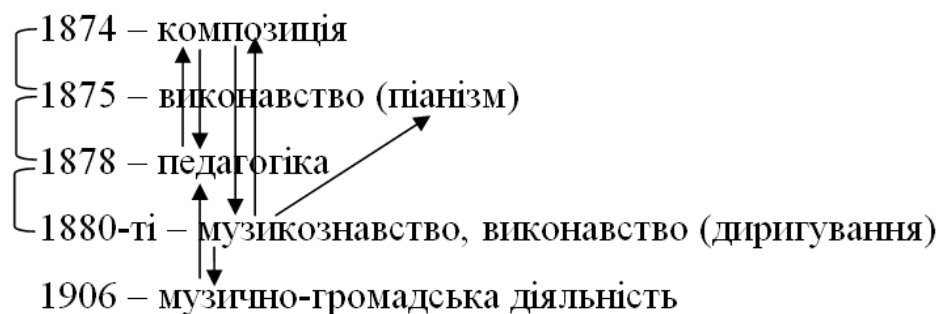
Як громадський діяч С. Танєєв був одним із засновників і педагогів «Народної консерваторії» (1906), одним із засновників і активних членів товариства «Музично-теоретична бібліотека» (1908), брав участь в роботі «Музично-етнографічної комісії», був постійним консультантом «Московсь-

¹ Експерименти С. Танєєва з народною піснею стимулювали появу 140 маленьких шестиголосних задач, а також ряд поліфонічних форм на теми російських народних пісень, що не мають власної художньої цінності, проте можуть розглядатися як цікавий елемент його педагогічних напрацювань.

кої симфонічної капели», членом «Гуртка любителів російської музики», «Музичних виставок» та багатьох інших організацій та колективів.

П'ятидіяльнісна структурна модель універсальної творчої особистості С. Танєєва виникла на основі поєднання чотирьох провідних видів діяльності – композиції, виконавства (піанізм, диригування), музикознавства та педагогіки. В цьому полягає її суттєва відмінність від попередньо проаналізованих прикладів типу класичного універсала (Г. Берліоз, Р. Вагнер, К. Сен-Санс), для яких характерною є не тільки конфігурація трьох провідних діяльностей, але і їхній абсолютно однаковий у всіх трьох попередніх випадках склад (композиція – виконавство – музикознавство). У структурі особистості С. Танєєва до цих провідних діяльностей додається у ролі провідної ще педагогіка, а у ролі допоміжної діяльності – музично-громадська. Співвідношення трьох провідних діяльностей (композиція, виконавство, музикознавство), що сформувалися у 1870-х роках, є сталим протягом усього творчого шляху С. Танєєва і відображає статичні тенденції структури універсалізму його творчої особистості (як у Г. Берліоза та Р. Вагнера). Поява четвертої провідної діяльності (музикознавство) та розгалуження виконавської діяльності, під час якого до піанізму додається активна практика диригування, власне у 1880-х роках, вводить до цієї структури ознаки накопичувальної тенденції. Суттєві міждіяльнісні взаємодії між провідними видами діяльності породжують різноманітні жанрові, стильові, предметно-тематичні синтези творчості.

Діяльнісно-структурна модель особистості С. Танєєва:



Одним із характерних прикладів класичного універсалізму в музичній культурі ХХ століття постає універсальна творча особистість компо-

зитор і музикознавця, піаніста та педагога Бели Бартока, структуру універсалізму якого визначають:

- чотири провідні види творчої діяльності: композиція, піанізм, етномузикознавство, педагогіка; приблизно рівнотривалі, хоч і реалізувалися нерівномірно, за принципом заміщення;
- суперечливість мотиваційних процесів: прагнув займатися композицією, але вважав, що не здобуде визнання, тому переключався на наукову діяльність; як педагог працював немов би з потреби заробітку, але, за свідченнями учнів, із зацікавленням;
- критичне ставлення сучасників до всіх видів діяльності Б. Бартока;
- розгалуження всіх видів діяльності, за винятком педагогіки: музикознавство (+ музична критика); виконавство (піаніст-соліст, ансамбліст, диригент); композиція (+ обробки народних пісень);
- сутнісні міжвидові взаємодії: композиція / виконавство (писав твори для фортепіано, сам виконував); (етно)музикознавство / композиція (авторський стиль увібрав риси фольклору; раціональне ставлення до творчого процесу; відсутність віртуозності); педагогіка / виконавство (викладав фортепіано, але не композицію, ілюстрував на заняттях).

Перший публічний виступ Бели Бартока піаніста відбувся у 1892 р. у віці 11 років (в м. Надьсьольош, тепер м. Виноградів на Закарпатті), останній – у 1943 році у віці 62 роки в США. Таким чином, діяльність Б. Бартока як концертуючого піаніста тривала понад півстоліття з перервою у 1912–1919 роках, зумовленою крахом «Нового угорського музичного товариства». 1920–1930-ті роки стали розквітом піанізму митця. Він систематично виступав в найкрупніших музичних центрах Європи і США – Лондоні, Парижі, Неаполі, Палермо, Празі, Зальцбурзі, Філадельфії, Лос-Анжелосі, Мос-

кві, Ленінграді, Харкові¹, Одесі, Франкфурті, Амстердамі, Відні, Стокгольмі, Цюріху, Сен-Луї, Денвері, Сан-Франциско, Сіеттлі, Канзас-сіті, Детройті, Балтіморі, Чікаго. Окрім сольних виступів, нерідко концертував зі скрипальями Йозефом Сігеті, Імре Вальдбауером, Еде Затурецьким, Андре Гелтлером, Єллі Араньї, Золтаном Секеї, віолончелістами Григорієм П'ятигорським, Емануїлом Фейерманом та іншими.

Б. Барток володів величезним репертуаром, до якого, крім його власних творів, входили композиції З. Кодаї, К. Дебюссі, І. Стравінського, Ф. Ліста, Л. ван Бетховена, а також старовинних композиторів – Дж. Фрескобальді, Л. Куперена, Д. Скарлатті, Й. С. Баха та багатьох інших. У цьому сенсі він також був універсальним. Преса переважно із захопленням писала про його виступи, як про «сильний талант, на який чекає блискуче майбутнє» [441, с. 54], «великого піаніста свого часу» [470, с. 215]. Разом з тим, траплялися і погані рецензії, як наприклад, про один з концертів 1941 року в Чікаго, про який Б. Барток писав в листі до своєї учениці Вільгельміни Кріль: «Ми грали досить вдало (про себе і свою дружину Дітту – О. К.), але отримали дуже погану оцінку преси. Це означає – одна хороша рецензія, одна „теплувата” і одна настільки погана, яку я не отримував ще жодного разу в житті. Немов ми останні з останніх піаністів» [441, с. 563]. Б. Барток не дбав про примноження слави віртуоза, іноді концертування його обтяжувало, але відмовитися від нього він не міг.

Бела Барток увійшов в історію музики ХХ століття як один з найоригінальніших композиторів, чи творчі досягнення пов'язані з неофольклоризмом і конструктивізмом. У перших своїх творах відштовхувався від пізнього романтизму, зокрема значний вплив на нього мала творчість Р. Штрауса. У 1939–1945 роках – створив найзначніші композиції: «Музику для струнних, ударних і челести», сонату для двох фортепіано і удар-

¹ У 1929 році Б. Барток виступав з сольними концертами в Харкові (3 січня) та Одесі (9 січня) з різноманітною програмою з власних творів, творів сучасників і старовинних майстрів.

них, Дивертисмент для струнного оркестру, фортепіанний цикл «Мікрокосмос», Концерт для оркестру, третій фортепіанний концерт та інші.

Творча робота Б. Бартока, що тривала близько півстоліття, як і його вивчення, не була рівномірною. Так, 1905–1906 роки відзначені спадом інтенсивності роботи композитора – у зв'язку з невдалою участю у конкурсі піаністів і композиторів імені А. Рубінштейна (1905), 1912–1915 роки – у зв'язку з провалом проекту «Нового угорського музичного товариства», 1920-ті роки – через велику завантаженість концертними виступами, педагогікою і наукою, 1940-ві роки – у зв'язку з науковою роботою та за станом здоров'я [441, с. 101, с. 172, с. 339]. Сучасники тривалий час були не в змозі належно оцінити композиторські досягнення Б. Бартока. Так, при його відвідуванні Парижа у 1909 році ніхто з авторитетних парижан не виявив до нього інтересу, незважаючи на те, що в нього були з собою рекомендації Ф. Бузоні, адресовані В. д'Енді та професору консерваторії Ісидору Філіппу. Авторський вечір Б. Бартока в Будапешті за участю струнного квартету Імре Вальдбауера, що відбувся у 1910 році, був зустрінутий консервативними колами вороже. Часткове визнання заслуг Б. Бартока як композитора відбулося лише після постановки Будапештським національним театром його балету «Дерев'яний принц» (1917) та опери «Замок Герцога Синя Борода» (1918).

Важливу роль у формуванні творчої особистості Бели Бартока відіграла його діяльність етномузикознавця. Лише один перелік активності Б. Бартока-науковця справляє враження: 1906 – видання збірки обробок «20 угорських народних пісень» (разом з З. Кодасем); 1907 – фольклорна експедиція в Трансильванію¹; 1908 – публікація перших досліджень; 1913 – експедиція в Алжир та публікація праці «Румунські пісні з комітату Біхар»; 1915 – експедиція в область Зойом і т. д. Протягом життя Б. Барток записав близько 11 тисяч народних пісень та інструментальних мелодій. З них: 3700 – угорських, 3500 –

¹ Із 1909 по 1918 рік Б. Бартоком було проведено близько 30 поїздок в Трансильванію, під час яких записано понад три з половиною тисячі румунських пісень та інструментальних награвань.

румунських, 3023 – словацьких, 89 – турецьких, 65 – арабських, понад 200 українських, югославських і болгарських. Його рівень професійності – рідкісний (був поліглотом, працював з фонографом), а характер наукових відкриттів – світового значення, як наприклад, доведення існування старовинно-угорської пентатоніки.

Розквіт етномузикознавчої діяльності Б. Бартока відноситься до 1920–1930-х років¹, коли він поєднував цю діяльність з виконавською, композиторською та педагогічною, залишив викладання в академії музики (1934), щоб перейти в Угорську академію наук і повністю присвятити себе фольклористиці². Ще раніше (1913) зізнавався: «Я обмежую свої публікації лише дослідженнями музичного фольклору <...> іншим шляхом неможливо нічого досягнути – композицією не завоювати ні визнання, ні публічного виконання» [441, с. 175–76]. Праці Б. Бартока і З. Кодаї привели до наукових відкриттів величезного історичного значення. Порівнюючи десятки і сотні пісень, зібраних в різних областях Угорщини, вони прийшли до висновку про те, що в основі давніх угорських пісень лежить той самий пентатонний лад, що зустрічається в музиці багатьох народів угро-фінського і тюрксько-монгольського походження³.

Близько сорока років Б. Барток присвятив педагогічній діяльності. *Протягом 1907–1934 років він працював професором класу фортепіано Академії музики імені Ф. Ліста*, але приватні заняття вів як до того, так і після того часу. Фортепіанна педагогіка зовсім не захоплювала музиканта, однак «йому прийшлося взяти себе в руки і прийняти запрошення, яке забезпечува-

¹ У цей час з'явилися такі капітальні дослідження Б. Бартока як «Трансільванські народні пісні» (зі 150-ма нотними зразками), «Народна музика румун з Марамуреша» (зі 339-ма мелодіями), «Угорські народні пісні» (з 320-ма мелодіями).

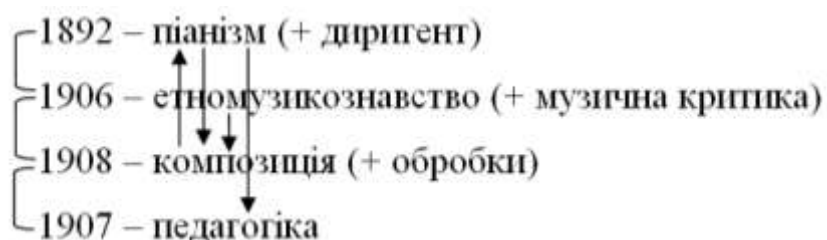
² У 1936 році Б. Барток відвідав Львів, був у гостях у Ф. Колесси, слухав фонограми дум, попросив зробити копії кількох українських мелодій зі збірника А. Конощенка. Після того листувався з Ф. Колесою, Д. Задором, вивчав записи К. Квітки, С. Людкевича, Ф. Колесси, звертався до Ф. Колесси з проханням прислати йому збірники українських пісень [195, с. 150–151].

³ Б. Барток зрідка пробував свої сили і в сфері критики (хоча це заняття було в нього нелюбимим). Протягом 1908–1914 років в будапештських журналах з'явилося більше десятка його музикознавчих статей – головним чином з питань фольклору.

ло постійний заробіток» [441, с. 102]. Б. Барток відмовився вести клас композиції, який йому пропонували, обмеживши себе викладанням фортепіано. Музикант вважав, що заняття з майбутніми композиторами можуть нашкодити його власній творчій активності. Разом з тим, численні його учні з фортепіано відгукувалися про нього як про чуйного та ерудованого педагога. Незважаючи на неоднозначне ставлення Б. Бартока до педагогіки, він здійснив сильний, хоча і непрямий, вплив на формування багатьох композиторів ХХ століття, в т. ч. українських – М. Скорика, Лесі Дичко, В. Губаренка, Є. Станковича та інших.

Чотиридіяльнісна структурна модель універсальної творчої особистості Б. Бартока, як і С. Танєєва, сформована шляхом поєднання чотирьох, при цьому тих самих, що у С. Танєєва, провідних видів діяльності – композиції, виконавства (піанізм), музикознавства та педагогіки. Схоже, як і у структурі універсальної особистості С. Танєєва, три діяльності Б. Бартока (композиція, музикознавство, педагогіка) формуються майже одночасно (1900-ті), накладаючись на здобутки Б. Бартока піаніста (у С. Танєєва – дзеркальна ситуація: найпізніше формується музикознавство). Співвідношення провідних діяльностей Б. Бартока (композиція, музикознавство, педагогіка) носить коливальний характер, відображаючи заміщувальну динаміку структури універсалізму його творчої особистості (на відміну від статичних структур особистості Г. Берліоза, Р. Вагнера і часткової статичності структури С. Танєєва). Формування першої провідної діяльності (виконавство) виявляє у структурі особистості Б. Бартока ознаки накопичувальної тенденції. Провідні види діяльності демонструють суттєві міждіяльнісні взаємодії.

Діяльнісно-структурна модель особистості Б. Бартока:



Універсальну творчу особистість композитора, етномузикознавця, педагога, диригента та музично-громадського діяча Золтана Кодая сформували чотири провідні діяльності, нерозривно пов'язані між собою, що набували більшого чи меншого значення в різні періоди його довгого життя. Структуру універсальності його особистості визначають:

- рівнозначність та надзвичайно тісна переплетеність композиторської, етномузикознавчої, педагогічної та музично-громадської діяльностей;
- розгалуження діяльностей: етномузикознавство (+ музична критика); педагогіка (+ методичні праці); композиція (+ обробки, редагування);
- міждіяльнісні взаємодії: композиція / педагогіка (твори для дітей); етномузикознавство / композиція / музично-громадська діяльність / педагогіка (збирання, обробка та публікація фольклору для дітей і з просвітницькою метою); виконавство / композиція / педагогіка (виконував власні твори, працював зі шкільними хорами); композиція / музикознавство (раціональний творчий метод); громадський діяч / педагогіка / музикознавство (адмінпосади в науковому та педагогічному середовищі).

Золтан Кодай розпочав писати музику з 14-ти років. Проте *стильова оригінальність з'явилася у його композиціях лише з кінця 1900-х*, у творах, написаних на інтонаційному матеріалі народних пісень (збірка «Спів», 1-й струнний квартет, соната для віолончелі та фортепіано, вокальні цикли «Запізнілі мелодії»), що своєю новаторською музичною мовою викликали напружену полеміку в творчих колах та пресі. Значну частину композиторської спадщини З. Кодая складають хори, засновані на фольклорному матеріалі, серед яких – «Картини з гір Матра», «Ісус і торгаші», «Забута пісня Балінта Баллаші». Неповторним в своєму роді є цикл пісенних обробок, опублікований в одинадцяти зошитах під назвою «Угорська народна музика», що став вираженням творчого *credo* композитора. З. Кодай багато писав для дитячих

хорів¹, в т. ч. унаслідок практичної роботи з гімназійними хоровими колективами². Світову славу йому приніс «Угорський псалом» для тенора, хору і оркестра, що дозволив віднести З. Кодая поряд з Б. Бартоком до основоположників сучасної угорської композиторської школи. На думку Івана Мартинова, «в творах Кодая <...> кругом виявляється дисципліна думки композитора і вченого <...> В наше століття знайдеться небагато прикладів схожої міцності зв'язків художнього і наукового методів, що взаємно доповнюють один одного. В єдності всіх форм творчої діяльності виступають різні риси творчого обличчя Кодая» [398, с. 213].

Крупний вчений, автор багатьох робіт, присвячених угорській народній музиці, З. Кодай записав біля 3500 народних мелодій з варіантами. Як і Б. Барток, З. Кодай записував фольклор за допомогою фонографа, у 1907–1909 роках – в селах Верхньої Угорщини, у 1910–1912 – в Трансільванії, у 1914-му – на Буковині, у 1921–1925 – у Сатмарі, Паті, Тата, Тарі, Бала-тонлеллі, Фьольварі, Кестхеї та інших місцевостях Угорщини. У 1907 році дослідник виявив пентатонічні наспіви у селах Північно-Західної Угорщини, описавши їх у статті «П'ятиступеневий лад в угорській народній музиці». Він читав лекції в Угорській Академії наук³, Вільному університеті, виступав на засіданнях Етнографічного товариства (доповіді «Еркель і народна музика», «Етнографія і історія музики»), міжнародних конгресах і симпозиумах.

У 1937 році вийшла в світ праця З. Кодая «Угорська народна пісня» («A magyar népzene») – результат його багаторічних особистих спостережень і роздумів, в якій подано класифікацію основних форм угорського фольклору, встановлено закономірності його розвитку. Значне місце в науковій спадщині З. Кодая посіла праця «Своєрідність мелодичної структури

¹ Численні хори а саррелла, збірники для школярів на основі народних угорських мелодій: «Угорське двоголосся», «Будемо чисто співати», «Пентатоніка», «440 мелодій», «333 вправи для читання з листа» та інші.

² З. Кодай брав активну участь в репетиціях дитячих хорів, виступав з чоловічим хором вчительського інституту.

³ Член Угорської Академії наук з 1943 року, у 1946–1949 – її Президент, з 1951 – голова музикознавчої комісії.

в народній музиці черемисів», в якій на основі близько 400 народних мелодій доведено наявність мелодичних систем двох типів та описано їхні особливості¹.

Доповненням великої наукової роботи З. Кодая стала його музично-критична та публіцистична діяльність. У 1917–1919 роках він співпрацював з газетами «Nyugat», «Pesti Napló». Пізніше обійняв пост музичного критика в «Будапештському щоденнику», де кожні чотири дні публікував статті про події музичного життя, національну культуру, виховання слухацької аудиторії, працював в американському «Музичному кур'єрі», французькому «Музичному ревію».

Педагогічна діяльність З. Кодая тривала від 1907 року, коли він почав викладати в Будапештській музичній академії теорію музики та композицію, – до останніх днів життя, коли його авторитет був найвищим, що й засвідчило його обрання в 1964 році Почесним Президентом Міжнародного товариства музичного виховання. Навіть лише у сфері педагогіки яскраво проявилася різнобічність інтересів З. Кодая – «професора композиції, реформатора шкільного навчання, невтомного поборника масового хорового руху, теоретика музичної педагогіки, автора багатьох навчальних посібників, публіциста, що пристрасно відстоював справу музичної освіти і просвітництва» [398, с. 205–206]. Педагогічні принципи Кодая склалися в процесі написання музики для дітей і укладання шкільних посібників. Він все більше уваги приділяв масовому хоровому руху. Писав хорові твори і педагогічний репертуар, розробляв систему релятивної сольмізації. З. Кодай увійшов в історію музики як педагог, що виховав декілька поколінь угорських музикантів².

Важливе місце у структурі особистості З. Кодая посіла музично-громадська діяльність. Він працював членом Всеугорського музичного товариства (з 1914), входив до складу Музичної дирекції (з 1918), був заступ-

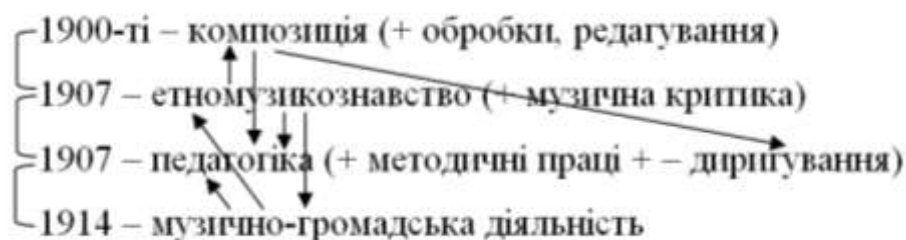
¹ За влучним спостереженням І. Мартинова, заняття З. Кодая фольклористикою «поряд з чисто науковою спрямованістю, зі збагаченням композиторської фантазії, створювали основу для системи масового музичного виховання» [398, с. 205].

² Серед його учнів – Л. Бардош, М. Хайду, П. Кадоша, Д. Ранкі та інші.

ником голови Всеугорського товариства любителів музики (1919) та віце-директором Вищої школи музичного мистецтва імені Ф. Ліста. З. Кодая здійснив великий внесок у розвиток руху «Співаюча молодь», був членом Національної угорської ради з мистецтва (з 1934 року), Почесним Президентом Спілки угорських музичних діячів (1949–1967), Президентом Угорського музикознавчого товариства (1951–1967), Президентом Міжнародної ради з народної музики (1963–1967), Почесним Президентом Міжнародного товариства музичного виховання (1964–1967).

Чотиридіяльнісна структурна модель універсальної творчої особистості З. Кодая, як і С. Танєєва та Б. Бартока, сформована шляхом поєднання чотирьох провідних видів діяльності – композиції, етномузикознавства, педагогіки, музично-громадської діяльності. Як і у структурах універсальних особистостей С. Танєєва та Б. Бартока, три діяльності З. Кодая (композиція, етномузикознавство, педагогіка) формуються майже одночасно (1900-ті). Як і у С. Танєєва, пізніше (з 1914 року) до них долучається музично-громадська діяльність. Співвідношення провідних діяльностей З. Кодая (крім музично-громадської), на відміну від Б. Бартока, є сталим і демонструє статику структури універсалізму його особистості, як у Г. Берліоза, Р. Вагнера і особливо, у С. Танєєва). Формування останньої провідної діяльності (музично-громадська діяльність) виявляє у структурі особистості З. Кодая ознаки накопичувальної тенденції. Провідні види діяльності, як і Б. Бартока, демонструють значні міждіяльнісні взаємодії.

Діяльнісно-структурна модель особистості З. Кодая має такий схематичний вигляд:



До типу класичного універсала належить універсальна творча особистість композитора, органіста, піаніста, педагога, музикознавця, публіциста та музично-громадського діяча Олів'є Мессіана. Структуру універсальної творчої особистості О. Мессіана визначають:

- рівнозначність чотирьох провідних видів діяльності – композиції, педагогіки, музикознавства та виконавства, що перебувають у нерозривній взаємодії: композиція / виконавство / музикознавство (виконання та пояснення композиційної техніки власних творів; написання творів для фортепіано і органу), педагогіка / композиція / музикознавство (навчання теорії своєї музичної мови; викладання композиції, фортепіано і органу; творчий, авторський характер неповторюваних педагогічних курсів, що містять елементи наукового підходу);
- розгалуженість видів діяльності: виконавство (органне, фортепіанне), педагогіка (викладання, методичні праці), музикознавство (теоретичні праці, критика, публіцистика);
- високий авторитет О. Мессіана як композитора, органіста і піаніста та педагога у сучасників і нащадків.
- синтетичність творчих досягнень О. Мессіана, сформована ідеями християнства (принцип обмеженості ладів і ритмів), східної філософії (вільна метрична організація) та орнітології (трансформація співу птахів на темперовані інструменти), що проявилися в кожному з провідних видів діяльності О. Мессіана; «синтетичний в квадраті» (новий синтез попереднього синтезу) зміст творів останнього періоду творчості;
- роль допоміжної діяльності виконує музично-громадська діяльність.

Композиторська спадщина О. Мессіана включає понад сімдесят органних, фортепіанних, камерно-ансамблевих, вокальних, хорових та оркестрових композицій. Серед органних творів – «З'явлення предвічної церкви», «Вознесіння», «Різдво Господнє», останній і до сьогодні залишається одним з

найвідоміших та найчастіше виконуваних. Для органу О. Мессіан писав «не заради „самовираження”, а просто тому, що така його робота, таке його ремесло. Йому потрібен репертуар для недільної меси» [679, с. 9]. Досвід органіста впливав на досвід композитора – у продуманому реєструванні, швидкому рухові багатоскладових акордів.

Перші твори О. Мессіана, з тих, які дійшли до нашого часу, з'явилися у кінці 1920-х років і були написані для фортепіано – цикл прелюдій (1928), органу («Небесна трапеза», 1928) та симфонічного оркестру («Євхаристична трапеза»; 1928). Одним з центральних творів О. Мессіана, написаним і виконаним в концтаборі у 1941 році, був натхненний цитатою з Апокаліпсису «Квартет на кінець часу». Композитор зазначав, що іншим смислом цієї назви був кінець музичного часу, заснованого на мірній метричній пульсації, про що свідчили використані в творі потактові зміни розміру (одиниця пульсації – шістнадцята) [156, с. 75]. До центральних творів «екзотичного» періоду творчості належать «Яраві», «Турангаліла» та «П'ять пісень-приспівів», які композитор називав триптихом про Трістана. У 1950-ті композитором створено серію «пташиних» композицій – «Екзотичні птахи» та «Каталог птахів», що включає тринадцять п'єс, об'єднаних у сім зошитів¹.

На думку Віктора Єкимовського, головним досягненням О. Мессіана стало те, що до вершини своєї творчості він підійшов з плідною ідеєю синтезу, поєднавши в творах 1960-х рр. всі досягнення попередніх періодів, що можна спостерегти у таких композиціях як «Хронохромія», «Сім Хайку», «Кольори Граду небесного», «І чекаю воскресіння мертвих» [156, с. 231].

Ставлення слухачької аудиторії до творчості О. Мессіана було досить прихильним. Однак траплялися і моменти конфронтації. Зокрема, на прем'єрі «Трьох маленьких літургій» у 1945 році в Парижі публіка поділилася на дві

¹ О. Мессіан понад 40 років записував голоси птахів, розробив систему трансформації співу птахів на музичні інструменти з темперованим строем. Див. : Kraft D. Birdsong in the Music of Olivier Messiaen: A thesis submitted to Middlesex University in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy; School of Art, Design and Performing Arts Middlesex University. Desember, 2000. 466 p.

групи – одні бурхливо виражали своє захоплення, інші – гучно демонстрували незадоволення, в їх числі й теологи, обурені тим, що в творі поряд з біблійними текстами використовувалися фрагменти текстів Поля Елюара, праць з медицини, ботаніки, геології та астрономії.

О. Мессіаном написано біля п'ятнадцяти музикознавчих праць, серед яких – «Техніка моєї музичної мови» (1944) і багатотомний «Трактат про ритм» (1948). Як музичний критик і публіцист композитор дебютував ще в 1936 році в «Revue Musicale», де була опублікована його стаття «Аналіз „Аріани і Синьої Бороди” Поля Дюка». Загалом музикознавча діяльність О. Мессіана настільки тісно пов'язана з його композиторською творчістю, з одного боку, та педагогічною діяльністю, з іншого, що її, по суті, важко розглядати як окремий вид діяльності¹. Те і інше об'єднано позамузичними інтересами музиканта – релігією, східною філософією, орнітологією.

У розумінні О. Мессіана релігія – замкнена, обмежена система, що не розвивається, з незмінністю ідей, образів та сюжетів. Ідею обмеженості він узяв основним конструктивним принципом своєї музичної мови – обмеживши можливості ладу, ритму та гармонії. У результаті обмеженість, повторність, замкненість, періодичність, симетрія стали основними ознаками мессіанівської стилістики, названої ним «зачаруванням неможливостей» [156, с. 53–54]. Наріжними каменями музично-теоретичної системи О. Мессіана стали лади обмежених транспозицій (всього сім) та необернені (дзеркально-симетричні) ритми. Ця система витримується в його творчості до 1945 року, хронологічно співпадаючи з виходом книги «Техніка моєї музичної мови». Розробка ритмічної мови в 1950-ті роки привела О. Мессіана до грецької метрики, «пташиних» ритмів, техніки «прогресуючих ритмічних рядів», «ритмічних персонажів», «пермутацій» тощо. Цей етап еволюції музичної мови композитора отримав узагальнення в його «Трактаті про ритм».

¹ Окрім аналітики в роботах О. Мессіана багато відступів філософського, естетичного плану, що супроводжуються релігійними метафорами.

О. Мессіан все життя дуже активно і серйозно займався викладацькою діяльністю. У 1936–39 роках – вів курси аналізу, гармонії і читання з аркуша на фортепіано та органі в *Schola Cantorum*. У 1941–1977 роках працював на посаді професора Паризької консерваторії, вів курси гармонії (1941–1947), аналізу і естетики (1947–1966), композиції (1966–1977), виступав з лекціями про грецьку метрику і індійський ритм, техніки композиції і оркестрування – в Угорщині, Німеччині, Аргентині, Швейцарії, США, Японії, Канаді, Фінляндії. З 1942 року – викладав музичний аналіз на приватних курсах, організованих композитором і музикознавцем Гі Бернар-Далапьером. Неодноразово виступав керівником семінарів нової музики в Дармштадті.

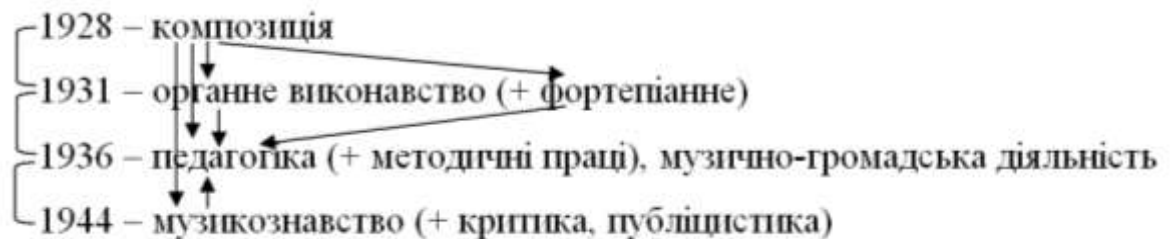
Результатом багаторічної педагогічної практики О. Мессіана стали методичні розробки «Курс двадцяти уроків сучасного сольфеджіо» (1935), «Двадцять уроків гармонії» (1939). Кількість учнів О. Мессіана – дуже велика. Серед них – такі лідери творчого процесу Західної Європи та світу як П'єр Булез, Моріс Ле Ру, Серж Нігг, Карлгайнц Штокгаузен, Івонна Лоріо, Яніс Ксенакіс, Родольфо Арісага, Жерар Грізе, Генрік Гурецький, Пітер Донохоу, Еугеніуш Кнапик, Дьордь Куртаг та багато інших.

Портрет О. Мессіана був би неповний без врахування його виконавської та музично-громадської діяльності. Починаючи з 1931 року, він понад шістьдесят років пропрацював церковним органістом в Паризькій церкві Святої Трійці. Робота в церкві, релігійний спосіб життя, дотримання християнських свят зробили О. Мессіана знавцем католицької служби, що закріпилося в його композиторській творчості. Починаючи з 1950-х років, О. Мессіан багато гастролював за кордоном, даючи майстер-класи та виступаючи як органіст і піаніст, часто в дуеті зі своєю другою дружиною піаністкою Іванною Лоріо.

Ім'я О. Мессіана як громадського діяча тісно пов'язано з діяльністю творчого об'єднання «Молода Франція» (1936–1939), до складу якого увійшли Ів Бодріє, Андре Жоліве та Даніель Лесюр, що об'єдналися для пропагування нової музики.

П'ятидіяльнісна структурна модель універсальної творчої особистості О. Мессіана сформована шляхом поєднання чотирьох, як і у З. Кодая, Б. Бартока та С. Танєєва провідних видів діяльності. Проте, на відміну від структури особистості З. Кодая, ядро якої складають композиція, етномузикознавство, педагогіка, музично-громадська діяльність, у О. Мессіана якісний склад провідних діяльностей – такий самий, як у Б. Бартока та С. Танєєва – композиція, виконавство, педагогіка та музикознавство. Відмінність загальної структури зумовлена тим, що до цих чотирьох провідних додається ще музично-громадська діяльність, що виконує допоміжну роль. Співвідношення усіх видів творчої діяльності О. Мессіана, на відміну від усіх інших класичних універсалів, крім Б. Бартока, демонструє послідовність накопичувальної динаміки універсалізму його особистості. Як і у С. Танєєва, у О. Мессіана, найпізніше з усіх видів діяльності формується музикознавство. Провідні види діяльності, як і у Б. Бартока, демонструють суттєві міждіяльнісні взаємодії та різноманітні форми синтезу.

Діяльнісно-структурна модель особистості О. Мессіана має такий схематичний вигляд:



Отже, для класичного універсала характерно: розповсюдженість типу, переважання чотиридіяльнісної структури універсалізму, де в ролі провідних видів діяльності виступають виконавство, композиція і музикознавство (Г. Берліоз, Б. Барток, З. Кодай), і п'ятидіяльнісної структури універсалізму, в якій до попередніх видів діяльності додається педагогіка (К. Сен-Санс, С. Танєєв, О. Мессіан). Винятки складають тридіяльнісна структура особистості Р. Вагнера та чотиридіяльнісна структура особистості З. Кодая, у якій місце виконавства посідає музично-громадська діяльність. У цілому для кла-

сичного універсала притаманна рання сформованість структури особистості (Г. Берліоз, Р. Вагнер, З. Кодай), її статична організація (Г. Берліоз, Р. Вагнер, С. Танеєв, З. Кодай), рідкісні прояви накопичувальної (О. Мессіан) та накопичувально-замінювальної тенденцій (К. Сенс-Санс, Б. Барток), допоміжна роль музично-громадської діяльності, показові діяльнісно-видові розгалуження (виняток Р. Вагнер), міждіяльнісні взаємодії, прояви універсальності як вищої закономірності творчості.

2.3.7. На межі типів. Поряд з більш чи менш характерними проявами типологічної належності цілого ряду універсальних творчих особистостей, частина універсалів поєднує в собі ознаки двох або трьох типів. Однією з таких є універсальна творча особистість Фелікса Мендельсона-Бартольдї – композитора, піаніста, органіста, диригента, педагога та музично-громадського діяча. Структуру універсальної творчої особистості Ф. Мендельсона-Бартольдї визначає наявність не однієї, як у видових типів, і не трьох як у не однієї, як саме двох провідних видів діяльності – композиції і виконавства, кожен з яких не є зреалізованим достатньо повно для того, щоб посісти позиції найголовнішого. Цей висновок зумовлений міркуваннями такого порядку:

- провідними діяльностями митця є композиція і виконавство (піаніст, органіст, диригент), заняття якими тривали від ранньої юності до останніх днів життя;
- обидва ці види діяльності були розгалуженими: всередині композиції – редагування; виконавство включало піанізм, диригування, органне виконавство;
- міждіяльнісні взаємодії: виконавство впливало на педагогіку, музично-громадську діяльність (створення консерваторії в Лейпцизі зумовлено потребами оркестру Геванхауза, в якому Ф. Мендельсон був керівником і диригентом) та композицію (редагування забезпечувало власні виконавські потреби);

– як композитор і виконавець Ф. Мендельсон за життя користувався величезним успіхом, хоча після смерті оцінка його композиторських здобутків стала значно скромнішою;

– Ф. Мендельсон вважав своїм покликанням композицію, зазначаючи, що у нього немає педагогічного таланту, і що виконавством він займався не через особисту схильність, але через обов'язок.

Сказане засвідчують наступні факти. *Публічна концертна діяльність Фелікса Мендельсона розпочалася у 1818 році*, тобто у дев'ятирічному віці, коли він виконав фортепіанний концерт чеського композитора Яна Ладіслава Дусіка. Саме фортепіанне виконавство першим принесло Ф. Мендельсону славу видатного виконавця-віртуоза. Адже його дебют як диригента відноситься до 1822 року (тринадцятирічного віку), і відбувся він в рамках домашніх концертів. Разом з тим, *перші яскраві виступи Ф. Мендельсона як диригента слід відносити до 1829 року*, коли відбулося відродження бахівських «Страстей за Матвієм» у берлінській версії, а також виконання ним у Лондоні власних творів – увертюри «Сон в літню ніч» та симфонії c-moll. Попри відсутність детальної інформації про виступи Мендельсона-органіста, сам факт того, що він виступав в цих трьох якостях, а як диригент – особливо плідно, вказує на те, що модель його виконавства генетично пов'язана із діяльністю музиканта-майстра, і що, таким чином, не лише репертуарно (за висловом Г. Берліоза, Ф. Мендельсон «надто любить покійників»), але і за специфікою виконавства, його родо-видовими властивостями, воно нерозривно пов'язано із традиціями минулого.

Протягом життя Ф. Мендельсон багатократно виступав в різних містах Німеччини, Англії та інших країн. Після відродження «Страстей за Матвієм» Й. С. Баха, продовжив диригентську та просвітницьку діяльність в Дюссельдорфі, куди був запрошений для здійснення грандіозної постановки ораторії Г. Ф. Генделя «Ізраїль в Єгипті» (1833), і де ним були виконані «Висока меса» Й. С. Баха, «Te Deum» Г. Ф. Генделя та багато творів старовинних італійських майстрів. Активною була концертна діяльність Ф. Мендельсона в Лон-

доні, куди він систематично виїздив, починаючи з 1829 року, але особливо повно його виконавство реалізувалося в Лейпцизі, де для цього був підготовлений ґрунт двохсотлітньою практикою Гевандхауза.

Про виконавську майстерність Ф. Мендельсона диригента у лейпцизький період Вальтер Дамс писав наступне: «Оркестр під його орудою досягнув високої майстерності, і не дивно, що композитори зі всієї Німеччини посилають в Лейпциг своїх партитури» [133, с. 32]. Едуард Деврієнт звертав увагу на «виточену манеру» диригування Ф. Мендельсона, а Ганс Бюлов – на «магнетичну красномовність мови його жестів» [74, с. 159]. Сказане свідчить про захоплення сучасників виконавством Ф. Мендельсона. Разом з тим, Фелікс зізнавався: «Всі посадові заняття музикою, диригування та інше я брав на себе завжди лише з почуття обов'язку, але зовсім не через схильність» [133, с. 40] або ж: «Мені буквально ненависне диригування і всі ці публічні виступи; кожного разу я лише з відразою наважуюся на це. Я думаю, наближається час (а можливо він вже й настав), коли я абсолютно відмовлюся від всілякої регулярної музичної праці і публічних виступів, щоб займатися музикою вдома і писати ноти, дозволивши усім цим громадським справам рухатися своїм шляхом. Багато навчитися від них я все одно не можу і взагалі, що стосується користі, я переконаний, що листок нот – навіть геть непотрібних – приносить мені більше користі (або в гіршому випадку більше радості), ніж 250 відмінних репетицій або виступів» [133, с. 41].

Як композитор Фелікс Мендельсон також сформувався рано. Яскравим зразком його стилю є увертюра до комедії В. Шекспіра «Сон в літню ніч», написана 17-річним музикантом (1826), яка одразу зробила його знаменитим. В майбутньому Мендельсон-композитор заявить про себе як один із засновників програмної романтичної симфонії («Шотландська», «Італійська» та інші), один із засновників програмної концертної увертюри («Гебриди», «Рюї Блаз» та інші), засновник такого різновиду романтичної фортепіанної мініатюри як «Пісня без слів», тонкий майстер оркестрового колориту, досвідчений редактор творів епохи бароко, зокрема клавірних концертів Й. С. Баха,

ораторій Г. Ф. Генделя. Феномен універсальної творчої особистості Ф. Мендельсона, на відміну від К. М. Вебера, позначений майже одночасним, дуже раннім визріванням його особистості і як виконавця, і як композитора. Ця риса, як і його мультिवиконавський універсалізм, також виглядає як успадкована від музичної практики минулого.

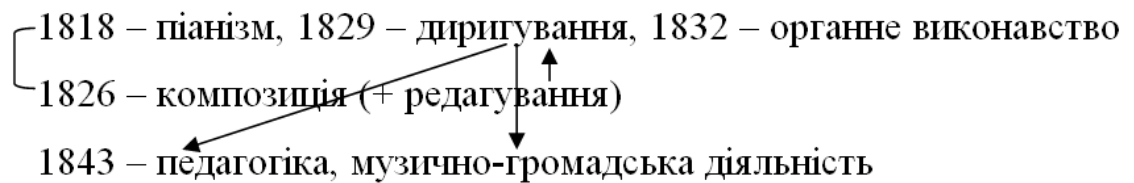
На відміну від виконавства, музично-громадська діяльність Ф. Мендельсона як засновника Лейпцизької консерваторії бачиться спрямованою у майбутнє. Цей вчинок Ф. Мендельсона мотивується необхідністю відкриття загальнодоступного системно-організованого музично-освітнього закладу, про що йдеться у його клопотанні до окружного директора фон Фанкельштейна в Дрездені, написаному в квітні 1840 року. Однією з причин була концертна практика Гевандхауза, потреби якої Ф. Мендельсон розумів і відчував краще, ніж інші, будучи диригентом оркестру Гевандхауза. Варто звернути увагу, що прижиттєве захоплення Ф. Мендельсоном як виконавцем і композитором змінилося розчаруванням наступних поколінь. Натомість організована ним система музичної освіти в подальшому набула розповсюдження далеко за межами Німеччини.

Ф. Мендельсон вважав, що в нього немає педагогічного таланту, однак один з перших випускників Лейпцизької консерваторії Йозеф Вільгельм фон Вазилевські, який відвідував його заняття з композиції та ансамблю, як і Карл Рейнеке, схвально висловлювався про його манеру викладання, зазначаючи, що той висловлювався завжди коротко, ясно і конкретно [74, с. 227], як і в музичних творах.

Модель універсальної творчої особистості Ф. Мендельсона сформована поєднанням чотирьох видів творчої діяльності, два з яких (розгалужене виконавство та композиція) є провідними, а два (тісно переплетені музично-громадська діяльність та педагогіка) – допоміжними. Співвідношення усіх видів творчої діяльності Ф. Мендельсона демонструє переважання накопичувальної тенденції в динаміці універсалізму його особистості, що яскраво прослідковується не лише між провідними діяльностями митця, але і всередині

його виконавства. Натомість одночасність яскравих проявів музично-громадської діяльності і педагогіки припиняє дію цієї тенденції, виявляючи повноту і остаточну сформованість структури універсальної творчої особистості митця. Провідні та допоміжні види діяльності Ф. Мендельсона демонструють значні міждіяльнісні взаємодії.

Діяльнісно-структурна модель універсальної творчої особистості Ф. Мендельсона має такий вигляд:



Універсальна творча особистість Ференца Ліста – піаніста і диригента, композитора і педагога, публіциста і музично-громадського діяча, як і універсальна особистість його видатного сучасника і друга Ріхарда Вагнера, відзначена масштабністю реалізації кожного з видів діяльності та щільністю міждіяльнісних взаємодій¹. Проте, на відміну від Р. Вагнера, помітною у Ф. Ліста є рівнозначність проявів композиції і виконавства, що, як і у Ф. Мендельсона, виконують роль двох провідних діяльностей одночасно. Структуру універсальної творчої особистості Ф. Ліста визначають:

- дві провідні діяльності: композиція (включно з транскрипціями та парафразами) і виконавство (піанізм, диригування);
- три допоміжні діяльності: музикознавство (публіцистика) та педагогіка, що обрамляють творчий шлях митця, та музично-громадська діяльність, яка виконує роль посилення функцій виконавства;
- густі міждіяльнісні взаємодії: композиція / виконавство / педагогіка / музикознавство / музично-громадська діяльність (виписані

¹ Вкраплення елементів композиторського мислення Ф. Ліста у його виконавський процес проявлялося змінами типів фактури у творах, транспонуваннями, виконанням на ходу і фортепіанної, і оркестрової партій [53, с. 54]. Міждіяльнісні взаємодії у Ф. Ліста відзначали його учениця Августа Буасье, дослідники Яків Мільштейн, Андрій Будяковський та Сергій Барський, в т.ч. між композицією і педагогікою [52, с. 11; 414, с. 343, с. 410; 22, с. 10; 53, с. 56–57].

квазі-імпровізації в музичних творах, пріоритет фортепіанних та симфонічних жанрів; все це разом з педагогікою – предмет музикознавчих досліджень та стимул музично-громадської діяльності і навпаки);

– поступове примноження проявів універсалізму, накопичувальна динаміка структури універсальної творчої особистості (на відміну від статичної структури особистості Р. Вагнера).

Дуже раннє формування творчої особистості Ф. Ліста відбулося одразу у трьох напрямках – як піаніста, композитора, педагога. В дев'ять років (1820) він успішно виступив перед широкою публікою в м. Пожоні (Братислава). В одинадцять (1822) – вже був автором хоралу «Tantum ergo» і фортепіанних варіацій на тему вальсу Антона Діабеллі. Починаючи з шістнадцятирічного віку, юний музикант почав вести дуже активну концертну діяльність та давати уроки музики (1827), в т.ч. у зв'язку із смертю батька.

Оселившись у Женеві у 1835 році, Ф. Ліст «з неймовірною швидкістю ріс і як виконавець, і як композитор, і як педагог» [414, с. 77], працював над «Методом фортепіанної гри» (не завершений) і мав велику кількість приватних занять. З кінця 1835 року Ф. Ліст почав ще й викладати у Женевській консерваторії. У листі до матері він писав: «Мій цілий день з 9 годин ранку <...> до 11 годин вечора наповнений. Ранок належить консерваторії, методу, моїм творам. Після обіду я читаю, граю на роялі, роблю візити і пишу статті» [414, с. 79]. У Женеві розпочалася публіцистична діяльність Ф. Ліста, спочатку у співавторстві з Марі Д'Агу. Серед праць того часу – «Мандрівні листи бакалавра музики» та «Про становище людей мистецтва і про умови їхнього існування в суспільстві», в якій він, між іншим, *підіймає проблематику діяльнійшої типології творчої особистості*, зокрема, пише про поділ музикантів на виконавців, композиторів і педагогів, а також – на митців і ремісників.

Про поступове примноження проявів творчого універсалізму у Ф. Ліста свідчить те, що в межах першого піаністично-композиторсько-публіцистичного періоду його творчості з'являються й окремі паростки його

діяльності громадського діяча¹ та диригента. Мається на увазі просвітницький характер його виконавства, *виділення коштів на пам'ятник Л. ван Бетховену у Бонні у 1839 році, виступи в якості диригента у Пешті (1840 р.) та Веймарі (1843 р.)*.

1848 рік став рубіжним для діяльності Ф. Ліста, що раптово припинив блискучу кар'єру піаніста-віртуоза (хоча нерегулярні виступи дозволяв собі до кінця життя²), натомість переключився в сферу диригування та композиції, прийнявши пропозицію посади придворного капельмейстера у Веймарі. Разом з тим, «відділяти Ліста-піаніста від Ліста-композитора або диригента не можна. У всіх трьох випадках перед ним стояли, в основному, одні й ті ж художні завдання» [53, с. 54].

Починаючи з 1850-х років, Ф. Ліст став приділяти педагогічній діяльності все більше часу. Невдовзі він випустив на концертну естраду своїх учнів, видатних піаністів Ганса Бюлова та Карла Таузіга, визнаних музикантів – Карла Кліндворта, Діоніса Прукнера, Олександра Вінтербергера та інших. До Ф. Ліста в Веймар з'їжджалися піаністи, щоб завершити свою музичну освіту: його навчання представляло собою художнє вдосконалення вже достатньо сформованих піаністів³. Масштабна педагогічна діяльність Ф. Ліста підготувала появу феномену веймарської школи – потужного творчого об'єднання новаторськи мислячих музикантів, значну частину якого склали власне безпосередні учні Ф. Ліста – Ганс Бюлов, Йоахим Рафф, Петро Корнеліус, Фелікс Дрезеке, Карл Таузіг, Карл Клінвордт.

П'ятидіяльнісна модель універсальної творчої особистості Ф. Ліста сформована поєднанням двох провідних, як і у Ф. Мендельсона, видів діяльності, зокрема, розгалуженої композиції і розгалуженого виконавства, та

¹ Музично-громадська активність Ф. Ліста веймарського періоду пов'язана із його участю в організації «Всезагальної німецької музичної спілки», пізніша – із заснуванням Академії музики в Будапешті (1875).

² Останній виступ Ф. Ліста в якості диригента відбувся у Веймарі у 1884 році, а останній як піаніста – в Люксембурзі у 1886 році.

³ Список учнів Ф. Ліста, за даними його біографа Августа Геллеріха, – понад 400 осіб. Серед кращих учнів – Ежен д'Альбер, Еміль фон Зауер, Олександр Зілоті, Софія Ментер, Моріц Розенталь та інші.

трьох допоміжних – педагогіки, публіцистики та музично-громадської діяльності. Співвідношення усіх видів творчої діяльності Ф. Ліста, як і у Ф. Мендельсона, демонструє виразне переважання накопичувальної тенденції в динаміці універсалізму його особистості, що яскраво прослідковується не лише між усіма видами діяльності митця, але і всередині розгалуженого виконавства. Провідні та допоміжні види діяльності демонструють значні міждіяльнісні взаємодії.

Діяльнісно-структурна модель універсальної творчої особистості Ф. Ліста має такий вигляд:



Універсальна творча особистість Антона Рубінштейна – піаніста, диригента, педагога, композитора, музично-громадського діяча, публіциста, як і універсальні особистості Ф. Ліста та Ф. Мендельсона, поєднує ознаки кількох типів. Особливості її структури визначають:

- дві провідні діяльності: виконавство (піаніст / диригент) та композиція, їхня приблизно однакова тривалість, масштаби, значення і цінність;
- переконаність в тому, що його покликанням є композиція, при цьому нездатність відмовитися від виконавства через любов до публіки, розуміння, що його концертні виступи є майданчиком формування інтересу до його творчості як композитора;
- допоміжна роль музично-громадської діяльності (засновник та директор Петербурзької консерваторії, ІРМТ, Міжнародного конкурсу піаністів і композиторів імені А. Г. Рубінштейна), педагогіки (учень – П. Чайковський), публіцистики;

– активні міждіяльнісні взаємодії: композиція / виконавство (виконання власних фортепіанних творів, створення віртуозних фортепіанних п'єс), публіцистика / педагогіка / виконавство (понад сотня лекцій-концертів); композиція / музикознавство (статті про композиторів); музикознавство / педагогіка (курс «Історія літератури фортепіанної музики»); музично-громадська діяльність / педагогіка / виконавство / композиція (заснував Співацьку академію та Міжнародний конкурс піаністів і композиторів).

Грандіозна виконавська діяльність А. Рубінштейна – піаніста і диригента – тривала понад півстоліття: від 10-річного віку (1839), коли вундеркіндом був даний перший публічний концерт у Москві, до останніх днів життя, зокрема останнього виходу на сцену у Штудгарті у 1894-му, за півроку до смерті. Вже в 11 років юний віртуоз розпочав триумфальне трирічне (1840–1843) турне Європою, і з того часу практично не припиняв своїх концертних виступів¹, неодноразово зустрічаючись з публікою у найкращих концертних залах багатьох інших міст Східної та Західної Європи і США². У зв'язку з цим вже в середині 1850-х за А. Рубінштейном міцно закріпилося реноме одного з найвидатніших піаністів сучасності. Кульмінацією ж піаністичної діяльності митця стали «Історичні концерти» (1885–1886), проведені в найбільших містах Європи. Так, у 1885–1886 роках було виконано сім програм циклу в Берліні, Відні, Петербурзі, Москві, Лейпцизі, Парижі, Лондоні, три програми в Дрездені, Празі, Брюсселі. У 1886–1887 роках – 10 програм в Петербурзі. У 1889–1890 роках відбулося ще 16 загальнодоступних концертів за проєктом А. Рубінштейна.

¹ Впродовж періодів роботи в Петербурзькій консерваторії інтенсивність концертної діяльності А. Рубінштейна як піаніста знижувалася. «Вірний своєму принципу, що директор консерваторії не має права залишати навчальний заклад, яким керує, задля концертних поїздок, Рубінштейн з 1859 року, тобто протягом восьми років майже не виступав як піаніст за межами Петербургу і Москви» [21, с. 17].

² У репертуарі А. Рубінштейна – власні твори у великій кількості, а також переважно композиції Л. ван Бетховена та романтиків.

Диригентські виступи А. Рубінштейна розпочалися в рамках Університетських концертів у 1850 році, склавши цілу епоху в концертній діяльності ІРМТ. Крім цього, як диригент А. Рубінштейн виступав також за кордоном, зокрема, на початку 1870-х років з Товариством друзів музики в Відні. За словами Лева Баренбойма, «Рубінштейн був безумовно видатним диригентом. Але <...> в цьому амплуа він порівняно рідко досягав тієї магічної влади над аудиторією, якої майже завжди досягав в ролі піаніста» [21, с. 316]. Водночас, у стильовому відношенні обидва види виконавства А. Рубінштейна були близькими і відзначалися «мелодичністю, розспівністю, одухотвореним ліризмом і емоційно виправданою, насиченою віртуозністю» [453, с. 51].

Публікація перших творів А. Рубінштейна відбулася також дуже рано, у віці 14-ти років (1843). З цього часу розпочалася його дуже плідна композиторська творчість в жанрах опери, ораторії, симфонії, концерту, романсу, сольної і ансамблевої оркестрової п'єси. Композитор увійшов в історію як автор перших в російській музиці фортепіанних концертів. Спадщина митця включає 14 опер, 4 духовні опери-ораторії, 6 симфоній, близько 10 інших оркестрових творів, близько 20-ти інструментальних ансамблів, понад 200 фортепіанних п'єс, близько 180 вокальних творів і ансамблів. До кращих з них належать опера «Демон», цикл «Перські пісні» для голосу з оркестром, четвертий фортепіанний концерт. Водночас, спадщина А. Рубінштейна не є рівноцінною, наприклад, деякі постановки його опер не мали успіху у сучасників («Куликовська битва», «Фераморс»). Сам А. Рубінштейн вважав, що неуспіх його композиторської творчості пов'язаний з його універсальністю. В «Коробі думок» він писав: «Раніше, якщо чудові люди проявляли себе різнобічними, публіка ще більше захоплювалася і поважала їх. Нині ж, як видається, публіка не має часу захоплюватися різними гранями однієї ж і тієї людини; вона потребує від неї спеціальності і притримується тільки її. Багатогранність в очах публіки виглядає скоріше шкідливою» [21, с. 106].

У листах до рідних А. Рубінштейн писав про те, що він «відчуває нездоланне прагнення писати музику; в цьому бачить своє *основне* покликання і переконаний, що йому як композитору судилося створити щось значне» [21, с. 6]; писав, що він змушений на певний час звернутися до діяльності концертуючого піаніста для того, щоб забезпечити собі безбідне існування, і як тільки це станеться, він припинить публічні виступи, що збирається залишити естраду найближчим часом. Лев Баренбойм вважав, що А. Рубінштейн «ненавидів концертування і пов'язані з ним переїзди з міста в місто, проте не в силах був відмовитися від артистичного спілкування зі слухачами, яке приносило йому величезне задоволення. Починаючи з весни 1870 року він щорічно зарікався, як Ліст, покинути відкриті піаністичні виступи. Але приходила осінь, і все починалося спочатку» [21, с. 6–8].

Виконавство впливало на композиторські здобутки А. Рубінштейна і навпаки, зокрема, інтенсивна концертна діяльність кінця 1860-х зумовила появу у його композиторській творчості цілого ряду віртуозних п'єс для фортепіано (національні танці, вальс-каприз, етюди та інші).

Важливу роль у структурі універсальної творчої особистості А. Рубінштейна посіла його педагогічна діяльність, зокрема, викладання в Петербурзькій консерваторії, засновником, директором і професором якої він був протягом багатьох років (1862–1867; 1887–1891). У 1862–1867 роках А. Рубінштейн викладав фортепіано, інструментовку, композицію, вів хорівий і оркестровий класи. Натомість у 1887–1891 роках він в якості експерименту включив в навчальний план піаністів дисципліну «Історія літератури фортепіанної музики», провівши 58 лекцій-концертів у 1887–1888 навчальному році і стільки ж – у наступному.

Значною була діяльність А. Рубінштейна як музично-громадського діяча. У 1858 році за його ініціативою було створено Співацьку академію в Петербурзі, у 1859 році – Російське музичне товариство (у 1889–1890 роках – його голова), у 1860 році – класи ІРМТ. За ініціативою А. Рубінштейна був

заснований Міжнародний конкурс піаністів і композиторів, що проводився, починаючи з 1890 року, кожні п'ять років у Петербурзі, Берліні, Парижі.

Обдарований літературно, А. Рубінштейн нерідко виступав у пресі. Початком його публіцистичної діяльності була стаття «Російські композитори», опублікована у віденському журналі «Blätter für Musik, Theater und Kunst» (1855). На початку 1860-х років працював в журналі «Вік» («Про музику в Росії» та інші), у 1880-х роках – писав статті, працював над книгою «Короб думок».

П'ятидіяльнісна модель універсальної творчої особистості А. Рубінштейна, як і у Ф. Мендельсона та Ф. Ліста, сформована поєднанням двох провідних видів діяльності, зокрема, композиції і розгалуженого виконавства, та трьох допоміжних – педагогіки, публіцистики та музично-громадської діяльності. Співвідношення усіх видів творчої діяльності А. Рубінштейна демонструє поєднання накопичувальної (виконавство, публіцистика, музично-громадська діяльність) та замінювальної (виконавство, педагогіка) тенденцій в динаміці універсалізму його особистості. При цьому, дві провідні діяльності починають реалізуватися майже одночасно (1839 – виконавство, 1843 – композиція). Провідні та допоміжні види діяльності демонструють значні міждіяльнісні взаємодії¹.

Діяльнісно-структурна модель універсальної творчої особистості А. Рубінштейна має такий вигляд:



¹ Див.: Коменда О. І. Діяльнісно-структурний метод дослідження універсальної творчої особистості. Антон Рубінштейн (до 190-річчя від дня народження). *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* : тези Третьої Міжнар. наук.-практ. конф. 7–8 листоп. 2019 р. Київ, 2019. С. 78–81 [245].

Риси універсала-композитора, універсала-виконавця та класичного універсала поєднала універсальна творча особистість Пауля Гіндеміта – альтиста, диригента, педагога, музикознавця, музично-громадського діяча та композитора. Структуру його універсальної творчої особистості визначають:

- провідні діяльності – композиція і виконавство (рівнотривалі, рівноважно визнані);
- допоміжні діяльності: педагогіка (внутрішньонаціонального значення) та музично-громадська діяльність (спрямовані на створення середовища для пропагування власних творчих досягнень);
- галуження провідних та допоміжних видів діяльності: мультивиконавець (скрипаль, альтист, ударник, диригент); педагог-практик і педагог-вчений (+ навчальна література); композитор (твори для професіоналів та любителів);
- глибокий синтез на рівні міждіяльнісних взаємодій: композитор / педагог (розширена тональність); виконавство / композиція / музично-громадська діяльність (виконання власних творів, в т. ч. на організовуваних ним же фестивалях, прикладна музика); виконавство / музично-громадська діяльність / педагогіка (пропагування ідеї діяльнісного універсалізму).

Початок композиторської діяльності П. Гіндеміта відноситься ще до періоду його навчання у Франкфуртській консерваторії. У 1919 році у Франкфурті відбувся його перший авторський концерт, де були виконані перший квартет, скрипкова та альтова сонати (ор. 10, 11). З того часу популярність композитора в Німеччині швидко зростала. Вже у 1920-ті роки у зв'язку з виконанням його Третього квартету на Донаушингенському фестивалі (1921) ім'я композитора стало символом нового напрямку в німецькій музиці. Нерідкою на той час була і жорстка критика його творів, передусім, експресіоністських опер «Вбивця, надія жінок», «Свята Сусанна». Рецензенти писали про повну їхню художню непридатність, від-

сутність у композитора мелодичного обдарування, перевантаженість оркестрових партитур, розпусність вибраних сюжетів [340, с. 43–44].

Значну частину творчої спадщини П. Гіндеміта склала прикладна музика (Gebrauchsmusik), яку він писав спеціально з розрахунку на виконання музикантами-любителями. Серед таких творів – численні інструментальні ансамблі, «День музики в Пльоні», кантата «Фрау Музика», музична гра для дітей «Ми будуємо місто», «Баденська повчальна п'єса» за мотивами Б. Брехта. Вершиною цієї лінії творчості П. Гіндеміта стали кантати на вірші П. Клоделя (в т. ч. «Пісня до надії»).

Загалом, багатогранна творчість П. Гіндеміта в оперному, концертному, симфонічному, камерно-інструментальному жанрах (опери та симфонії «Художник Матіас», «Гармонія світу», фортепіанний цикл «Ludus tonalis» та інші твори) стала основою його визнання поряд з С. Прокоф'євим та І. Стравінським одним з найкрупніших композиторів-неокласиків ХХ століття.

П. Гіндеміт з 13-ти років (1908) став на шлях професійного музиканта, розпочавши виступати в різних амплуа – як скрипаль, піаніст, ударник, у складі різноманітних ансамблів, в ресторанах, дансингах та пивницях, а з 20-тирічного віку (1915) – як концертмейстер оркестру Франкфуртської опери. На момент закінчення консерваторії (1918 р.) виконавська майстерність П. Гіндеміта викликала всезагальне захоплення, адже він віртуозно володів скрипкою і альтом, був одним з тих небагатьох композиторів, які вміють зіграти на відповідних інструментах майже всі партії своїх творів.

Серед концертних партнерів П. Гіндеміта – піаністка Емма Люббеке, учасники квартету Адольфа Ребнера та квартету Лікко Амара – Пауля Гіндеміта, створеного у 1921 році для участі у Донаушингенському фестивалі, з яким П. Гіндеміт дуже активно концертував у 1920-х. Після розпаду квартету П. Гіндеміт продовжував концертну діяльність у складі організованого ним тріо, а також у співпраці з педагогами Берлінської вищої школи музики, виступаючи як альтист, виконавець на віолі д'амур та диригент.

Із 1946 року розпочалася широка диригентська діяльність П. Гіндеміта, що стала одним з найсильніших його захоплень останніх двох десятиліть і включала як виконання власних творів, так і творів інших композиторів. Починаючи з 1954 року, він гастролював Південною Америкою, в 1956 році – з оркестром Віденської філармонії в Японії, в 1959 та 1961 роках – виступав у США, на Едінбурзькому музичному фестивалі (1955), фестивалі «Празька весна» (1961). Як диригент П. Гіндеміт був учасником всіх крупних музичних фестивалів світу [355, с. 27]. Однак його ставлення до диригування було своєрідним. Він виступав проти однобічної спеціалізації диригента, проти «диригентів-зірок», вважав цю професію оманною, закликаючи звернутися до більш ранньої практики – суміщення в одній особі композитора і диригента [340, с. 119].

Третім важливим видом діяльності П. Гіндеміта була музична педагогіка. У 1927–1936 роках він працював професором Берлінської вищої школи музики, вів музично-теоретичні дисципліни та композицію. З 1940 року – викладав у Йельському університеті камерний ансамбль, гру на старовинних інструментах (гамба, віола, блок-флейта) та історію музично-теоретичних систем. Читав курси лекцій в Зальцбурзі, на Міжнародних літніх курсах Моцартеума (1947), в Гарвардському університеті¹ (1949–1950, 1952). Починаючи з 1951 року, працював професором Цюризького та Йельського університету. Писав підручники та посібники на основі практичної роботи – «Короткий курс традиційної гармонії» (1943), «Елементарні вправи для музикантів» (1946), «Керівництво з композиції», у якому виступив як захисник розширеної тональності, вільної від обме-

¹ На основі цих лекцій написана книга «Світ композитора».

жень тонально-функційної гармонії і мажоро-мінору¹, є також автором кількох публіцистичних дописів, присвячених питанням музичної освіти².

Педагогічні праці П. Гіндеміта містять його значні теоретичні напрацювання. Разом з тим, він розумів невідповідність того, що робить, діяльності музикознавця³. Зокрема, писав про це у листі до декана Цюріського університету Генріха Штраумана у 1949 році [340, с. 120]. Реформу музичної освіти П. Гіндеміту здійснював у межах свого класу: вводив практичні заняття з інструментуванням з обов'язковим вивченням техніки гри на різних інструментах, проводив заняття в туристичних мандрівках тощо. Серед його учнів – відомий педагог і автор творів для любительського музикування Зігфрід Борріс, композитори Гаральд Генцмер, Франц Райцентштейн.

Музично-громадська діяльність П. Гіндеміта пов'язана із проведенням фестивалів в Донаушингені (1921–1926), пізніше в Баден-Бадені та Берліні.

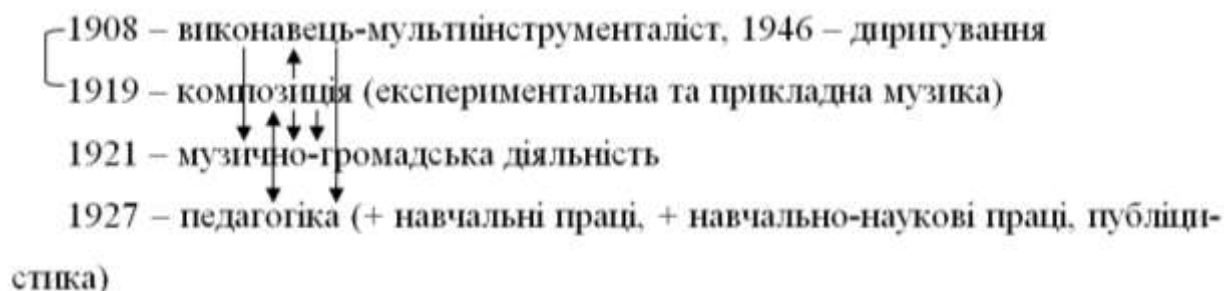
Чотиридіяльнісна модель універсальної творчої особистості П. Гіндеміта сформована поєднанням двох провідних видів діяльності, як і у Ф. Мендельсона, Ф. Ліста та А. Рубінштейна, зокрема, розгалуженої композиції (експериментальна та прикладна музики) та розгалуженого виконавства (музикант-мультиінструменталіст), та двох допоміжних видів – педагогіки та музично-громадської діяльності. Проте, на відміну від вищезгаданих універсалів, особистості П. Гіндеміта притаманний значно вищий, ніж у них, ступінь міждіяльнісних взаємодій, що дає підстави стверджувати наявність в ній рис класичного універсала. Співвідношення видів творчої діяльності в структурі універсальної творчої особистості демонструє накопичувальну тенденцію.

¹ У своїй теорії П. Гіндеміт спирався на акустичне явище – різницю частот коливань двох початкових звуків (різничний комбінаційний тон), від якої залежить сила основного тону в акорді. Згідно теорії П. Гіндеміта, акорди можуть будуватися відповідно до будь-якого принципу. Неможливих акордів і послідовностей не існує.

² Писав в т. ч. про зростаючу спеціалізацію музикантів, що втратили колишню універсальність, про перевиробництво музикантів, пропонував відмовитися композиторам від вузько спеціалізованого навчання на користь універсальної освіти [340, с. 127–128].

³ П. Гіндеміт критично ставився до діяльності музикознавця. Вважав, що європейські музикознавці – далекі від практики, від творчого початку, зорієнтовані лише на історію, і що таке становище треба змінювати [340, с. 121, с. 133].

Діяльнісно-структурна модель універсальної творчої особистості П. Гіндеміта має такий вигляд:



Отже, значна частина універсалів поєднує в собі одразу ознаки кількох типів універсальної творчої особистості. Серед них рівною мірою можна спостерігати як приклади чотиридіяльнісної структури універсалізму (Ф. Мендельсон, П. Гіндеміт), так і п'ятидіяльнісної (Ф. Ліст, А. Рубінштейн). Найчастіше зустрічається переважання двох видів розгалуженої провідної діяльності – композиції і виконавства в сукупності зі значними міждіяльними взаємодіями (Ф. Мендельсон, Ф. Ліст, А. Рубінштейн), що є редукуванням властивостей музиканта-майстра. Спостережено зразки накопичувальної динаміки універсалізму (Ф. Мендельсон, Ф. Ліст, П. Гіндеміт), рідше – поєднання накопичувальної та замінювальної тенденцій (А. Рубінштейн) та мотиваційно-діяльнених суперечностей (Ф. Мендельсон, А. Рубінштейн). Окремо від інших знаходиться універсальна творча особистість П. Гіндеміта, структура якої поєднує одразу ознаки трьох типів – композитора-універсала, виконавця-універсала та класичного універсала, на що вказує притаманний їй винятково широкий діапазон міждіяльнених взаємодій.

Висновки до розділу 2

Вивчення універсальної творчої особистості в її культурно-історичних та структурно-типологічних вимірах дало підстави для наступних висновків.

Феномен універсальної творчої особистості представлений на всіх етапах розвитку культурно-історичного процесу. Проте в кожен добу йому при-

таманні свої специфічні особливості. Так, у результаті аналізу спостережено, що окремі, історично найперші прояви діяльнісного універсализму на ранніх стадіях розвитку суспільства відзначені прикладним характером, синкретизмом та впливом колективних процесів. Формування універсальної особистості в добу Відродження характеризується тенденціями екстенсивної полідіяльності та структурної невпорядкованості, у XVII–XVIII століттях – інтенсифікації та тяжіння до монодіяльності, і увесь цей час – домінуванням виконавства.

Визначальну роль у становленні феномена класичного (повного) універсализму відіграла опера, що стала маркером світоглядних змін XVII–XVIII століття. На зміну аморфному діяльнісному універсализмові музиканта-майстра прийшов структурований діяльнісний універсализм музиканта-творця. Загальна динаміка цього процесу набула вигляду руху від недиференційованої полідіяльності до диференційованої монодіяльності. Одночасно із формуванням моделі класичного універсализму особистості все вищого суспільного статусу набував такий вид діяльності як композиція, що в умовах нової доби став виразно домінувати над виконавством.

Окреме місце в галереї універсальних творчих особистостей докласичного періоду належить Ж.-Ф. Рамо, що прославився як виконавець (органіст, клавесиніст), композитор та музикознавець, і постать якого слід вважати прототипом класичного універсализму особистості.

Внаслідок розгляду універсальних творчих особистостей Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена у зіставленні зі специфікою діяльнісного універсализму музиканта-майстра і музиканта-творця визначено належність особистостей Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха до екстенсивного полідіяльнісного неструктурованого універсализму музиканта-майстра, особистостей Й. Гайдна та В. А. Моцарта – до універсализму перехідного зразка, а особистості Л. ван Бетховена – до структурованого діяльнісного універсализму музиканта-творця.

Як результат дослідження типологічних проявів універсальної творчої особистості в європейській музичній культурі XIX–XX століть виявлено, що

для універсала-композитора характерно: розповсюдженість типу, переважання чотири- (К. М. Вебер, П. Чайковський) і п'ятидіяльної (Б. Сметана, М. Римський-Корсаков) структур універсалізму особистості (виняток Ф. Шопен), накопичувальна (К. М. Вебер, Б. Сметана), сходинчаста (Ф. Шопен), замінювальна (П. Чайковський) динаміка універсалізму, розгалуженість виконавської діяльності, пов'язана зі спадкоємністю типу музиканта-майстра (К. М. Вебер, Б. Сметана), прояви музикознавства у формі публіцистичної та музично-критичної діяльності (К. М. Вебер, Б. Сметана), незначна роль громадської діяльності (К. М. Вебер, Б. Сметана, М. Римський-Корсаков). Спостережено, що для універсала-виконавця притаманно: рідкісність типу, зумовлена втратою у ХІХ столітті пріоритетності виконавства в структурі універсалізму, наявність чотири- (Р. Штраус) та п'яти- (М. Голованов) діяльної структур універсалізму, її статичність (М. Голованов, особливо Р. Штраус), розгалуженість виконавської діяльності, зумовлена спадкоємністю типу музиканта-майстра (М. Голованов), допоміжні функції публіцистичної, музично-критичної та громадської діяльності (Р. Штраус, М. Голованов).

Доведено рідкісність типу універсал-музикознавець (М. Друскін), його формування лише у ХХ столітті, зумовлене залежністю музикознавчої діяльності від розвитку освітніх і наукових інституцій в сфері музики, замінювальну й зворотню динаміку універсалізму, розгалуженість музикознавчої діяльності, що включає роботу науковця, публіциста, лектора-просвітителя, густі діяльнісно-видові тематичні, жанрові та стильові синтези в структурі універсалізму. Вказано також рідкісність типу універсала-громадського діяча (М. Балакіреєв), зумовлену «нестатусністю» провідної діяльності, статичністю структури універсалізму, розгалуженістю усіх видів діяльності, як наслідку пасіонарності типу, найтісніші міждіяльнісні взаємодії. Виявлено помірну представленість типу універсал-педагог, переважання в ньому чотиридіяльної структури універсалізму (С. Франк, М. Мясковський, Р. Глієр), накопичувальної динаміки (М. Мясковський, Р. Глієр) та наявності діялісно-видових розгалужень і взаємодій (С. Франк, Р. Глієр).

Визначено, що для класичного універсала характерно: розповсюдженість типу, переважання чотиридіяльнісної структури універсалізму, де в ролі провідних видів діяльності виступають виконавство, композиція і музикознавство (Г. Берліоз, Б. Барток, З. Кодай), і п'ятидіяльнісної структури універсалізму, в якій до попередніх видів діяльності додається педагогіка (К. Сен-Санс, С. Танєєв, О. Мессіан). Винятки складають тридіяльнісна структура особистості Р. Вагнера та чотиридіяльнісна структура особистості З. Кодая, у якій місце виконавства посідає музично-громадська діяльність. У цілому для класичного універсала притаманна рання сформованість структури особистості (Г. Берліоз, Р. Вагнер, З. Кодай), її статична організація (Г. Берліоз, Р. Вагнер, С. Танєєв, З. Кодай), рідкісні прояви накопичувальної (О. Мессіан) та накопичувально-замінювальної тенденцій (К. Сенс-Санс, Б. Барток), допоміжна роль музично-громадської діяльності, показові діяльно-видові розгалуження (виняток Р. Вагнер), міждіяльнісні взаємодії, прояви універсалізму як вищої закономірності творчості. Зазначено, що із семи музикантів, належних до типу класичного універсала, троє (Г. Берліоз, Р. Вагнер та К. Сен-Санс) демонструють найхарактерніший для європейської музичної культури ХІХ століття різновид класичного універсалізму (композитор – виконавець – музикознавець), а універсальна творча особистість О. Мессіана – найвищий серед усіх універсалів ступінь міждіяльнісних взаємодій.

У випадках змішування ознак різних типів виявлено зразки чотиридіяльнісної структури універсалізму (Ф. Мендельсон, П. Гіндеміт) та п'ятидіяльнісної (Ф. Ліст, А. Рубінштейн). Зазначено, що найчастіше зустрічається переважання двох видів розгалуженої провідної діяльності – композиції і виконавства в сукупності зі значними міждіяльнісними взаємодіями (Ф. Мендельсон, Ф. Ліст, А. Рубінштейн), що є редукуванням властивостей музиканта-майстра. Спостережено зразки накопичувальної динаміки універсалізму (Ф. Мендельсон, Ф. Ліст, П. Гіндеміт), рідше – поєднання накопичувальної та замінювальної тенденцій (А. Рубінштейн) та мотиваційно-діяльнісних суперечностей (Ф. Мендельсон, А. Рубінштейн).

Окремо від інших знаходиться універсальна творча особистість П. Гіндеміта, структура якої поєднує одразу ознаки трьох типів – композитора-універсала, виконавця-універсала та класичного універсала, на що вказує притаманний їй винятково широкий діапазон міждіяльнісних взаємодій. Структури універсальних творчих особистостей, належних до категорії на межі типів (Ф. Мендельсон-Бартольдї, Ф. Ліст, А. Рубінштейн), представляють характерну дуальну конфігурацію, в якій роль провідних видів діяльності виконують композиція та виконавство.

РОЗДІЛ 3
УНІВЕРСАЛЬНА ТВОРЧА ОСОБИСТІТЬ
У ПРОСТОРИ НАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРОТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ
(СТРУКТУРНО-ТИПОЛОГІЧНИЙ
ТА КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТИ)

3.1. Структура діяльнісного універсализму Миколи Лисенка

3.1.1. Піаніст. Заняття Миколи Лисенка на фортепіано розпочалися ще в дитинстві, в Гриньках. Михайло Старицький згадував, що Микола в той час особливо любив гру в чотири руки. Пізніше, під час навчання в Харківській гімназії, на літніх канікулах він зовсім не брався до підручників, але робив виняток для фортепіано – двічі на день займаючись на інструменті [558, с. 13, с. 15], часто грав на вечорах, балах, виконував танці, концертні п'єси, варіації на теми українських народних пісень і танців – метелиці, козачки, польки, вальси, галопи, кадрили, брав участь у відкритих концертах як соліст та у складі камерних ансамблів.

Із переїздом до Києва у 1860 році інтенсивні заняття припинилися. Тим не менше, виконавська діяльність М. Лисенка давала всі підстави стверджувати, що «гра вісімнадцятирічного піаніста перебувала на досить високому виконавському рівні» [333, с. 19]. У 1862–1867 роках він брав участь у концертах на користь Київського відділення ІРМТ, сім разів виступав як соліст-піаніст, виконуючи крупні композиції в супроводі симфонічного оркестру, віртуозні концертні парафрази та складні фортепіанні ансамблі [13, с. 67].

Г. Курковський обстоював думку, що М. Лисенко поїхав до Лейпціга з метою здобути, передусім, знання з теорії музики, оскільки як виконавець сформувався вже в долепцизький період. Проте таку версію спростовує інформація про наполегливі багатогодинні заняття М. Лисенка в Лейпцизі саме на фортепіано, а також слова М. Лисенка до рідних у листі додому про те,

що: «Творчество и исполнительство – две совершенно разные задачи, но *зачем же не обладать ими обоими* (курсив – О. К.)» [361, с. 55].

Повернувшись до Києва, починаючи з 1870-х і фактично до кінця життя, М. Лисенко неодноразово виступав як піаніст у концертах ІРМТ, благодійних концертах, в своїх хорових концертах, що проходили як в Києві, так і в мандрівках містами України¹. Так, у Києві 21 жовтня 1876 року М. Лисенко організував «Слов'янський концерт», який мав стати початком щорічної серії концертів, де він виступав як соліст та з хором. У 1877 році ним були дані концерти в Кременчуку, Полтаві, Катеринославі, Чернігові, у 1879 році – сольний концерт в Чернігівському театрі, у 1880 році – в залі Громадського зібрання в Єлисаветграді.

Незважаючи на те, що в 1880-х роках М. Лисенко значно більше часу почав віддавати творчості, інтенсивність його концертної діяльності не знизилася, а одним з найпомітніших на початку 1880-х років став концерт, що пройшов в Київському біржовому залі, де М. Лисенко виступив і як піаніст, і як диригент. Подібні концерти у 1883–1884 роках пройшли в Київському Міському театрі, у 1887 році – в залі Купецького зібрання та театрі Сетова. Помітними в житті столиці стали великі концерти 1888, 1901, 1902 років – за участю хору і оркестру та організовані М. Лисенком протягом 1902–1911 років шевченківські концерти, що відбулися не тільки в Києві, але також в Москві та Курську. М. Лисенко брав участь також у монографічних концертах, присвячених творчості того чи іншого композитора, багато виступав як ансамбліст, як камерний виконавець систематично грав вдома – у 1870-х роках із

¹ До репертуару М. Лисенка-піаніста входили сольні та ансамблеві твори Ф. Шопена, Ф. Шумана, О. Глазунова, М. Рубінштейна [413, с. 10], секстет М. Глінки, фортепіанні квінтети та тріо Л. ван Бетховена, квартети Ф. Шуберта й Ф. Мендельсона [13, с. 67], клавірні концерти Й.С. Баха (зокрема, концерт для трьох клавирів з оркестром), концерт-симфонія №2 Анрі Літольфа, «Угорські рапсодії» та парафраз «Ріголетто» Ф. Ліста, Тріо Карла Райсигера [227, с. 11–12], власні обробки народних пісень, які він сам записував і аранжував, або ж виконував як концертні імпровізації на ходу. Перший бурхливий успіх такого виконавства М. Лисенка відноситься до відомого концерту в Празі, що відбувся у 1867 році і був надзвичайно схвально оцінений місцевою пресою.

скрипалем О. Шевчиком та віолончелістом В. Алоїзом, а у 1880-х роках – із скрипалями М. Сікардом та М. Черняхівським, а також скрипалем Роговим і кларнетистом Іздебським.

Починаючи з 1880-х років, коли М. Лисенко став в очах громадськості провідним діячем української музичної культури, газета «Киевлянин» зайняла гостро критичну, політично-вмотивовану позицію по відношенню до творчості митця. Так, у рецензії «Киевлянина» на концерт, що відбувся першого квітня 1883 року, М. Лисенку закидалося, що він виконував «майже виключно власні твори» і допускав недоліки у виконанні концерту А. Рубінштейна. На думку рецензента, з появою в Києві викладачів музичного училища ІРМТ (В. Пухальського, М. Тутковського, Г. Ходоровського, С. Брикнер) Лисенко «мав піти зі сцени», оскільки «втратив престиж першого піаніста»¹ [333, с. 123].

В. Пухальський писав про М. Лисенка: «Граючи дзвінко і строго в такт, він любив карбувати фрази, відокремлюючи сильні долі від слабких виразними акцентами. Ось чому шуманівський концерт, що вимагав цих якостей, як і бетховенський соль-мажор, який я теж чув у виконанні Лисенка, знайшли у ньому прекрасного інтерпретатора. Твори ж наспівного, ліричного, елегійного настрою були менш у характері віртуоза, що мав, як і багато інших піаністів, свій спеціальний жанр, своє амплуа» [333, с. 56–57]. Однак у пресі того часу зустрічається й інша характеристика Лисенкової манери: «Своїм надзвичайно м'яким туше пан Лисенко вмів надати звукам якусь оксамитову ніжність і тягучість» [333, с. 57].

Проте найбільш цікава характеристика піанізму М. Лисенка належить його племінниці Людмилі Старицькій-Черняхівській. «Це була гра Віщого Бояна, того, що розтікався мислію по дереву, сірим вовком по землі, сизим

¹ У 1870-ті роки «Киевлянин» та «Киевский телеграф» схвально оцінювали виступи М. Лисенка-піаніста. Зокрема, «Киевлянин» 5 лютого 1870 року повідомляв, що «у нинішньому сезоні після Рубінштейна навряд чи киянам доводилось слухати піаніста кращого, ніж Лисенко» [333, с. 75], а щодо концерту 25 квітня 1871 року рецензент «Киевлянина» писав: «Програми концертів Лисенка за серйозністю і характерністю своєю різко відрізняються від усіх інших» [333, с. 84].

орлом під облаки <...> З Миколи Віталійовича був прекрасний піаніст-віртуоз, він виконував з надзвичайною експресією європейських і російських композиторів, особливо Шопена, Шумана і Чайковського <...> Коли він виконував свої і взагалі українські речі, він надавав їм щось надзвичайне, якесь евшан-зілля... В його грі оживали тисячоліття... І чулась глибока, сива, слов'янська старовина» [559, с. 241].

3.1.2. *Диригент.* Діяльність М. Лисенка як організатора й керівника українських хорових колективів тривала протягом всього життя. Вона розпочалася майже одночасно з його фольклорно-збирацькою роботою. Де б він не з'являвся, там відразу ж створювався хор. Уже з перших років навчання в Київському університеті М. Лисенко організував студентський хор, виступ якого, складений з суто українських пісень, дуже сподобався Відорту¹ [482, с. 76]. У 1860-х роках хорові концерти М. Лисенка відбувалися раз на рік або й частіше, за винятком часу його перебування в Тарашанському повіті та Лейпцизькій консерваторії.

До початку 1870-х відноситься також ідея надати хоч якихось організаційних форм українському співацькому рухові. З цією метою в Києві було засноване аматорське хорове товариство, яке мало на меті пропагувати народні пісні і вело дуже активну діяльність [13, с. 153–155]. Перебуваючи в Петербурзі, М. Лисенко продовжував виступати зі створеним ним українським студентським хором – 15 лютого 1875 року взяв участь у благодійному концерті, організованому О. Бородіним в залі Російського купецького товариства (акомпанував хору М. Мусоргський), а 16 березня 1875 року – провів «Етнографічно-слов'янський концерт» в залі Соляного містечка, за участю кобзаря О. Вересая. Всього у першій половині 1875 року М. Лисенко дав у Петербурзі десять т. зв. «слов'янських концертів».

¹ Франциск (Франц) Відорт (1831 – після 1897) – поляк за походженням, онук Грегора Відорта, торбаніст при дворі князя Романа Сангушка, від якого на початку 1890-х Микола Лисенко записав кілька творів для торбана.

Кульмінацією діяльності М. Лисенка як хорового диригента стали його хорові подорожі 1890–1900-х років, в яких він «будив заспаних земляків піснями» [363, с. 158]. Цікаво, що для кожної нової мандрівки М. Лисенко організовував новий хор (так само, як у Києві для кожного нового концерту набирав новий склад співаків). Але якщо кийівські концерти М. Лисенко організовував переважно за участю аматорів, то до його мандрівних капел входило більше професіоналів. Програми концертів, в основному, включали твори М. Лисенка – народні пісні в його аранжуванні та хори на слова Т. Шевченка.

Перша подорож М. Лисенка з хором по Україні відбулася на Різдвяні свята 1893 року. Її маршрут пролягав через Чернігів, Ніжин, Полтаву, Єлисаветград та Одесу. Друга – влітку 1897 року. Концерти пройшли в Бердичеві, Житомирі, Умані, Козятині, Білій Церкві, Смілі, Черкасах, Золотоноші, Прилуках, Лубнах.

1899-го, 1902-го та 1903-го року М. Лисенко організував ще кілька подорожей. Про подорож 1899 року майже немає відомостей, хоча вона вважається однією з найбільш вдалих. Її маршрут (згідно листа М. Лисенка до Олександри Куліш) пролягав Полтавщиною та Київщиною, включаючи міста Черкаси, Сміла, Кременчук, Лохвиця, Золотоноша, Прилуки, Ромни. Маршрут подорожі 1902 року проходив через Лубни, Ромни, Лохвицю, Гадяч, Полтаву, Ромодан, Миргород, Хорол, Кременчук, Катеринослав, Павлоград, Лозову, Черкаси, Смілу, Корсунь та Бердичів. Щодо подорожі 1903 року відомо, що хор М. Лисенка відвідував Полтаву [65, с. 113].

Мандрівні концерти, як правило, склалися з двох відділів. На початку кожного відділу М. Лисенко виступав як піаніст з виконанням власних творів. Далі – хор виконував народні пісні, а також оригінальні хорові твори. Диригували колективом, як правило, помічники М. Лисенка (Я. Яциневич – у двох перших подорожах та К. Стеценко – у третій і четвертій, акомпонував сам М. Лисенко). Іноді М. Лисенко одночасно і диригував, і виконував фортепіанну партію. У перших двох подорожах хор складався з 24-х/25-ти осіб, у

третій – з 36-ти і, як правило, мав три / чотири програми. У багатьох містах давали по три / чотири концерти [65, с. 106, с. 109, с. 110–111].

За словами Д. Ревуцького, М. Лисенко був «надзвичайно точним, навіть педантичним» щодо своїх обов'язків диригента, «часто невблаганним до хористів» [489, с. 532]. На цьому ґрунті нерідко виникали інциденти, які, щоправда, завжди ліквідувалися мирним шляхом.

3.1.3. Педагог. Починаючи з 1865 року, М. Лисенко викладав у приватних музичних школах Києва, музичному училищі ІРМТ, Інституті шляхетних дівчат (1865–1867, 1878–1901, у 1890–1906 роках був інспектором музичних класів), з початку 1890-х до 1898 року – у школі С. Блуменфельда, з 1898 до 1904 року – у школі М. Тутковського, з 1904 року до кінця життя – у власній Музично-драматичній школі.

Педагогічна діяльність, за власним зізнанням Миколи Віталійовича, менш цікавила його, ніж композиторська і виконавська (згадаймо його репліку: «Зайнятий безглуздою непродуктивною роботою отупілого „урокодавання”» [307, с. 111]). Тим не менше, за словами Миколи Тутковського, як педагог М. Лисенко був дуже акуратним і добросовісним [601, с. 229].

У Музично-драматичній школі М. Лисенко вів не тільки педагогічну, але й адміністративну роботу: займався організацією структури навчального закладу (два відділення – музичне – дев'ять років навчання і драматичне – чотири роки навчання), забезпеченням потреб навчального процесу (підбір програм та педагогічного складу), крім того, викладав музично-теоретичні дисципліни, вів оперний клас, диригував оперними спектаклями, готував громадські оперні вечори. За спогадами Олени Пчілки, «Микола Віталійович працював у своїй школі багато, даючи науку грання на фортепіано. Ходив до школи і ранком, і ввечері. Звичайно, та праця, особливо в останній час його вже старого віку, дуже його томила» [481, с. 61]. Не все задумане вдалося втілити в життя. «Дуже бажав Микола Віталійович завести в своїй школі й науку грання на нашій старосвітській кобзі... Одначе ті надії не справдилися... Учнів не було» [481, с. 61].

Вважаючи народну пісню чудовим навчальним матеріалом, М. Лисенко широко використовував її в заняттях з початківцями. «Діти з охотою співали відомі народні мелодії, підбирали їх на роялі, спочатку в одній, потім – у різних тональностях» [307, с. 113]. Намагаючись зацікавити учнів, він практикував гру гам кількома ученицями на кількох інструментах одночасно, читання з аркуша в чотири або вісім рук, показ педагога за інструментом, розповідав про концерти, на яких побував. Одночасно з заняттями на фортепіано навчав теорії музики, композиції, сольфеджіо. Методику задавання домашніх завдань – не від уроку до уроку, а відразу великою кількістю, – запозичив з Лейпцига, вважаючи, що вона розвиває в учнів уміння розподіляти роботу [333, с. 41–43].

Серед випускників Музично-драматичної школи М. Лисенка – відомі композитори (К. Стеценко і Л. Ревуцький), співаки (М. Микиша), мистецтвознавці (Д. Ревуцький), хорові диригенти (О. Кошиць, Я. Яциневич), актори (О. Ватуля, П. Нятко, Б. Романицький), режисери (М. Терещенко), але, очевидно з різних причин, – жодного більш-менш відомого концертуючого піаніста. Водночас, зводити педагогічну діяльність М. Лисенка суто до викладання фортепіано також не коректно, адже він багато уваги приділяв практичній педагогіці під час роботи з хоровими колективами. У цій сфері серед його послідовників – К. Стеценко, Я. Яциневич, О. Кошиць та інші.

3.1.4. Фольклорист. Фольклористична діяльність М. Лисенка розгорталася у двох напрямках – з одного боку, він займався збиранням і записом народних пісень, з іншого – робив перші, дуже важливі спроби наукового осмислення етнографічного матеріалу. У цілому кількість записаних М. Лисенком народних пісень наближається до півтори тисячі, але встановити їхню точну кількість неможливо. Лише за життя композитором було видано понад п'ять сотень обробок, які стали зразком для наступних поколінь.

Перші пісні Микола записував від дядька Михайла Старицького по материній лінії Олександра Захаровича (Олексаші), що мешкав у Кліщинцях, за

тридцять верст від Гриньків і знав багато запорізьких дум і пісень, співав їх виразно, з почуттям. Перші кроки М. Лисенка-збирача стали початком широкої етнографічної роботи в подальшому. Композитор власноруч записував пісні з голосу І. Франка, Лесі Українки, Олени Пчілки, Є. Красковської, А. Бибика, М. Загорської, думи й пісні від кобзарів О. Вересая та П. Братиці, співпрацював з іншими етнографами, обмінювався матеріалом, допомагав влаштовувати експедиції.

Результатом збирацької роботи М. Лисенка стали, в першу чергу, сім випусків збірника народних пісень для голосу у супроводі фортепіано, по 40 пісень в кожному. Цей збірник становив на ті часи «найповніше зібрання українських пісень в музичних записах (близько 300)» [121, с. 416]. Крім того, у 1875 році М. Лисенко опублікував «Молодощі» – збірник танків та веснянок, з 1885 року почали виходити його «Десятки» українських народних пісень в обробках для хору у супроводі фортепіано. Окремо, у 1895 році, було видано обрядові пісні («Веснянки», «Весілля», «Купальську справу», «Колядки й щедрівки»). Частина записів М. Лисенка опубліковано в працях П. Чубинського (10 ігрових, 12 веснянок, 4 купальських, 5 щедрівок – III том праць П. Чубинського «Народный дневник»); 108 весільних пісень – в Четвертому томі праць П. Чубинського; 13 мелодій чумацьких пісень опубліковано в дослідженні І. Рудченка (псевдонім І. Білик) «Чумацкие народные песни».

Олександр Серов, Густав Ларош, хорватський вчений Ф. Кутач та інші високо оцінювали збирацьку роботу М. Лисенка [54, с. 30–31]. Водночас, Олена Пчілка пригадує цілий ряд критичних зауважень від московських критиків щодо відсутності ґрунтовності та наукової вартості його записів, в тому, що він не користувався фонографом, а писав з голосу, що писав не від простого народу, а від інтелігенції, що позаписував пісні з помилками (тому що пісні, записані М. Лисенком, Є. Ліньовій заспівано інакше), що він у записах онімечував українську пісню тощо [482, с. 132–136].

Не менш важливого значення набула і наукова складова фольклористичної діяльності М. Лисенка: «Характеристика музичних особливостей мало-

руських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм», «Дума про Хмельницького і Барабаша, від кобзаря Павла Братиці», «Про торбан і музику пісень Відорта» та «Народні музичні інструменти на Україні»¹. З позицій сьогодення спірними бачаться твердження М. Лисенка про хроматику українських пісень, коли мелодія «допускала хроматизм, так би мовити, європеїзувалася» [360, с. 32]), симетричність їхньої будови («так звані запитання й відповіді», постійність метро-ритму, оскільки «перемінні або складні розміри, хоч і існують, але зустрічаються значно рідше» [360, с. 33–34]. Проте ці твердження не заперечують цінності зробленого М. Лисенком.

3.1.5. Композитор. Тамара Булат зазначала: «Кар'єра віртуоза-піаніста, посада диригента імператорського театру, робота науковця-біолога – усе було принесено М. Лисенком в жертву званню „малороссийского сочинителя музыки“, мужицького композитора» [54, с. 173]. Розглянемо правомірність такого твердження.

Перші творчі спроби М. Лисенка (полька для фортепіано) відносяться до періоду його перебування в пансіоні Гедуена. Їх продовжив інтерес до драматичного жанру, що виник у М. Лисенка уже з початком його навчання у Київському університеті («Простак», «Гаркуша», «Андріашіада»). Микола Грінченко писав: «Лисенко хотів бути українським Глінкою, для цього в нього були дані, не вистачало лише завершення їх через оперову форму» [121, с. 432].

Одним з перших документальних свідчень того, що М. Лисенко вважав імовірним для себе стати композитором, є лист від 11 лютого (29 січня за ст. ст.) 1868 року, написаний ним з Лейпціга до рідних: «Служивым быть – кажется, не моя колея, педагогом – тоже нет, разве *музыкальным педагогом, да если бог укажет и обнаружит, что есть талант, – то писать* (курсив – О. К.), но не

¹ Погляди М. Лисенка на збирацьку роботу висвітлено у його листах до редакції газети «Черниговские губернские ведомости», до О. Огоновського, до І. Франка, до редакції газети «Заря», до Ф. Колесси [359, с. 4].

контрапункты, которые пишу теперь, а вещи на основании их изучения, созданные с характером и с духом, какой по сердцу и голове» [333, с. 27].

Етапним твором на цьому шляху стала «Різдвяна ніч» – спочатку музична комедія, а потім і опера (в третій, петербурзькій, редакції з речитативами). Після цього твору «всі, навіть вороги, визнали у Лисенка великий музичний талант, здатний до широкої музичної зображальності. Весь Київ твердив його ім'я. Сам Лисенко отримав велику віру в своє покликання» [558, с. 34]. Люцій Кобилянський, один із учасників лисенкового хору, згадував: «Українське свідоме громадянство і українська молодіж святкували велике свято, бо розуміли, що в історії культурного відродження української нації сталася подія великої ваги й великого значення – *народилась національна українська опера*» [228, с. 34].

Не ставлячи перед собою завдання навіть побіжно згадати усі найважливіші композиторські досягнення М. Лисенка і у зв'язку з цим скеровуючи читача до низки відомих лисенкознавчих досліджень, зазначаємо, що визнання М. Лисенка як композитора в українських колах ще за його життя було безсумнівним, що підтверджується багатьма документальними свідченнями. Олена Пчілка називала М. Лисенка «талановитим кобзарем» [482, с. 139], М. Старицький – «композитором видатного таланту» [558, с. 38], І. Франко – творцем національної музики [365, с. 235]. Проте «у „вищому” артистичному світі Лисенка щонайменше „ігнорували”, не признавали, а то й одверто ставилися проти його вороже та, де тільки було можливо, – підставляли йому ногу» [481, с. 61].

М. Старицький писав: «До якої міри Лисенко був скромним в оцінці своїх музичних творів і навіть боязким у пропонуванні їх до виконання, може бути ілюстрацією його поведінка з «Гарасом Бульбою». Понад десять років лежить в його портфелі абсолютно готова опера, і він її не пропонує київським антрепренерам, не пропонує з боязку видатися настирливим. Між іншим, старі знайомі Лисенка, що знали його талант, Альтані, директор Імператорської Московської опери, і Барцал – співак і режисер її, просять, щоб Лисенко

дав їм цю оперу і вони негайно її поставлять на імператорській сцені; але Лисенко вагається і не може подолати ревнощів до своєї мови, яка для імператорської сцени має бути замінена на російську. Нарешті, друзі намовляють його зробити цю поступку слову з метою величезної користі для музики. Переклад тексту зроблено, але Лисенко все таки не поспішає відіслати в Москву оперу, відговорюючись тим, що немов щось там недооркестровано... Нарешті приїздить в Київ покійний Чайковський, відвідує Лисенка і просить продемонструвати свого «Тараса», про якого чув у Москві. Лисенко поступив малодушно (це було при мені) і хотів було ухилитися, але Чайковський наполяг... Майже всю оперу прослухав наш знаменитий маестро з глибокою увагою, виражав в деяких місцях захоплені схвалення; його особливо зачарували місця, в яких найбільш вимальовувався національний колорит. Чайковський обійняв Лисенка, привітав його з талановитим твором і просив їхати з ним негайно в Петербург, де він поставить цю оперу обов'язково. Пам'ятаю, що Лисенко сп'янів від похвали такого геніального композитора і зібрався було з оперою в дорогу, але призадумався, і так надовго, що Чайковський встигнув померти. Прошло кілька років, і в Київ приїхав колишній професор Лисенка Римський-Корсаков, провідав його і запросив свого учня в Петербург для постановки «Тараса Бульби». Лисенко обіцяв приїхати; але знову не поїхав; очевидно, його лякала думка, що дороге дітище буде піднесено публіці не на рідній мові, а можливо, і властива істинно талановитим людям скромність робила його нерішучим» [558, с. 38]. Наведені спогади очевидця, який належав до колах тих небагатьох людей, які найкраще розуміли натуру М. Лисенка і ті мотиви, які ним керували, дають підстави сумніватися в тому, чи дійсно композиторська праця була для М. Лисенка тією ціллю, заради якої він відмовився від кар'єри науковця, державного службовця та концертанта-віртуоза.

3.1.6. Музично-громадський діяч. Музично-громадська активність М. Лисенка проявлялася двояко: з одного боку, як участь у численних громадських організаціях та проектах, спрямованих на всебічну підтримку і роз-

виток української музичної культури, з іншого – як підпорядкування усіх інших видів його діяльності громадським інтересам, як вищій меті.

Сам М. Лисенко, свідомий свого покликання, зазначав: «Моя рідна музична культура – ще не займане ніким поле, якому потрібен свій орач і сівач. *Йому я й замислив присвятити свої скромні сили* (курсив – О. К.)» [363, с. 89], «я освічений собі чоловік і перейнятий глибоко ідеєю добра до моєї вітчизни, *роблю й працюю на користь їй*» [366, с. 254].

Сучасники М. Лисенка неодноразово підкреслювали вагомість для нього громадських інтересів і цінностей. Софія Русова писала, що М. Лисенко «любив музику, любив Україну, і це останнє почуття перемагало перше» [511, с. 158]. Олена Пчілка характеризувала його як «достойного високої поваги громадського діяча» [482, с. 139], Володимир Пухальський – як «великого національно-художнього діяча» [480, с. 227], літературознавець Сергій Єфремов – як «найдужчого пропагандиста українства, „інтимної сили” українського руху» [310, с. 17–18]. М. Грінченко писав про те, що М. Лисенко «відчував потребу бути творцем і будівником української музичної культури» [121, с. 434].

Сам лише обсяг громадської активності М. Лисенка був вражаючим. Його світогляд формувався в Київському осередку «Громади» (член з 1861 року), серед активних учасників якого були В. Антонович, Т. Рильський, П. Житецький, М. Драгоманов, П. Чубинський, М. Старицький, О. Русов, і де він «одразу знайшов ґрунт і для свого артистизму» [481, с. 50], а «його знайомість з українською піснею <...> придалась йому для поважного, ідейного діла, на користь національно-громадську»¹ [481, с. 52].

Громадські інтереси привели М. Лисенка в «Гурток любителів музики» та «Філармонійне товариство любителів музики і співу». Ними спонукалася його активна літературно-видавнича діяльність 1860–1870 років (переклади

¹ У зв'язку з активною громадською діяльністю М. Лисенко, починаючи з 1862 року і аж до 1912-го, перебував під негласним поліційним наглядом [413, с. 13].

загальнодоступних підручників, створення «Словника живої української мови»), організація численних українських концертів та шевченківських акцій.

За словами Софії Русової, «кожний концерт Лисенка був національно-музичним святом» [512, с. 158], «Київська адміністрація шанувала його, але й боялася його „сепаратизму”, вона вважала, що кожний концерт Лисенка не є лише музична розвага, а й суспільне явище¹; що в тяжкі часи заборони і слова, і думки концерт Лисенка є демонстрацією, а він сам є гаслом, і що ті надзвичайні маніфестації, які викликала сама присутність Миколи Віталійовича в тому чи іншому українському місті, не є вияви лише артистичного захоплення, а й чогось іншого» [511, с. 158].

Громадсько-патріотичне спрямування хорового руху М. Лисенка відзначала Олена Пчілка. «Взаємини між учасниками Лисенкового хору й його керівничим можуть здатися для теперішнього часу дуже дивними і навіть неможливими: ніхто нічого нікому не платив – ні ученики учителям, ні вчитель – учням. Працювалося „з честі”, з патріотичного обов’язку <...> належати до Лисенкового українського хору учасники його мали собі за честь, за патріотичний повин... Велика була роль Лисенкового хору, яко проповідача української пісні на Україні <...> будши самі націоналістами, учасники Лисенкового хору <...> були теж проповідниками національної української ідеї в своїй сім’ї і, поскільки це було можливо, поза нею <...> Ця роль була надто велика: це ж вона, тая пісня, не давала гинути до краю українському почуттю, українській свідомості на поневоленій, укритій полудою України» [482, с. 109].

Громадськими цілями зумовлено перехід М. Лисенка до нетипової концертної форми – т. зв. «мішаних концертів», що були запроваджені з 1870-х років. Прагненням комунікації зі слухацькою аудиторією зумовлені виступи М. Лисенка в пресі, зокрема, його публічна полеміка з рецензентом

¹ За словами одного з хористів, «не буде жадним перебільшенням сказати, що хор М. Лисенка у великій мірі був тою лабораторією, в якій підготовлялася будуча Українська держава, бо скоро всі ті, що в історичних роках 1917–21 її творили, перейшли так чи інакше через цей осередок, а зокрема в ньому перебували всі члени Директорії» [393, с. 139].

видання «Труд» щодо виконання концерту Л. ван Бетховена №5, опублікована в газеті «Заря» від 6 квітня 1882 року [333, с. 118–119].

У 1873–1875 роках М. Лисенко вів роботу в Дирекції ІРМТ, у 1873–1876 роках – в Південно-Західному відділенні Імператорського російського географічного товариства, у 1895–1905 роках – в Правлінні Київського Літературно-артистичного товариства, з 1897 року – в Загальноукраїнській позапартійній організації (пізніше – Товаристві українських поступовців¹), з 1905 року – в Київському філармонійному товаристві «Боян». У 1905 та 1908 роках М. Лисенко входив до складу оргкомітетів зі спорудження пам'ятників І. Котляревському в Харкові та Т. Шевченку в Києві, з відзначення 50-х роковим з дня смерті Т. Шевченка, у 1908–1912 роках – був одним із фундаторів і Головою Ради старійшин Київського «Українського клубу»² [413, с. 10, с. 13].

Олена Пчілка зазначала, що «через свою вірність українству М. Лисенко ніс жертву на протязі всього свого життя, страчаючи вигоди і зазнаючи прикростей... зустрічаючи перед собою могутні супротивні лави... Від теї ворожнечі терпів цілий вік, але не подався, не змінив свого напрямку» [482, с. 139], оскільки він, як і Т. Шевченко, відчував «особистий, громадянський обов'язок впливати на свідомість народу, будити його зі стану байдужості до долі своєї Вітчизни» [310, с. 17–18].

Про М. Лисенка як видатного громадського, музично-просвітницького діяча та універсальну особистість, замовлену «величезним обсягом політичних і культурних завдань» [140, с. 3], пише Іван Дзюба, порівнюючи його роль з роллю Т. Шевченка, П. Куліша, М. Драгоманова та, особливо, І. Франка, «універсалізм якого був зобов'язливим прикладом і для покоління Миколи Лисенка, і для покоління Лесі Українки» [140, с. 3]. На його думку,

¹ Товариство Українських Поступовців (ТУП) – таємна позапартійна політична і громадська організація українців в Російській Імперії, що постала у 1908 році з метою координації українського національного руху. Пізніше члени ТУПу посіли ключові пости в Центральній Раді УНР.

² У 1912 році «Український клуб» було закрито через звинувачення у поширенні матеріалів, що принижують гідність російського імператора [307, с. 120]. Натомість у цьому ж році М. Лисенко відкрив клуб «Родина» [413, с. 13].

властива для усіх них колізія – між творчим покликанням і громадянським обов'язком – містила і взаємостимулювальні моменти, а внутрішня потреба працювати для України великою мірою визначала характер і спрямування їхньої творчості. Крім того, оскільки «ефективність громадянської місії культурного діяча прямо залежить від його мистецького престижу і ваги його творчих досягнень» [140, с. 4], то власне тільки реальні творчі здобутки забезпечували Миколі Лисенку «той авторитет і магнетичну привабливість» [140, с. 4], завдяки яким він зміг стати потужним організатором національного культурного життя і мати вплив на суспільство.

Про вагомість громадської діяльності М. Лисенка у націєтворчих процесах пише Оксана Мартиненко [393, с. 139], її роль у культурному відродженні – Дарія Садовникова [519], національну свідомість М. Лисенка як мотивацію його диригентської діяльності – Олена Берегова [31, с. 68]. Активну участь М. Лисенка у націєтворчому процесі, зокрема, формування національної ідентичності засобами музичного театру наголошує Олена Таранченко. За словами дослідниці, головною спонукою цієї діяльності М. Лисенка «було не так бажання власного самоусвідомлення і самореалізації, як ідея будительства, енергія усвідомленої відповідальності, прагнення пізнання сутнісних ознак народно-національного характеру, історії, а ширше – необхідність в умовах колоніального статусу „пояснити народу самого себе” (за Л. Костенко)» [586, с. 54].

3.1.7. Внутрішньо-системні зв'язки. Характерною рисою багатогранної творчості М. Лисенка як системи діяльностей є їх густа міжвидова переплетеність¹. Диригентська діяльність М. Лисенка була пов'язана з організаційною, фольклористичною, композиторською, педагогічною, музично-громадською (виконання завдань націєтворення). Зіткнення диригування і

¹ Див.: Коменда О. Системно-динамічні аспекти творчої діяльності Миколи Лисенка (до 175-річчя від дня народження). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. № 4 (41). С. 7–24 [276].

музично-громадської діяльності М. Лисенка відбувалося в організації ним численних хорових концертів і хорових подорожей; диригентської і фольклористичної – у виконанні обробок народних пісень; диригентської і композиторської – у написанні хорових обробок; диригентської і педагогічної – у вихованні послідовників під час роботи з хорами.

Для розуміння багатогранності феномена М. Лисенка необхідно усвідомити, що взаємодією різних граней таланту митця позначена його співпраця з театром М. Кропивницького, зокрема, як композитора, диригента, хормейстера, концертмейстера і репетитора сольних партій зі співаками. Такий підхід було сформовано ще у студентські роки, в атмосфері занять аматорського гуртка Київського університету: фольклорно-збирацька й етномузикознавча діяльності М. Лисенка поєднувалися з організаційною (запрошував Остапа Вересая виступати в концертах) та композиторською («Чорноморці» – «збірка народного музичного матеріалу, пристосованого до сцени» [121, с. 433]; піаністична – з композиторською (перший твір – вальс для фортепіано, 1857 [333, с. 18]), диригентсько-хорова – також із композиторською (велика роль в операх належить хорам); композиторська – з фольклористичною (фортепіанний супровід у збірниках для голосу і фортепіано, «Думі про Хмельницького і Барабаша») і навпаки (широко спирався на національний музичний фольклор у композиторській творчості, поєднував оригінальні авторські твори і народні пісні в одній концертній програмі, фольклоризував повість М. Гоголя уведенням образу Кобзаря, відсутнього в повісті, в оперу «Тарас Бульба»). Різнобічні зв'язки між різними діяльностями М. Лисенка не є випадковими, а закономірними. Прямими й непрямыми залежностями між цими видами діяльності визначається зміст, характер, масштаби кожного з них на кожному з етапів розвитку творчої особистості митця.

Про тісні взаємозв'язки у М. Лисенка між збиранням народної пісні, її дослідженням та різними видами творчого опрацювання М. Грінченко писав: «Так вийшло, що у композитора щасливо поєдналися ці дві тенденції: збагачення музичної культури перлинами народної музики стало основним за-

вданням творчості композитора, „зарядкою” для чого була його робота над фольклором. Ось чому збірки народних пісень Лисенка слід відносити не лише до категорії музично-етнографічних робіт, але також – до самостійної індивідуальної творчості» [121, с. 454]. Важливо розуміти, що вказані взаємодії були різновекторними, оскільки «саме завдяки артистичному хистові Лисенкові вдалося зробити такий прекрасний добір фольклорного матеріалу в своїх збірках» [121, с. 416]. Зауважуючи належність лисенкових записів фольклору і до етнографії, і до композиції, М. Грінченко наголошував, наскільки для М. Лисенка обидві складові є важливими і нероздільними. Відібравши з пісень найкращі, композитор уміщував їх, гармонізувавши, у свої випуски, збірники, десятки, нерідко вказуючи місце запису та особу («З Кременчука», «Од кобзаря Павла Братиці в Ніжині» «В селі Щеки Лубенського повіту, од лірника Йвана»). З одного боку, зазначаючи місце і носія наспіву, він ставився до цих пісень як науковець, з іншого, – здійснюючи їх гармонізацію, – як композитор.

Для розуміння впливу Лисенка-композитора на Лисенка-етнографа показово, як він записував коломийки, перебуваючи 1873 року в експедиції в одному з карпатських сіл. О. Русов писав: «Микола Віталійович ще довго розпитував дівчину, яким способом вона складала і слова і голос своєї композиції? допитуючися у неї, що попереду вона складала: чи голос співанки чи слова <...> чи те слово чи інше, чи той його наголос чи інший вона попереду брала, та чи не змінювала потім того, що перший раз висловила або виголосила так чи інак?» [510, с. 232]. Ця історія виявляє зацікавлення Лисенка-композитора, але також і фольклориста.

Щодо взаємовпливів піанізму і композиції. Згадуючи про юнацькі роки, М. Старицький зазначав, що М. Лисенко імпровізувати міг нескінченно, але переважно танці – козачки, метелиці, польки, галопи, вальси, кадрили [558, с. 19], М. Грінченко зауважував, що він «намічав оперні теми, імпровізуючи за роялем» [121, с. 408], М. Рильський – що «писав Лисенко звичайно без інструмента – а потім уже програвав написане на піаніно в своєму мале-

ньому робочому кабінеті» [333, с. 5]. Сам М. Лисенко у листі до Ф. Колесси писав: «Ви цілком маєте рацію, коли піклуєтеся о гру фортеп'янову: вона у страшній пригоді стала до творчості й поспіху її, бо, граючи, ви прелюдіруєте, й це наводить вже на музичні гадки» [366 с. 262].

Цікавим є співжиття фортепіанного і хорового виконавства, які не просто йшли у творчості М. Лисенка пліч-о-пліч, починаючи з 1870-х років, як поєднання сольних виступів піаніста і диригента, а й як акомпаніаторська діяльність, у результаті якої виник оригінальний жанр хору в супроводі фортепіано (13 хорових «десятків»). Д. Ревуцький пригадував: «Особливу ж силу володіти людським гуртом виявляв майстер тоді, коли сидів за роялем перед своїм хором. То права, то ліва рука на секунду якусь одривалася од інструмента, щоб подати той або інший знак. Променисті його очі сяяли вогнем, і вся сила його темпераменту виливалася з них, з усієї міміки його обличчя, з усієї його постаті, і з глибоких співучих звуків рояля» [489, с. 531]. С. Тобілевич зауважувала, що М. Лисенко, перш ніж співати, мав звичай спочатку програвати хоровий твір своїм учням, що «рясним колом його оточували» [598, с. 402]. Багато хто вважав, що «талант Лисенка – хорового диригента найбільше виявлявся саме тоді, коли він сідав за фортепіано, а навколо нього розміщувались хористи» [333, с. 6].

Громадсько-просвітницький струмінь творчості М. Лисенка виявлявся у широкому підході до роботи в будь-якій сфері його діяльності – в фортепіанній педагогіці, характерною рисою якої була «вимога грати вивчені п'єси в різних тональностях, прагнення прищепити учням навички імпровізації» [227, с. 13], в хоровому виконавстві, під час роботи з некваліфікованими співаками, що потребувала надзвичайного хисту «розтлумачити річ, призначену до виконання» [489, с. 530–531], у просвітницькому спрямуванні власного фортепіанного виконавства.

3.1.8. Тип універсалізму, динаміка розвитку особистості. Аналізуючи різноманітну літературу про М. Лисенка, приходимо до висновку, що ніхто з

сучасників і нащадків українського генія не сумнівався в тому, що той був «талантом великим, широко розмаїтим» [412, с. 138]. Проте, яка діяльність становила ядро його рідкісно багатогранної особистості? Це питання в літературі якщо й порушувалося, то дуже побіжно. Л. Архімович вважала М. Лисенка, передусім, «диригентом-педагогом» і «митцем-громадянином» [13, с. 156], з чим важко погодитися, зважаючи на неповноту охоплених видів якої діяльності, плинність і аматорський склад його хорових колективів, на переважання мішаних концертів як основної концертної форми, відсутність спеціальної фахової освіти тощо.

У моделі універсальної творчої особистості М. Лисенка М. Гордійчука – «композитор – виконавець – педагог – критик – науковець» [106, с. 18], за всієї її докладності, з поля зору дослідника випала праця М. Лисенка як збирача народних мелодій, якою він займався все життя і яка втілена у значній кількості опублікованих нотних текстів. Необґрунтованою видається також послідовність «педагог – критик – науковець», яку, згідно з логікою міркування, необхідно розуміти як рух від більшого до меншого, тоді як наукова діяльність М. Лисенка є значно серйознішою у результатах, ніж педагогічна (остання була вимушеною, не залишилося учнів, які би стали відомими піаністами, хорова педагогіка була невіддільною від виконавства, робота в Музично-драматичній школі – переважно адміністративною). Крім того, опції музично-громадський діяч у цій моделі також чомусь немає.

Значно більш обґрунтованою бачиться модель універсальної творчої особистості М. Лисенка Г. Курковського – «композитор – фольклорист – виконавець-піаніст і диригент – педагог – музичний дослідник», із зазначенням того, що в усіх цих видах творчості М. Лисенко виступав як невтомний передовий суспільний діяч» [333, с. 3]. Проте, важко погодитися, що наукова діяльність М. Лисенка поступається педагогічній, незрозумілими є також підстави відсутності інформації про дуже активну безперервну роботу М. Лисенка у багатьох офіційних і неофіційних музично-громадських організаціях, об'єднаннях і співтовариствах.

М. Грінченко присвятив цьому питанню трохи більше міркувань (імовірно, його увага до проблематики творчої особистості зумовлена й іншими історичними можливостями). У діяльності М. Лисенка, за словами музикознавця, «дуже тісно поєдналися творець – художник-композитор, і творець – артист-виконавець» [121, с. 398]. Підкреслюючи провідну роль композиції, він обґрунтовував ще суттєвішу роль етнографії в системі видів творчої діяльності М. Лисенка в подальшому. «Основною спеціальністю консерваторських студій Лисенка, – писав М. Грінченко, – було фортепіано, композиція займала другорядне місце, що безперечно було помилкою, як був помилкою його вступ до університету на природничий відділ, а не на історико-філологічний, маючи на увазі всю його дальшу діяльність. Лисенко виступає перед нами в першу чергу як музика-етнограф і композитор, і лише потім артист-піаніст» [121, с. 406–407]. За словами М. Грінченка, М. Лисенко «на превеликий жаль, очевидячки, ще не уявляв собі виразно свого дальшого шляху (ідеться про Лейпциг – О. К.), фортепіано було його головним завданням» [121, с. 407].

Твердження М. Грінченка є слушним, якщо розглядати його в системі поглядів на М. Лисенка як на композитора, передусім. Проте, припустивши, що провідною діяльністю митця є музично-громадська, то такий вибір професійних пріоритетів митця постає не випадковим. Нагадаємо, що М. Лисенко потрапив до Лейпцига з цілком сформованим українським світоглядом і розумінням необхідності формувати саме національну культуру – в різних її проявах, про що дізнаємося з його листів до рідних. Така самонастанова М. Лисенка, за словами І. Дзюби, була зумовлена величезним обсягом політичних і культурних завдань українців. «Через брак культуротворчих структур і професійно підготовлених діячів нечисленним талановитим людям доводилося брати на себе й ту рутинну роботу, яку в нормальних суспільствах здійснюють різні допоміжні служби» [140, с. 3]. Ефективність же громадянської місії культурного діяча залежала в т. ч. від його мистецького престижу (І. Дзюба), в даному випадку – престижної мистецької освіти. Виконав-

ство, таким чином, було вкрай необхідним М. Лисенку як засіб виконання його просвітницьких завдань. Композиція не могла забезпечити в найближчій перспективі таких результатів (більшість великих музикантів – Й. С. Бах, В. А. Моцарт, Ф. Шопен, Ф. Ліст та інші – спочатку набули визнання як виконавці, а тільки згодом – як композитори).

У професійних та широких колах прийнято вважати М. Лисенка, передусім, композитором. Проте, імовірно, такий погляд є результатом оцінки його творчих здобутків за аналогією до Ф. Шопена, Б. Сметани (дійсно універсалив-композиторів) та інших засновників молодих композиторських шкіл XIX століття. Проте у М. Лисенка, у порівнянні з ними, ситуація була дещо іншою. Він змушений був працювати в умовах відсутності українських культуротворчих структур, розрідженої музичної традиції [140, с. 3–4], а також постійної загрози арештів, переслідувань, негласного поліцейського нагляду [413, с. 13]. М. Лисенко брався за все – численні репетиції з аматорами, вивчення партій із солістами, роботу акомпаніатором, організаційно-адміністративні обов'язки, приватні уроки. Він працював скоріше вшир, ніж углиб, і нерідко на шкоду потребам композитора, що вказує на перший пріоритет у М. Лисенка інтересів громадського діяча.

Вагому роль М. Лисенка як громадського діяча відзначали Олена Пчілка, В. Пухальський, С. Єфремов, М. Грінченко, Г. Курковський, Л. Корній, О. Таранченко, О. Берегова, О. Мартиненко, Д. Садовникова (див. вище).

М. Лисенко стримано і обережно висловлювався про себе як про композитора [361, с. 53], на що вказував і М. Старицький [558, с. 38], натомість його висловлювання про необхідність присвятити себе роботі на користь вітчизни позбавлені нерішучості, виражаючи його глибоку переконаність у тому, що він чинить правильно [362, с. 89; 366, с. 254]. Таким чином, мотивація діяльності М. Лисенка як творця-індивідуаліста (композитора, виконавця) за своєю силою та значенням поступається його мотивації як музично-громадського діяча.

Про переважання інтересів діяча над інтересами композитора свідчить ситуація з постановкою його опер. За інформацією С. Русової, «Різдвяна ніч» була поставлена тільки тому, що свого часу в цю справу втрутилися П. Чубинський і М. Старицький, які зуміли переконати автора, що ця постановка цінна як громадська справа [512, с. 167]. Щодо «Тараса Бульби», то М. Лисенко щонайменше тричі (за інформацією М. Старицького [558, с. 38]) відмовлявся від можливості побачити на сцені одну з найсильніших своїх опер тільки тому, що вона прозвучить російською [481, с. 61], розуміючи, що іншого шляху його операм до публіки немає, і невідомо чи буде він коли взагалі.

Виходячи зі сказаного, провідною діяльністю М. Лисенка вважаємо діяльність музично-громадського діяча і стверджуємо, що протягом усього творчого шляху митця саме вона відіграла головну роль – як вища мета – у співвідношенні з іншими видами творчої самореалізації, утворюючи своєрідну основу, до якої в різний час і в різних обставинах додавалися інші види його багатогранної діяльності. Так, до 1867 року (до Лейпцига) роль другої головної діяльності відіграла робота Лисенка-біолога, до 1874 року (до Петербурга) – його діяльність піаніста, до 1880 року (до початку роботи над «Тарасом Бульбою») – фольклориста, до 1893 року (до «хорових подорожей») – композитора, до 1903–1904 років (до святкування 35-ліття і відкриття Музично-драматичної школи) – хорового диригента, до кінця життя – педагога. Поза сумнівом, запропонована періодизація є дуже схематичною, адже за кожним із визначених періодів життєдіяльності М. Лисенка постає багатоелементна нелінійна структура, нешаблонна у кожному випадку, сповнена внутрішньої динаміки, змін та індивідуальних рішень. Проте цінність цієї періодизації полягає в тому, що вона унаочнює зміну провідних тенденцій у діяльності митця на кожному з етапів розвитку його творчої особистості, а самі грані періодів стають своєрідними означеннями поворотних подій творчого шляху. Співвідношення музично-громадської і всіх інших видів діяльності М. Лисенка можна порівняти зі співвідношенням мети і засобів, враховуючи, що всі вони в жодному випадку не були суто операціональними. Навпаки,

кожна мала також і свою самостійну мотивацію, і самостійні творчі здобутки, і виходи до інших видів діяльності. А усі разом вони функціонували як гнучка система тісних і різноманітних взаємовпливів та компенсацій.

3.2. Феномен діяльнісного універсалізму в музичній культурі Наддніпрянської України

3.2.1. Кирило Стеценко – композитор, хормейстер, педагог, критик, музично-громадський діяч, що залишив яскравий слід в історії національної музичної культури. Впродовж усього життя він співпрацював з хоровими колективами. Навчаючись у Київській духовній школі, диригував хором учнів (1895–1897), пізніше – працював помічником диригента хору Михайлівського монастиря (1897–1901) та хору М. Лисенка (1899–1902), ще пізніше – диригентом чоловічого хору Київської семінарії (1901–1903), очолював організовані ним же хори Київської учительської семінарії (1903–1907), Лук'янівського народного дому (1904–1907), білоцерківських чоловічої та жіночої гімназій (1908–1909), Київського учительського інституту і фельдшерської земської школи (1909–1910), Тиврівського духовного училища (1910–1911) і багато інших. Працював він і з хором Київського філармонійного товариства «Боян», і з хорами вчителів на численних курсах, з так званим Першим національним хором у Києві (1918) і з Першою (1919) та з Другою мандрівними капелами Дніпросоюзу (1920), з сільським та дитячим хорами у Веприку (1921–1922)¹ [606, с. 6]. Значна частина диригентської діяльності К. Стеценка пов'язана з діяльністю УАПЦ².

Сучасники К. Стеценка підкреслювали його надзвичайну теплоту та повагу у ставленні до співаків та хористів, а також серйозність ставлення до

¹ Різні джерела (М. Грінченко, А. Ольховський, Л. Пархоменко, Є. Федотов, О. Мірошникова) вказують час роботи К. Стеценка з різними колективами з розбіжностями в один-два або навіть кілька років.

² Брав участь у проведенні Собору УАПЦ 1921 року як почесний член Собору, священник, диригент і автор творів, що звучали на відправах [463, с. 56].

своєї справи. За словами Маріоніли Підласової, коли К. Стеценко диригував, то ставав дуже зосередженим, «все показове, що могло відволікати увагу слухачів, було для нього неприйнятним» [471, с. 75–77].

Композиторська праця К. Стеценка залежала від його досвіду хорового диригента та цінностей як українського громадського діяча – організатора українських хорів та церковнослужителя, що пройшов шлях від регента семінарського хору до священника. Першим твором К. Стеценка була композиція «Христос Воскрес» [121, с. 493]. І це не дивно для музиканта, смаки і потреби якого сформувалися у середовищі духівництва. Важливо, що нині, у час відродження України, найбільш затребуваними громадою виявилися навіть не патріотичні хори К. Стеценка («Радійте, співайте», «Живи, Україно»), а саме духовні піснеспіви (з Літургії Св. Іоана Золотоустого, Всенічної та Панахиди), що входять до щоденного репертуару сучасної української церкви.

Інший бік творчості К. Стеценка – робота в світських жанрах (хоровому, вокальному, оперному). У всіх них зразком йому була творча діяльність М. Лисенка, що підкреслював ще М. Грінченко [121, с. 493–494]. Спочатку К. Стеценко звернувся до жанру хорової обробки («Світять зорі», «То не буйний вітер»), невдовзі створив перші оригінальні хори («Вночі на могилі», «Бурлака», «Могила»), далі ж працював над створенням української опери.

Майже все своє життя К. Стеценко викладав музику і співи у школах, гімназіях та учительських семінаріях: працював вчителем співу у школах Києва, педагогічному та учительському інститутах, фельдшерській школі та гімназіях (кінець 1909–1910), вчителював в Тиврові (1910), Білій Церкві, Олександро-Грушівській церковно-вчительській школі на Донеччині, викладав історію музики (курс хорової літератури) в Музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка та університеті, на курсах вчителів, мріяв про курси диригентів, які б готували кадри керівників сільських хорів.

К. Стеценко глибоко усвідомлював важливе значення музики для виховання молоді. Деякі важливі думки з цього приводу знаходимо в його статтях («Українська пісня в народній школі» та ін.).

Важливим показником для усвідомлення масштабів педагогічної діяльності К. Стеценка є його навчально-методичний доробок – репертуарна збірка «Луна», яку він упорядкував у 1906 р. і до якої увійшли обробки українських народних пісень М. Лисенка, М. Леонтовича, О. Кошиця та К. Стеценка, три випуски «Шкільного співаника», що вийшли друком у 1917–1918 роках, підручник гри на кобзі, розроблені ним програми навчання співу для Єдиної трудової школи, а також «Початковий курс навчання дітей нотного співу», що призначався для вчителів музики як посібник з методико-дидактичної роботи.

Помітне місце у структурі творчого універсалізму К. Стеценка належить його музикознавчій та музично-критичній діяльності. За словами Степана Лісецького, вона не є такою розлогою, як його композиторська і диригентська праця, разом з тим, відзначена професійним підходом до висвітлюваних явищ та об'єктивністю їх оцінки [368, с. 4]. Одним із прикладів роботи К. Стеценка в цьому жанрі є його «Історико-критичні начерки» (1917) – своєрідний етюд до задуманої ним більш масштабної праці з історії української музики і в якому йдеться про творчість М. Лисенка, Я. Степового, М. Леонтовича, П. Сениці, П. Демущького та інших українських композиторів.

Початок музично-критичної діяльності К. Стеценка відноситься до 1905 року [106, с. 154–155]. Лю Пархоменко стверджує, що у Білій Церкві К. Стеценко «систематично пише рецензії і статті до газети „Рада”, продовжує співпрацювати з цим виданням і переїхавши до Києва (кінець 1909–1910)» [462, с. 22–24]. «Стеценко-критик не минає жодної дрібниці. Він виступає проти „реакційного і рутинного” репертуару, „клоунад”, „балаганної отсебятини” у танцях замість природної пластичності» [606, с. 8–9].

Величезну роль у формуванні творчої особистості К. Стеценка відіграла музично-громадська праця, ідеали якої митець перейняв від М. В. Лисенка і яка відзначалася особливою інтенсивністю в період УНР. Значна кількість громадських ініціатив К. Стеценка, особливо після 1917 року, була пов'язана з розбудовою української музичної освіти – загальної і професійної, та українських культурних інституцій. Сюди належать проекти

кобзарської школи, диригентського інституту, кафедри української музики при консерваторії, спеціального факультету для підготовки вчителів музики у загальноосвітніх школах¹, організація Першого українського національного хору, Державного симфонічного оркестру імені М. В. Лисенка, «Українського музичного товариства». Найреальнішим шляхом піднесення культури народу, на думку К. Стеценка, була організація густої мережі мистецьких колективів – хорів, оркестрів, а також заснування видавництв, бібліотек на місцях. Це й стало змістом його діяльності в «Дніпросоюзі»², де композитор працював з січня 1920 року завідувачем хорової секції і де створив дві хорові капели – Першу та Другу мандрівні капели «Дніпросоюзу». К. Стеценко разом з О. Кошицем брав участь у організації Республіканської капели, яку доручив організувати С. Петлюра.

Інший бік – внесок К. Стеценка в розбудову Української автокефальної православної церкви. Відомо, що митець входив до складу Всеукраїнської церковної ради³, відправляв служби не лише в храмі с. Веприк, але і в Софійському храмі, після його передання українській церкві, брав участь у проведенні Собору УАПЦ 1921 року як почесний член Собору, священник, диригент і автор творів, що звучали на відправах.

К. Стеценко увійшов в історію музики також як фундатор Комітету пам'яті М. Леонтовича, організатор аматорського руху, що паралельно займався видавничою справою (видавництво творів українських композиторів було розгорнено на базі колишньої друкарні Чоколова).

¹ Крім того, спроби відкриття десятка музичних шкіл у Києві, Полтаві, Харкові, Чернігові, Одесі, Херсоні, Катеринославі, Єлисаветграді, Кременчузі, Житомирі, курсів нотної грамоти та хорового співу, відкриття музично-педагогічного видавництва, утворення державної хорової капели [462, с. 30].

² За сприяння хорового інструктора П. Бігдаша-Богдашева К. Стеценко згодом очолив культурно-просвітній відділ, далі – музично-хорову секцію «Дніпросоюзу», навчав кооперативних аматорів нотній грамоті, коштом «Дніпросоюзу» почав збирати нотну бібліотеку, книги з мистецтвознавства, брав участь у роботі Художньої ради діячів мистецтв, до складу якої, крім К. Стеценка, входили Р. Глієр, Б. Яворський, П. Козицький, М. Леонтович, М. Верховинець [463, с. 47].

³ При Всеукраїнській церковній раді була утворена Музично-хорова комісія, очолена К. Стеценком, аналогічна комісія існувала при Київській українській парафіяльній раді (до складу її входили серед інших К. Стеценко, П. Козицький, Я. Яциневич) [495, с. 122].

Як диригент хорових колективів К. Стеценко неодноразово брав участь у великій кількості громадських подій – святі І. Франка, концерти у «Просвіті», похоронах І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Івана Стешенка, панахиді на перепохованні героїв Крут, першій відправі у Св. Софії (після 250-літніх анафем) по гетьманові І. Мазепі, відкритті українського державного університету в Кам'янці-Подільському, панахиді по шостій річниці смерті М. Лисенка в межах проведення собору УАПЦ 1918 року, благодійних концертів [463, с. 42].

Аналіз хронографу життя, творчості, виконавської та громадської діяльності К. Г. Стеценка дає змогу відзначити поворотні пункти його творчої біографії. Так, на початку формування творчої особистості К. Стеценка, у 1899–1903 роках, роль провідної діяльності виконувала виконавсько-диригентська (подорожі з хором М. Лисенка, праця з семінарським хором). Вона переважала і над композиторською (написані тоді були ранні хори та солоспіви), і над педагогічною, що розпочалася у 1903 році в Київській церковно-учительській школі. Тому ранній період творчості митця доречно назвати *виконавсько-диригентським*. Це помітив і Степан Лісецький, зазначивши, що «перебуваючи в дух овній школі та семінарії, Стеценко головним чином спрямовує свої інтереси на диригентсько-виконавську діяльність <...> Можна стверджувати, що роки навчання в школі й семінарії були для Стеценка передусім періодом формування його як диригента-практика, диригента-професіонала» [368, с. 9].

Починаючи з 1904 року – часу навчання К. Стеценка в музичному училищі ІРМТ та Музично-драматичній школі М. Лисенка, інтенсифікувалася його композиторська творчість («Рано-вранці новобранці», солоспіви та ін.), педагогічна та виконавська діяльність, а також музично-громадська праця, яку він проводив в Олександрівську-Грушевську, Білій Церкві, Києві. Немає достатніх підстав для того, щоб в цей період (1904–1909) визначити якийсь один із видів діяльності К. Стеценка як провідний, оскільки всі вони розвиваються більш-менш на однаковому рівні. Визначальним для цього

періоду постає феномен сукупної багатогранності творчої самореалізації митця, а сам період, відповідно, доцільно назвати *синтетичним*.

Ситуація змінюється, починаючи з 1910 (Тиврів) та особливо з 1911-го (Голово Русава). У ці роки на перший план виходить композиторська праця (численні солоспіви, обробки народних пісень, кантати «Шевченкові», «Єдинаймося», хори, в т.ч. «Веснонько-весно», «То була тихая ніч», «Хмари», «Реквієм» (світлій пам'яті М. Лисенка), «Цар Горох» та інші. Ці роки (1911–1916) сам К. Стеценко називає «голово-русавською сплячкою» [368, с. 11]. Цей вислів митця слушний щодо його громадської діяльності, педагогіки та виконавства, але жодною мірою – щодо його композиторської праці. Адже за неповних шість років написано близько сорока творів – вокальних, хорових, інструментальних, драматична сцена «Іфігенія в Тавриді», опери «Лисичка, Котик і Півник», «Івасик Телесик», «Дика сила» (незавершена), музика до драми «Про що Тирса шелестіла» [462, с. 241–243]. Тому цей період заслуговує на те, щоб називатися *композиторським*.

Починаючи з 1917-го, а особливо з 1918-го року, в творчій діяльності К. Стеценка настає *музично-громадський* період, оскільки саме тоді він творить такий величезний масив громадської праці, який перевершує масштаби всього іншого, зробленого у той час. Таким чином, періодизація творчості К. Стеценка, запропонована С. Лісецьким, що включає три періоди, де перший (ранній, 1902–1904), другий (1905–1911) та третій (1917–1922) [368, с. 12], потребує уточнення як з точки зору хронології, так і з позиції якісного наповнення. Тому, виходячи з вищесказаного, творчий шлях К. Стеценка слід поділити на чотири періоди: виконавсько-диригентський (1899–1903), синтетичний (1904–1909), композиторський (1910–1916) та музично-громадський (1917–1922). Також необхідно відзначити, що як і у М. Лисенка, надзвичайно важливе значення протягом усього творчого шляху у К. Стеценка відіграла громадська діяльність, розуміння важливості якої було успадковано ним від вчителя. Водночас, буремні роки життя К. Стеценка, що припали на період трагічних змагань першої світової війни та української революції 1917–1922

років, а також коротке життя (сорок років), яке вділила музиканту доля, не сприяли реалізації всіх його творчих можливостей і задумів. Саме в зв'язку з цим багато творів залишилося незавершеними, а багато справ – нереалізованими. Зрештою, воєнно-революційна доба змусила відкласти на майбутнє чимало творчих планів, що поступилися місцем низці невідкладних громадських завдань. Сам К. Стеценко добре усвідомлював це, про що й писав у листі до Івана Мар'яненка, колишнього співробітника по «Дніпросоюзу»: «Вас будуть дивувати ці зигзаги мого життя: то архієрей, то театральний капельмейстер. Але, як бачите, життя тягне мене в один бік, а душа моя прямує до свого. І в цій трагедія мого життя і діяльності, що вони мені не давали того оточення і атмосфери, котра потрібна, і для якої я існую на світі...» [463, с. 54].

Цікавий ракурс осмислення універсальної творчої особистості дає уведення в зазначений дискурс категорії індивідуального стилю (у інтерпретації Надії Горюхіної [108], Ірини Коханик [321], Віктора Москаленка [424], Сергія Тишка [602] та інших), оскільки серед великої кількості визначень стилю зустрічаємо й ті, які містять особистісний сенс. Так, відомий французький мислитель XVIII століття Жорж-Луї Леклерк де Бюффон вважав, що: «стиль це людина» [704, с. 34], Євген Назайкінський, що стиль – «та риса, яка дозволяє в музиці чути, вгадувати, визначати того або тих, хто її створює або відтворює» [433, с. 17], Віктор Москаленко, що «музичний стиль – це психологічно мотивована специфічність художнього мислення» [424, с. 13].

Порівнявши вищенаведені особистісно орієнтовані (стиль – це людина) визначення музичного стилю із положенням О. Леонтьєва, покладеним в основу концепції дисертації, про те, що *реальну основу особистості утворює система її діяльностей* [348, с. 185–187] і співставивши обидва твердження: «стиль – це людина (особистість)» і «особистість (людина) – це система діяльностей», приходимо до логічного умовиводу про те, що *стиль – це система діяльностей особистості*.

Поміщаючи сказане в систему понять універсальної творчої особистості К. Стеценка, зазначимо, що об'єднавчим моментом всіх елементів системи

діяльностей на різних етапах творчого процесу митця, тим, що витворює з них «системно інтегровану цілісність» [474] (Г. Побережна), «вищий вид художньої єдності» [541] (С. Скребков), власне *індивідуальний стиль як єдність системи діяльностей*, виявляються:

1) *національний характер творчих досягнень*, що проявився на рівні тематики творчості, в характері інтонаційних джерел, жанрового вибору;

2) *пріоритет хорового духовного жанру* як у світському, так і духовному виявленні національної зорієнтованості творчих завдань, соборності художнього мислення;

3) *підпорядкованість всіх видів діяльності і всіх творчих задумів інтересам громади*, в результаті громадська діяльність, як вже було сказано, постає головною провідною і формує тип універсальної творчої особистості К. Стеценка – тип універсала-громадського діяча.

Саме ці властивості треба вважати незмінними, стійко повторюваними ознаками індивідуального діяльнісного музичного стилю Кирила Стеценка не лише як композитора чи як диригента, але як багатогранної універсальної творчої особистості.

3.2.2. *Федір Якименко та Яків Степовий*. Яскравим прикладом творчого універсалізму в українській музиці першої половини ХХ століття є творчість братів Федора Якименка та Якова Степового. Федір Якименко відомий як композитор, піаніст, диригент, педагог, культурний діяч та музикознавець, автор низки статей, написаних для «Російської музичної газети» як у харківські роки (1906–1912)¹, так і під час подорожі до Ніцци (1911) [676]. Крім музикознавчої праці, виступав як концертуючий піаніст і диригент хору. У Ніцци (1904–1905) – керував церковним хором, у Харкові (1906–1912) – диригу-

¹ У різних джерелах [676; 516; 68] неодноразово спостережено неточності з похибкою у один / два роки щодо інформації про перебування Ф. Якименка в тому чи іншому місті чи країні.

вав у симфонічних зібраннях, у Петербурзі (1913–1922) – брав участь у концертах українського літературно-художнього товариства, виступав як піаніст та диригент в шевченківських концертах, в т. ч. у Франції та Швейцарії [516].

Ф. Якименко вів активну педагогічну діяльність. Зокрема, з 1897 року працював учителем на диригентських курсах Придворної хорової капели в Петербурзі. Згодом – директором та викладачем музично-теоретичних дисциплін в музичній школі та музичному училищі ІРМТ у Тифлісі (1901–1903) та Ніцці (1903–1906). У 1906–1912 роках викладав музично-теоретичні дисципліни в Харківському музичному училищі та Інституті шляхетних дівчат, у 1913–1923-х – композицію і теорію музики у Санкт-Петербурзькій консерваторії (1900–1901) [68], у 1924–1925 роках працював професором та деканом Українського Педагогічного Інституту імені М. Драгоманова у Празі, де його учнями були З. Лисько та Ф. Колесса, і де був написаний та виданий підручник «Курс практичної гармонії» [516].

У композиторській спадщині Ф. Якименка чільне місце посідає інструментальна музика. Композитор є автором двох симфоній, кількох симфонічних поем, оркестрової сюїти, увертюри, струнного тріо, віолончельної та скрипкової сонат, багатьох фортепіанних творів і солоспівів, хорових обробок народних пісень, церковних піснеспівів. Він – автор трьох балетів та опери «Фея снігів». Творчою працею займався упродовж всього життя. Особливо інтенсивними в творчому відношенні виявилися празький та паризький періоди. Саме там Ф. Якименко найбільш послідовно звертався до українських мотивів. Творча спадщина митця налічує понад 700 творів, близько сотні з яких надруковано у різних видавництвах, значна частина – зберігається у рукописах.

Роль провідної діяльності в структурі творчого універсалізму Ф. Якименка відіграла композиторська праця, роль другої важливої – педагогічна діяльність¹. Тип творчої особистості – універсал-композитор. Останнє

¹ Це відзначає і М. Грінченко, характеризує Ф. Якименка як композитора і педагога [121, с. 511–512].

зумовлено не лише масштабністю і цінністю композиторського доробку митця, але і й усвідомленням власних діяльнісних пріоритетів (Ольга Ващук вказує на те, що переїзд Ф. Якименка до Франції спонукало бажання опублікувати свої твори) [68].

Багато чого спільного можна знайти між діяльністю Федора Якименка та Якова Степового: в багатогранності творчої самореалізації – композиторів, піаністів, педагогів, громадських діячів, у схожості зацікавлень у сфері музичної критики (співпраця з «Російською музичною газетою»), інтенсивності занять композицією. Водночас, у Я. Степового необхідно відзначити сильніший інтерес до громадської діяльності (як у К. Стеценка та у М. Лисенка), натомість менше зацікавлення педагогікою (цілком можливо зумовлене воєнним часом і передчасним відходом – у віці 38 років, що є майже вдвічі меншим від віділеного Ф. Якименку).

Яків Степовий належить до фундаторів національної композиторської школи. Його творча спадщина містить солоспіви, хорові і фортепіанні композиції, твори для дітей. Домінуючим жанром є камерний, головним родом і способом вираження – ліризм. До характерних зразків творчості Я. Степового належать вокальні цикли «Барвінки», «Пісні настрою», «Три вірші Максима Рильського», вальси, мазурки для фортепіано, «Прелюд пам'яті Т. Шевченка». З дидактичною метою композитором було створено три збірки творів для дітей¹.

Як музичний критик Яків Степовий працював після закінчення консерваторії (з 1909 року): робив дописи для «Російської музичної газети» та журналу «Музика», що видавався в Москві [451, с. 369]. У 1912–1913 роках – опублікував низку рецензій на хорові твори, кілька статей, в т. ч. присвячених творчості М. Лисенка [121, с. 518]. Як піаніст – виступив з двома сольними авторськими концертами у 1911 році та 1912 році – в Москві та Петер-

¹ Зокрема, три випуски «Пролісків», що містять близько 150 обробок та оригінальних хорів, «Кобзар» та «П'ять шкільних хорів», що разом включають 25 пісень і складають т. зв. «малий музичний «Кобзар», а також «Шкільні хори», куди ввійшло 94 композиції.

бурзі. Ні музично-критична, ні виконавська діяльність Я. Степового не були масштабними.

Більш важливу роль у структурі творчої діяльності Я. Степового відіграла музично-громадська праця. Після 1917 року музикант працював завідувачем музичної частини Української музичної драми Леся Курбаса, брав участь в організації студії цього театру, діяльності художньої ради Київського оперного театру, долучився до створення і художнього керівництва Державним вокальним ансамблем, Державним струнним квартетом, з 1919 року працював завідувачем секції національної музики у Всеукраїнському комітеті мистецтв Наркомосвіти, займався організацією концертів в консерваторії, робітничих клубах, на фабриках. Разом зі К. Стеценком працював над проектом створення державного диригентського інституту, разом із Б. Яворським – над відкриттям Народної консерваторії. За ініціативи Я. Степового було створено симфонічний оркестр імені М. В. Лисенка.

Значну роль у багатогранності творчих інтересів Я. Степового відіграла музична педагогіка. Світова війна застала композитора на посаді вчителя загальної школи на Василівському острові в Петербурзі. Проте вже починаючи з 1917–1918 навчального року, Я. Степовий – викладач Київської консерваторії¹ [121, с. 518].

Підсумовуючи, необхідно наголосити близькість вихідних даних обох музикантів (рідних братів) і значну віддаленість їх творчих результатів. Сприятливі обставини творчої реалізації Ф. Якименка у Празі та Парижі зумовили розквіт його композиторського і педагогічного обдарування. Я. Степовий, натомість змушений був, підкоряючись вимогам часу, левову частку своєї творчої енергії віддати на громадську діяльність.

3.2.3. Микола Леонтович. Аналіз матеріалів, присвячених творчості М. Леонтовича, – Миколи Гордійчука, Анатолія Завальнюка, Пилипа Кози-

¹ У цей час Я. Степовий працював над підручником з теорії музики [121, с. 518].

цького та інших музикознавців, спогади рідних, друзів, учнів розкривають багатогранну педагогічну, диригентську, композиторську, фольклористичну та громадську діяльність митця.

Понад двадцять років Микола Леонтович віддав роботі вчителя музики і співів: з 1899 року – Чуківської сільської школи, з 1901 року – Тиврівського духовного училища, з 1902 року – Вінницької церковно-учительської школи, з 1904 року – Гришинської школи на Донеччині, з 1908 року – Тульчинського єпархіального жіночого училища, з 1918 року – Київської учительської семінарії, Музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка та Народної консерваторії, з 1919 року – Тульчинської музичної школи.

Діяльність вчителя музики увесь час була для М. Леонтовича його основною професією, за рахунок якої він жив, утримував сім'ю, дозволяв собі займатися композицією, їздити на курси до Петербурга, на заняття з Б. Яворським до Москви, купувати учням інструменти. Як свідчив музикознавець і композитор Сергій Протопопов, учень Б. Яворського, а потім і один із найактивніших пропагандистів творчості М. Леонтовича, саме через цілорічну зайнятість в школі М. Леонтович міг приїздити на заняття до Б. Яворського в Москву лише в літній канікулярний час [411, с. 62]. Величезна кількість фактів у спогадах його численних учнів свідчить про відданість М. Леонтовича вчителюванню, про те, що він був педагогом за покликанням¹.

Саме як вчителя Миколу Леонтовича сприймали сучасники. За інформацією Я. Юрмаса у грудні 1903 року, коли київська громада урочисто вшанувала 35-ліття творчості М. Лисенка, ювіляр «у тісному колі приятелів із сумом скаржився на пустку в українській творчо-музичній галузі, на її низький рівень, але з захопленням говорив про *народного вчителя* (курсив тут і далі – О. К.) з Поділля М. Леонтовича, що дуже серйозно ставиться до музики, студіює дуже старанно контрапункт і в своїх аранжировках народ-

¹ Микола Леонтович. Спогади. Листи. Матеріали / упоряд. приміт., комент. В. Ф. Іванова. Київ : Музична Україна, 1982. 235 с.

них пісень виявляє оригінальний, яскравий хист. Із цього *вчителя* „будуть люди” – закінчив свою мову М. В. Лисенко» [411, с. 187].

Як про *вчителя*, передусім, йдеться у описах життєвого шляху М. Леонтовича у працях Миколи Гордійчука. Пишучи про повернення М. Леонтовича з Донбасу до Тульчина, музикознавець зазначав: «Робота в цьому місті мало чим різнилася від попередньої: заняття в школі, керування хором, влаштування різного роду „музичних розваг” з дітьми» [106, с. 148]. Як про *вчителя*, передусім, писав про М. Леонтовича Микола Грінченко. «Вчителюючи, Леонтович викладає переважно співи та гру на інструментах (якщо була можливість організувати оркестр). Але часто-густо ми зустрічаємо його *вчителем* то географії, то літератури, то арифметики, то історії, то навіть „закону Божого”, коли треба було заповнити прогалину, яка виникла внаслідок відсутності педагога по тій чи іншій дисципліні. Леонтович частенько таки бував тією „затичкою”, яка врятовувала справу. І, незважаючи на „універсальність” примусового порядку, все-таки треба констатувати його сумлінне ставлення до взятих на себе обов’язків, що бачимо із тих численних заміток і студій, які збереглися від нього. Але, звичайно, *основною професією його було викладання музики* (курсив – О. К.): шкільний хор, хор церковний, при певному випадку – оркестр, – ось форма його діяльності; все інше було побічним і спорадично-епізодичним» [121, с. 468].

Про наполегливість і любов до *вчителювання* свідчить «Пам’ятна книжка» М. Леонтовича, з якої помітно його відповідальне, обдумане ставлення до занять (наведено тези лекцій). Водночас, за власним зізнанням М. Леонтовича, йому не завжди вдавалося дотримуватися послідовності і систематичності навчання, бо часу було небагато, а результатів хотілося чимшвидше [411, с. 151–153, с. 164–165].

Важливою гранню педагогічної діяльності М. Леонтовича була його науково-методична праця. Він – автор «Підручника для навчання в школах народних» (пізніше – «Практичний курс навчання співу в середніх школах України»), «Практичних вказівок до методики навчання співу в хорах», «Ма-

теріалів до методики співу в початковій школі», «Деяких методичних вказівок щодо організації нотного співу в народних хорах», нарису «Як я організував оркестр у селянській школі», «Нотної грамоти».

Система педагогічних поглядів М. Леонтовича не була унікальною. Однак її цінність полягала у практичній зумовленості і апробованості рекомендацій, їх розрахунку на широку аудиторію та яскраво національному характері навчального матеріалу.

М. Леонтович належав до мислячих педагогів, про що свідчать його міркування щодо причин неуспіхів дітей у співі, його поради, як уникнути зазначених недоліків, а також ідеї та припущення, які виявляють його мистецтвознавчий потенціал [411, с. 77, с. 159–160, с. 169–172].

Микола Гордійчук писав, що де б не з'являвся М. Леонтович, там одразу виникали хори, музичні гуртки, оркестри [104, с. 13, с. 145]. Перший свій хор майбутній композитор створив з сестер і брата, диригуючи ними «в оже-реді соломи» [103, с. 5]. Під час навчання у Кам'янець-Подільській духовній семінарії (1892–1899) М. Леонтовича запросили співати в архієрейському хорі та допомагати його керівникові І. Лепехіну, а після його раптової смерті – запропонували керувати хором [311, с. 9–10].

Діяльність Миколи Леонтовича як хорового диригента, як правило, тісно пов'язана з педагогікою. Шкільним хором і оркестром диригував М. Леонтович у Чукові (1899–1901), училищним хором та самодіяльним оркестром – в Тиврові (1901–1902), учнівським хором і оркестром – у Вінниці (1902–1904), шкільним та великим світським хором, до складу якого входило близько 50 співаків і співачок, дітей і дорослих, – в Гришиному (1904–1908), училищним хором у складі 60–70 осіб в Тульчині у 1908–1918 та двома хорами (один з них на базі трудової школи) в Тульчині у 1919–1921 роках. Крім того, практикував виступи солістів у супроводі інструментального ансамблю і вів масштабну концертну діяльність [411, с. 27, с. 55].

За словами Григорія Гриневича (в майбутньому заслуженого учителя УРСР та самодіяльного композитора), М. Леонтович як керівник хору багато

уваги приділяв дикції, але вимагав співати, а не декламувати, «щоб, як маслом огорталася пісня, а не нагадувала скрип немащеного воза», «дуже журих басів, коли у сфорцандо вони вривалися, як „чоботом у болото зненацька”». Диригував спокійно, скупими жестами, «коли щось було не до ладу, спиняв хор – закривав обличчя руками, хитав головою» [411, с. 111–112]. Виконавський універсалізм М. Леонтовича підтверджується згадками очевидців про його акомпаніаторську працю: «в концертах дуже вправно грав, бо старанно вивчав фортепіанні супроводи до хорів» [411, с. 83].

Диригентська діяльність М. Леонтовича великою мірою була похідною від його вчителювання, оскільки значну частину керованих ним колективів складали хори навчальних закладів. З іншого боку, виконавський інтерес М. Леонтовича завжди виходив за межі суто педагогічної праці. Так виникали ситуації керування двома-трьома хорами одночасно, народжувалися самодіяльні колективи, розгорталася інтенсивна концертно-гастрольна діяльність.

Перші спроби гармонізації духовних піснеспівів М. Леонтович зробив під час навчання в семінарії під керівництвом Юхима Богданова, вихованця регентських класів Петербурзької хорової капели. Ця лінія творчості мала продовження під час його роботи в Тульчинському єпархіальному жіночому училищі і пізніше, в Києві, коли, крім багатьох інших духовних творів, була завершена «Літургія Іоанна Златоустого».

Одночасно з гармонізаціями церковних наспівів, ще під час навчання в семінарії М. Леонтович почав записувати народні пісні й аранжувати їх для хору. За взірцем йому правили вже відомі хорові «десятки» М. Лисенка. Аж до 1918 року Микола Леонтович однаково підходив до роботи як з церковними, так і з народними мелодіями. Він працював з першоджерелами у різних формах – аранжування, гармонізації, обробки, навіть тоді, коли він під впливом навчання у Б. Яворського опанував відмінний від М. Лисенка метод поводження з народною мелодією¹, все-таки в загальному підхід за-

¹ П. Козицький пояснював метод М. Леонтовича, виходячи з теорії Б. Яворського, як врахування «логіки ладових моментів, де виявляють себе всесвітні закони тяжіння

лишався тим самим. Перехід М. Леонтовича до оригінальних авторських творів у 1918 році відбувся одночасно і в сфері роботи з народним матеріалом, і в сфері церковної музики.

М. Леонтович «усією своєю істотою прагнув вийти на більш широку дорогу творчої праці» [121, с. 488] – прагнув здобути професійну композиторську освіту, звертався з проханням до К. Стеценка, П. Козицького допомогти з інструментуванням, як прикладом для його власної роботи, проте відчував «недостатню свою озброєність» [121, с. 488].

Про те, що М. Леонтович писав оригінальні авторські твори ще до 1918 року, свідчить один з його учнів Микола Покровський, в майбутньому диригент, народний артист УРСР. Він пригадував, що М. Леонтович показував його матері свої сонатини для фортепіано, роблячи це «нерішуче, ніби вибачаючись» [411, с. 109]. А. Я. Юрмас називав серед написаних між 1897 та 1910 роками «Колискову пісню» для скрипки і фортепіано, «Венгерку» та «Марш» для фортепіано, твір «Мамо люба» на слова Б. Грінченка у двох версіях (як солоспів і хор), фрагменти з «Гамалії» та «Невольника» Т. Шевченка [411, с. 193]. З переїздом до Києва кількість спроб писати авторські композиції зростає: окрім відомих чотирьох хорів і опери, це дві мелодраматичні («Спомини» та «Все я знаю»), композиція для струнного квартету (переклад «Sou ranta» / «Помалу-малу, братіку, грай» із фортепіанної сюїти М. Лисенка) [166, с. 25], хор «Хай літають вітри» на слова О. Олеся (не завершений) [411, с. 194]. Хоча загалом ця кількість не є вражаючою, порівняно з кількістю творів докиївського періоду, треба пам'ятати, що т. зв. київський період тривав лише один рік, адже у 1919 році М. Леонтович через крайню

та числа, де дано боротьбу контрастів, де дано рух» [239, с. 12] Як наслідок він один з перших відзначив у М. Леонтовича явища «подолання куплета» та «перетравлення ладового матеріалу у вищі ладові схеми» [239, с. 12], зазначаючи, що робота М. Леонтовича над аранжуванням народних мелодій «не була механічною... – це був творчий процес» [102, с. 52].

матеріальну нужду змушений був з сім'єю повернутися до Тульчина і зайнятися звичною для нього діяльністю «прикладного» характеру¹.

Аналіз творчої діяльності М. Леонтовича доводить, що фактично вся його композиторська творчість (за винятком небагатьох спроб як докиївського, так і київського періоду) спонукалася його власними репертуарними потребами як керівника численних хорів – церковних, аматорських і дитячих. Її «вторинний» характер влучно пояснив ще Микола Грінченко. «В багні майже цілковитого культурного застою, самотужки і з великим напруженням виховувалася індивідуальність художника, що набирала творчих сил в самому процесі тої цехової діяльності, яка виявилася в роботі з хором або оркестром (курсив – О. К.). Куди б не кидали обставини Леонтовича, – а промандрував із своїм вчителюванням він таки багато, – скрізь знаходив він певний ґрунт і необхідність прикласти своє вміння, знання й здібності для творчості. Але та творчість вважалася йому далеко не тим, чим насправді вона була; в його уяві то були необхідні й так потрібні для справи аранжировки, переробки і ніяк не самостійні композиції, від яких можна було б чекати чогось нового й оригінального, чого раніш не було в українській музиці. Така його уява, такий його скромний погляд на самого себе і свою творчу діяльність, безперечно, негативно відбилися на самому процесі формування Леонтовича як композитора² (курсив – О. К.)» [121, с. 468–469].

М. Леонтович був незадоволений і «Першою збіркою пісень з Поділля», і «Другою...» [106, с. 146–147]. Він бачив у виданих нотах багато орфографічних помилок. 300 примірників «Другої збірки» за 15 років так і не було розпродано. Тому він «скуповував по книгарнях ту збірку і нищив її», «пускав у Дніпро» [411, с. 187–188]. Після цієї невдачі, у 1910 році, М. Леонтович зробив спробу надрукувати «Перший випуск українських пісень для мішано-

¹ Микола Грінченко вважав, що причиною повернення було переслідування з політичних мотивів [121, с. 470].

² Донька Галина пригадувала: «Писав багато, але композитором себе ніколи не називав (курсив – О. К.). Якось (уже після його смерті) мама розповідала, що тільки раз він сказав їй: “Ти не хвилюйся, ми будемо жити краще, адже я стану композитором”» [411, с. 13].

го хору», але не довів задум до кінця, тому фактично від виходу в світ «Другої збірки пісень з Поділля» у 1903 році і аж до 1918 року він не надрукував жодного зі своїх творів [411, с. 188]. Його твори до 1916 року були невідомими й широкій слухацькій аудиторії. Таким чином, щоб сприймати М. Леонтовича як композитора у його сучасників просто не було підстав.

У всіх виданих матеріалах є досить багато інформації про цілеспрямовану працю М. Леонтовича як збирача-фольклориста – про записування народних пісень в Білоусівці під час літніх семінарських канікул зі спогадів Івана Годзішевського та Тетяни Храневич [166, с. 13–14, с. 17, с. 73], про збирацьку працю в Гришино зі спогадів Григорія Давидова [411, с. 13], про записування пісень від галичанина Якіма Греха під час перебування у Тульчині [166, с. 29]. Записування велося, в основному, з метою добути цікавий матеріал для власної діяльності як композитора і хорового диригента. Я. Юрмас писав, що крім різних збірників, якими користувався М. Леонтович (А. Коношенка, К. Поліщука та ін.), він брав багато мелодій із власних записів – зокрема, усі пісні «Другої збірки пісень з Поділля» та близько ста інших [411, с. 188–189].

Багаторічна виконавська і педагогічна праця М. Леонтовича була спрямована на вирішення широкого кола просвітницьких завдань, починаючи від концертів з хором Кам'янець-Подільської семінарії, виступів чуківського оркестру на сільських літературно-музичних вечірках, численних концертів з різноманітними хоровими колективами – до постановки «Кози-дерези» М. Лисенка, «Назара Стодолі» Т. Шевченка в Тульчині, читання лекцій на музичні та літературні теми. М. Леонтович активно долучався до розбудови української культурної інфраструктури. У 1910 році – очолив Тульчинську організацію «Просвіта», у 1919 році – прийняв пропозицію виконувати функції комісара (адміністратора) першої української національної хорової капели, велику роботу проводив як член Всеукраїнського музичного комітету.

Система видів творчої діяльності М. Леонтовича демонструє зв'язки між збиранням народних мелодій та використанням пісенного фольклору у

педагогічній діяльності, виконавстві та композиторській творчості; між створенням хорових композицій та уведенням їх у якості підручного матеріалу у навчальні заняття. Процес навчання нерідко надихав М. Леонтовича на творчі знахідки в композиції, просвітницькі ініціативи формували зміст навчальної діяльності, а виконавська практика служила важливим джерелом композиторської творчості митця¹.

Життя М. Леонтовича, якому випало на долю всього 44 роки, пройшло, за влучним висловом М. Грінченка, «в багні майже цілковитого культурного застою» [121, с. 468–469]. Проте були в цьому житті, такому скромному з позицій поширених уявлень про мистецьку індивідуальність, і свої гострі, а тому й вирішальні у формуванні творчої особистості митця моменти.

До таких належить 1899-й рік, час закінчення Кам'янець-Подільської семінарії, коли М. Леонтович всупереч волі батька «вирішив стати народним учителем» [104, с. 11]. Це рішення виявилось одним з визначальних для формування творчої особистості митця, зумовивши не тільки рід занять, але і середовище, оточення, умови життя і праці, мотиви творчості та життєві цілі.

Другим настільки ж важливим поворотом на його шляху стало рішення навчатися у Б. Яворського (1909). Як згадував Сергій Протопопов, спочатку заняття давалися М. Леонтовичу дуже важко, «труднощі полягали в необхідності перебудови музикального світогляду, виробленого й обмеженого хоровою, регентською практикою» [104, с. 23–24]. Проте були на цьому шляху і несподівані подарунки долі – успіх «Щедрика», виконаного хором студентів Київського університету під керуванням О. Кошиця у 1916 році; переїзд митця у 1918-му до столиці, що відбувся на фоні історичних подій – створення УНР, проведення Всеукраїнського церковного собору, відкриття українських освітніх та культурних інституцій. Інша якість культурного життя стимулювала особистісні зміни, які латентно виіривали у М. Леонтовича протягом останніх років.

¹ Див. : Коменда О. І. Постаць Миколи Леонтовича у світлі концепції творчого універсалізму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 120. 2017. С. 225–252 [270].

Важливими для розуміння інтенсивного особистісного росту М. Леонтовича є спогади Сергія Протопопова. 1914-го року Микола «справляв враження замкненої, соромливої людини», а 1918-го – він вже «тримався вільно і з великою гідністю» [411, с. 68], що свідчило про глибоку перебудову його особистості – вироблення нової ціннісної шкали, постановки нових цілей та завдань. Проте всьому цьому не судилося здійснитися. Передчасна смерть М. Леонтовича обірвала висхідну траєкторію розвитку його особистості в передкульмінаційний момент.

Отже, структура універсальної творчої особистості М. Леонтовича будується на поєднанні п'яти видів творчої діяльності. Три з них, спираючись на значущість їхнього кількісного і якісного наповнення (всередині педагогічної – навчально-методична і елементи наукової; всередині диригентсько-виконавської – елементи акомпаніаторської), визначаємо як провідні: це 1) педагогічна, 2) диригентська і 3) композиторська; дві як допоміжні – фольклористична і музично-громадська. Співвідношення провідних діяльностей М. Леонтовича початку його творчого шляху, де роль найголовнішої діяльності відігравала педагогічна, а найскромніше місце належало композиторській (через її обмеженість фактично одним жанром обробки / аранжування), збереглося до останніх днів його життя, незважаючи на всі надзвичайні зусилля «стати композитором».

У зрілий період творчості (1909–1918), починаючи від занять М. Леонтовича з Б. Яворським, значення діяльності М. Леонтовича як композитора значно зросло, але через низку об'єктивних обставин (нужда, неможливість віддавати більше часу для творчості через необхідність утримувати сім'ю, занижена самооцінка, буремний історичний час, відсутність престижних виконань та нотних видань та інше) вона не перевершила ні диригентську, ні тим більше педагогічну. В останні роки вага М. Леонтовича-композитора ще більше посилилася – з одного боку, через удосконалення його професійної майстерності як композитора та розширення художнього світогляду, з іншого – завдяки виходу його композиторських зацікавлень зі сфери обробки на-

родної мелодії в сферу оригінальної хорової музики та оперного жанру. Проте, як і раніше, перебудова конфігурації діяльностей не відбулася, головним чином, через несприятливий історичний контекст і ранню смерть.

Між провідними і допоміжними видами діяльності М. Леонтовича існували тісні взаємовпливи. Диригентська праця зумовлювалася педагогічною, композиторська – служила і педагогічній, і диригентській. Фольклористична і громадська – слугували педагогічній за посередництвом композиторської, остання виконувала і виховну, і освітню функції. Крім того, допоміжні діяльності виконували роль обрамлення універсальної творчої особистості М. Леонтовича у її динамічному розгортанні. Фольклористична діяльність відносно домінувала у ранній період творчості (до 1909 року), громадська – у останній (після 1918 року). Різні види діяльності М. Леонтовича були сплетені в єдине ціле тісно, мов стовбур. Вагомим чинником такої єдності стала притаманна кожному з видів діяльності митця виразна національна характерність творчості, пройнята пасіонарним прагненням утвердження всього українського – школи, хорової справи, музики, культури, держави, а головним інструментом майстра для втілення цієї мети став жанр обробки, яким він користувався і як вчитель музики та співів, і як диригент, і як композитор, в т.ч. автор духовних творів.

3.2.4. Олександр Кошиць – видатний український хоровий диригент і композитор, один із засновників Української республіканської капели, вчений-етнограф, публіцист і педагог. Диригентська діяльність О. Кошиця розпочалася з роботи зі студентськими хорами Київського університету та інших навчальних закладів міста (1904–1910). У 1912–1916 роках він – хормейстер, а пізніше – диригент театру М. Садовського, з 1913 року – керівник хору Вищих жіночих курсів в Києві, у 1916–1917 роках – диригент і головний хормейстер Київської опери [451, с. 394]. Проте головною справою життя О. Кошиця стало заснування (разом зі К. Стеценком) і подальше художнє ке-

рівництво Українською республіканською капелою, створеною на пропозицію голови Директорії і Головного Отамана військ УНР Симона Петлюри. Доля цього колективу була непростю. У зв'язку з втратою української державності у 1919 році капела розпалася, тому О. Кошиць змушений був набирати хористів вдруге (з 1920 року – Український республіканський хор). Проте гастролі капели виявилися дуже успішними. Колектив виступав майже в усіх країнах Західної Європи (Чехословаччина, Австрія, Швейцарія, Франція, Великобританія, Німеччина, Голландія та ін.) і Америки (США, Бразилія, Аргентина, Куба).

Микола Чайковський, математик, що був адміністратором капели О. Кошиця і разом з ним подорожував країнами Європи і Америки, зазначав, що той «був диригентом „з Божої ласки”, людиною високої музичної культури, глибоким знавцем української народної пісні» [546, с. 235].

Помітним виявився внесок О. Кошиця у музикознавчу сферу. Його інтереси тут також були різноплановими. Найважливішим стало збирання народних пісень на Кубані. Протягом 1903–1905 років О. Кошицю вдалося записати понад тисячу мелодій козацьких пісень. Проте записи ці зникли і поновити їх вдалося лише частково. Результат зафіксовано у збірці «500 кубанських народних пісень».

Іншим проявом музикознавчої активності О. Кошиця став курс його лекцій про українську пісню й музику, прочитаний в Колумбійському університеті США і опублікований у вигляді окремої книжки «Про українську пісню і музику» [323, с. 5], що поєднала в собі риси музикознавчого дослідження, навчального та науково-популярного видання.

О. Кошиць залишив значну публіцистичну спадщину – спогади «Про Шевченка»¹, есе «Записування пісень на Кубанщині (1903–1905)», нариси «Студентський хор», «Конкурс хорів», «Народження і перші кроки капели»,

¹ Дитячі роки О. Кошиця пройшли в селі Тарасівка Звенигородського повіту на Черкащині, що знаходиться поряд з селом Кирилівка.

«Про генетичний зв'язок та групування обрядових пісень», численні рецензії, статті, вступні слова, поздоровлення, некрологи [97, с. 237–552]. Перу О. Кошиця також належать дві книги мемуарів – «Спогади» (1948 р.) і «З піснею через світ» (1952 р.).

Композиторський доробок О. Кошиця відображає його зацікавлення як хорового диригента та випускника духовної академії і включає написані переважно в США хорові композиції, обробки народних пісень та церковні твори, в т. ч. п'ять літургій [451, с. 395].

Педагогічна діяльність О. Кошиця розпочалася одразу після закінчення Київської духовної академії, у 1901 році, і фактично не припинялася до кінця життя. Він працював вчителем Ставропольської духовної жіночої та Тифліської гімназій, Ставропольського учительського інституту, Київської учительської семінарії, вчителем співів Київської другої жіночої та Першої комерційної шкіл, з 1910 року – Музично-драматичної школи імені М. В. Лисенка, де вів клас хорового співу, з 1911 року – викладачем класу хорового співу Київського музичного училища ІРМТ, з 1913 року – Київської консерваторії.

Оселившись на американському континенті, О. Кошиць не полишив своїх занять педагогікою. У 1941 році на запрошення Осередку української культури і освіти в особі доктора мистецтвознавства Павла Маценка, він переїхав до Вінніпега (Канада), де вони разом відкрили Диригентсько-вчительські курси для підготовки українських диригентів.

Ще більш значною виявилася громадська активність О. Кошиця. Як і у випадках з М. Лисенком та К. Стеценком, ідеї громадської праці спонукали появу самого феномену творчого універсалізму О. Кошиця. Адже місія Української республіканської капели була не лише мистецькою, але і відображала громадські інтереси української спільноти [465, с. 148–155]. Породженою громадськими інтересами української спільноти була і подальша діяльність О. Кошиця як хорового диригента, викладача хорового диригування та хорового співу, як публіциста, очільника хорового товариства «Боян» (після 1904

року), місіонера Театрального і Музичного комітетів, куди він був делегований у 1916 році Центральною Радою, голови Музичного відділу Міністерства освіти України [97, с. 10–11].

Структура універсальної творчої особистості О. Кошиця демонструє належність його постаті до типу універсала-виконавця, в якому функцію провідної діяльності виконує диригування, а кожен з інших видів діяльності – роль допоміжних, але таких, які були зумовлені актуальними для української громади цілями і завданнями.

3.2.5. Болеслав Яворський та Микола Рославець. Універсальні творчі особистості Болеслава Яворського та Миколи Рославця мають багато спільного, зокрема, обоє практикували п'ять видів творчої діяльності: композицію, музикознавство, виконавство (піаніст, скрипаль), педагогіку, музично-громадську діяльність, серед яких роль провідної виконувало музикознавство.

Б. Яворський – творець теорії ладового ритму, систематик за складом розуму, що обрав у якості вихідного елементу системи шестипівтонове відношення, тобто тритон і його розв'язання. Сорокарічні наукові пошуки Б. Яворського були гігантськими. «Домінантою його пошуків було нестримне прагнення добратися до „основи основ”» [12, с. 44].

За словами Григорія Консона, саме Б. Яворському належить відкриття поняття і явища інтонації в музиці¹. Адже дослідження Б. Яворського «Будова музичного мовлення» було написане в 1908 році, тоді як перші статті Б. Асаф'єва почали з'являтися лише, починаючи з 1909 року, розробка інтонаційної теорії Б. Яворським була здійснена ще до 1935 року, а друга частина вчення Б. Асаф'єва – лише в кінці 1940-х [299, с. 1–2].

¹ Вчення Б. Яворського про інтонацію містить її визначення та систематизацію за різними параметрами (прості і похідні; однозвучні і багатозвучні; повні і неповні; мовні і мелодичні; виразові і технічні та ін.) [299, с. 7–8]. На думку К. Зенкіна, принципово важливим для музично-історичної концепції Б. Яворського було його прагнення представити її як свою ж теорію ладового ритму, але застосовану до історичного процесу [177, с. 43]. Б. Яворський цікавився також проблематикою універсальної творчої особистості, про що можна зробити висновок на основі спогадів митця про його вчителя С. Танєєва [390, с. 118].

Незважаючи на те, що переважну більшість праць Б. Яворського досі так і неопубліковано, його ідеї здійснили значний вплив на сучасників і представників молодшого покоління. Одним із найбільш палких послідовників Б. Яворського був його учень Сергій Протопопов, автор праці «Елементи будови музичного мовлення». Низка музично-психологічних ідей Б. Яворського була засвоєна Б. Асаф'євим, Є. Назайкінським, Ю. Тюліним, Т. Бершадською, Ю. Холоповим та іншими.

Значне місце у структурі універсальної творчої особистості Б. Яворського посіла педагогічна діяльність. Особливо інтенсивною вона була у київський період. Так, у 1916–1921 роках¹ він був професором Київської консерваторії (викладав фортепіано, теорію композиції, психологію музичного сприйняття («слухання музики»)), у 1917–1921-х – директором Народної консерваторії² та професором Музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка (1918–1921).

Переїхавши до Москви, Б. Яворський працював завідувачем відділу музичних закладів Головного управління професійної освіти Народного комісаріату просвіти РРФСР, проводив реформу в Московській консерваторії, що викликало опір з боку О. Гольденвейзера та ін., запропонувавши принцип типізації музично-освітніх закладів (нижча, середня і вища школи), які згодом були закріплені на практиці [308, с. 113–115]. Він також викладав психологію музичного сприйняття у Першому державному музичному технікумі (1921–1930), авторський курс для аспірантів з історії виконавських стилів у Московській консерваторії (1938–1941). Більшість дослідників сходяться на тому що як педагог Б. Яворський володів винятковою інтуїцією, умів знаходити зовсім неочікувані, яскраві смислові асоціації, бути дуже виразним і переконливим [200, с. 290].

¹ Педагогічною діяльністю Б. Яворський почав займатися, починаючи з 1890 р. – викладав теоретичні дисципліни у приватних музичних навчальних закладах Києва; протягом 1893–1898 рр. – працював концертмейстером вокалістів у класі викладача Київського музичного училища К. Еверарді [9, с. 110].

² Був одним з організаторів Народної консерваторії в Москві (1906).

Серед учнів Б. Яворського різних років – Микола Леонтович, Михайло Вериківський, Пилип Козицький, Григорій Верьовка, Елеонора Скрипчинська, Павло Сениця, Арнольд Альшванг, Сергій Протопопов, Олександр Свешников, Віктор Цуккерман, Надія Гольденберг, Надія Брюсова, Лев Кулаковський, Федір Надененко, Михайло Пекеліс, Володимир Дукельський та інші.

Сформувавшись як концертмейстер в класі Камілло Еверарді¹, Б. Яворський ніколи не полишав роботи зі співаками. У різні періоди життя він працював з Олексієм Аскоченським, Марією Баратовою, Ольгою Благовидовою, Олександром Богдановичем, Ольгою Бутомо-Названовою, Людмилою Васнецовою, Оленою Гейциг, Олімпіадою Горощенко, Ксенією Держинською, Марією Дейша-Сіоницькою, Лідією Звягіною, Ніною Кошиць, Володимиром Лоським, Ольгою Окуневою, Назаром Райським, Євгенією Романовою, Серафимою Сенициною, Миколою Філімоновим, Оленою Хренніковою, Марією Цибущенко, Тамарою Шенейх, Олександрою Шперлінг, Анною Ян-Рубан та іншими² [9, с. 113–114].

У 1907–1911 рр. Б. Яворський разом Марією Дейша-Сіоницькою організував 15 безкоштовних «Музичних виставок» у залі Московського Синодального училища, що були присвячені камерній творчості сучасних авторів, де в т.ч. виконувалися і його власні композиції. У 1928 р. разом з Ольгою Бутомо-Названовою Б. Яворський організував і провів цикл концертів «Пушкін в музиці», на яких виступав і як концертмейстер, і як лектор. У сезоні 1930–1931 років у зв'язку з постановкою його опери «Вишка Жовтня» працював концертмейстером оперної майстерні Московського Большого театру [9, с. 113–125].

Єдиний відомий відгук на виконання Б. Яворського відноситься до 1916 року. Він був опублікований в американському журналі «Музичний

¹ Протягом 1893–1898 років Б. Яворський одночасно з навчанням в Київському музичному училищі працював там концертмейстером у класі відомого співака і педагога, бельгійця за походженням Камілло Еверарді [9, с. 110].

² Як ансамбліст Б. Яворський виступав зі скрипачами Павлом Коханським, Левом Брагінським, віолончелістом Віктором Кубацьким, піаністами Генріхом Нейгаузом, Феліксом Блуменфельдом, Арнольдом Альшвангом [200, с. 289].

кур'єр». Автор називав гру Б. Яворського натхненною, такою, в якій інтелектуальна прозорість поєднувалася з щирим теплом почуття і думок» [690, с. 652]. Цікаво, що як музикознавець він неодноразово виказував свій інтерес до питань взаємодії сольної партії і супроводу, а також вникав у процес підготовки співака до концертного виступу [200, с. 289].

Б. Яворський-композитор – автор опер «Пелеас і Мелізанда» (1907) та «Вишка Жовтня» (1930), балету «Джен Вальмор» (1910), п'єс для оркестру, низки фортепіанних творів та понад 30 камерно-вокальних композицій. Перу Б. Яворського належать низка сольних та хорових обробок українських пісень, аранжувань, музика до «Заповіту» Т. Шевченка [105, с. 14–15].

Громадська діяльність Б. Яворського розпочалася одразу після закінчення консерваторії, у 1903 році, з роботи у Музично-етнографічній комісії при Московському університеті. З 1913 року він разом з Р. Глієром та О. Скрябіним – один із засновників Спілки російських композиторів, у 1914-му – заснував Бюро авторських прав [9, с. 114], у 1921-му – член Комітету пам'яті М. Леонтовича. У 1921–1930 роках – працював у Наркомпросі, був членом Державної вченої ради й завідувачем музичного відділу Головного управління професійної освіти СРСР. У 1921–1931 роках – працював в Державній академії художніх наук, у 1925–1930-му – брав участь у роботі кваліфікаційної комісії при Центральній комісії з покращення побуту вчених. З 1930-го – член художньої ради Большого театру, у 1932–1941-му – старший редактор Музичного державного видавництва [9, с. 123]. При цьому вів постійні семінари (поза навчальним планом) в консерваторіях Києва, Ленінграда, Москви («Бахівський» та «Історія виконавських стилів»), мав широке коло творчого спілкування, сприяв артистам у реалізації їхніх творчих задумів

Микола Рославець, українець за походженням, випускник Московської консерваторії, у своїй творчості поєднував діяльність скрипаля, композитора, музикознавця, педагога, музично-громадського діяча. Виконавством на скрипці Микола займався лише в молодості. Відомо, що вже в семилітньому віці він добре володів цим інструментом, вивчившись грати на слух. Переї-

хавши до Конотопа у 1893 р., брав уроки гри на скрипці у місцевого «весільного» скрипаля-єврея, потім продовжував навчання гри на скрипці на Курських музичних класах ІРМТ у А. М. Абази. Закінчив Московську консерваторію як композитор та скрипаль (клас І. Грижималі). Після закінчення консерваторії М. Рославець активної виконавської діяльності не вів, проте певний час викладав гру на скрипці в Єлецькій музичній школі та писав багато творів для скрипки (сонати, концерти, поеми, камерно-інструментальні композиції різних складів).

Композиторський доробок М. Рославця склали твори трьох груп. Першу і найчисельнішу – композиції виразно модерного спрямування, футуристські, написані одразу у післяконсерваторські роки, а також, в основному, протягом 1910–1920-х (вокальні та фортепіанні цикли, шість фортепіанних сонат, скрипковий концерт та ін.). До другої групи увійшли масові пісні та хорові цикли («Поезія робітничих професій», «Пісні революції» та ін.). До третьої – неокласичні композиції («Пісні 1905 року», «Декабристи») [243].

Важливу роль у формуванні творчої особистості Миколи Рославця відіграло його захоплення ладово-гармонічними експериментами, результатом якого стала поява авторської системи організації звуків, яка отримала назву системи синтетакорду. Після закінчення консерваторії, через рік пошуків, у 1913 р., перед композитором «привідкрилася завіса, за котрою він знайшов індивідуальну техніку, що дала йому повний простір для вираження його художньої особистості»¹ [443, с. 134]. Система синтетакорду М. Рославця у різних її аспектах була описана ним у низці наукових праць – «Нова система організації звуку і нові методи викладання теорії композиції», «Дослідження музичного звуку і ладу», «Педагогічні засади нової системи музично-творчої освіти» та інші.

¹ Система синтетакорду М. Рославця історично стала переходом від ладового мислення пізнього О. Скрибіна до серійності А. Шенберга. На відміну від Скрибіна, який використовував свої комплекси переважно як акорди, та Шенберга, з його лінейними серіями-рядами, Рославець дійсно уніфікував горизонталь і вертикаль. Синтетакорд (далі – с/а) – мелодична послідовність і гармонічне співзвуччя одночасно. В цьому його синтетизм [134, с. 86].

Важливою була музично-критична і редакторська праця М. Рославця. Серед них – стаття «Про музично-педагогічну освіту», як таку, що «фабрикує велику кількість фізичних і моральних калік» [504, с. 4], опублікована в №6 харківського тижневика «Театр» за 1922 рік. Переїхавши до Москви, М. Рославець публікував статті в музичних журналах «До нових берегів» та «Музична культура», в останньому працював також редактором.

Педагогічна діяльність М. Рославця розпочалася в 1919 році у м. Єлець Липецької області, де він почав працювати викладачем по класу скрипки, викладачем по класу композиції та директором місцевої музичної школи. У 1921 році, переїхавши до Харкова, він обійняв посаду ректора і професора Харківського Музичного Інституту¹, де відкрив спеціальний педагогічний факультет для підготовки викладачів музичних технікумів та музичних шкіл. Переїхавши до Москви, продовжив свою педагогічну працю в Музичному технікумі.

Залученість М. Рославця у зростання ефективності музичної освіти підтверджує те, що з п'яти його теоретичних праць фактично чотири присвячені питанням музичної педагогіки («Нова система організації звуку і нові методи викладання теорії композиції», «Робоча книга з технології музичної композиції», «Педагогічні засади нової системи музично-творчої освіти», «Нова система композиторської освіти»).

Активною була громадська діяльність митця. У 1918 р. М. Рославець – голова Профспілки російських композиторів, у 1919 р. – Голова Ради робітничих, селянських і солдатських депутатів, голова Правління Московського відділення Всеросійської спілки працівників мистецтва. У 1921 році в Харкові був першим завідувачем відділу художньої освіти Наркомосу УСРР, членом музичного товариства «Молода філармонія». З 1923 року в Москві – політредактор Головного репертуарного комітету, уповноважений Головного управління у справах літератури та видавництва Державного видавництва,

¹ Серед учнів М. Рославця в Харкові – майбутні композитори-пісенники Данило Покрасс і Костянтин Лістов.

член Президії Всеросійського Музичного Товариства, комісії відділу МУЗО Наркомосу, голова бюро Російської комуністичної партії Всеросійської Профспілки працівників мистецтва, з 1924 року – член Асоціації Сучасної Музики (АСМ), засновник і редактор часопису «Музыкальная культура». У 1931–1933 рр. – завідувач музичною частиною Узбецького музичного театру, музичний керівник Радіоцентру. У 1933–1935 рр. – редактор Радіокомітету.

У результаті порівняння універсальних творчих особистостей Болеслава Яворського та Миколи Рославця з'ясовано їхню спорідненість. Обидва представлені п'ятиелементними, ідентичними за складом (музикознавство, композиція, виконавство, музично-громадська діяльність, педагогіка) структурами універсальної творчої особистості, що належать до типу універсалів-музикознавців (систематиків та генераторів ідей за складом мислення), є українцями за походженням, вихованими на базі російської композиторської школи, митцями модерного спрямування, що прагнули більшого, ніж суто національні завдання, творцями оригінальних систем ладового мислення (теорія ладового ритму, система синтетакорду, що відбрунькувалися від новацій пізнього О. Скрябіна), педагогами-реформаторами, жертвами сталінських репресій, рішення про переїзд в Москву яких було продиктовано прагненням реалізації власного наукового потенціалу.

3.2.6. Пилип Козицький та Михайло Вериківський. Універсальні творчі особистості Пилипа Козицького та Михайла Вериківського належать до типу класичного універсала, проте структура особистості першого представляє чотиридіяльнісний, а другого – п'ятидіяльнісний його різновид.

Пилип Козицький увійшов в історію української музики як музикознавець, композитор, педагог, музично-громадський діяч. У сфері музикознавства пріоритетом для нього була українська проблематика (творчість М. Леонтовича, К. Стеценка, М. Лисенка, Б. Лятошинського, здобутки П. Демуцького, К. Квітки), а головним досягненням – праця «Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування». Працюючи над цим досліджен-

ням, музикознавець скористався величезним документальним матеріалом із стародрукованих джерел та архівних рукописних фондів. У праці описано відкриття в Академії нотного класу (1799 р.), охарактеризовано склад її хору в історичній динаміці, розкрито роль «миркачів», що «розносили й популяризували плоди своєї музичної творчості» [238, с. 72], наголошено на особливому значенні регентування О. Кошиця, за якого «академічний хор досяг вершини слави» [238, с. 101]. Текст дослідження П. Козицького викладено чітко науковим стилем. Опис фактів супроводжено деталізованими міркуваннями та аргументованими судженнями¹.

П. Козицький вважав своїм обов'язком вести систематичну критичну й публіцистичну роботу. Він обговорював у своїх статтях актуальні проблеми культурного будівництва, відгукувався на вистави музичних театрів, філармонічні концерти, творчі здобутки композиторів. У 1931 році П. Козицький, наприклад, виступив на захист Леся Курбаса на сторінках часопису «Радянський театр», зокрема, у статті «Диктатура „Березоля” як музичне видовище (враження слухача)». Проте після арешту Курбаса у 1933 році, він (син священика, колишній семінарист, один з організаторів Товариства імені Леонтовича), як і багато його учнів, змушений був «категорично відмежуватися від театру і від Курбаса» [345, с. 165]. Як музичний критик П. Козицький проявив себе в низці рецензій, наприклад, на постановку «Тараса Бульби» М. Лисенка [439, с. 11].

П. Козицький написав методичний посібник для керівників та учасників художньої самодіяльності (1928), у якому виклав поради щодо утворення різного роду музичних гуртків та організації їх роботи, а також описав основні етапи історії музичної культури. Починаючи з 1948 року, пере-

¹ Для прикладу наведемо фрагмент міркувань П. Козицького щодо відповідності описаної ролі музики в «Свхаристиріоні» реальному стану речей: «А якщо богослов'я, зазначене в „Свхаристиріоні” в переліку наук, у лаврській школі не викладалося, то виходить і перелік той не є звідомленням про здійснену в ній навчальну програму, він (перелік) був, мабуть, отією програмою, що її Петро Могила накреслював задля своєї дитини. Це змушує нас не квапитись і оцінювати обережно дані згаданого документа, особливо в питанні щодо викладання музики та співу» [238, с. 40–41].

буваючи на посаді завідувача кафедри історії музики Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського, виступав з лекціями та доповідями про українську музику.

Як композитор П. Козицький почав працювати у 1910-х роках. Серед його перших творчих спроб – ескізи Струнного квартету та «Пісня» для симфонічного оркестру. Нова сторінка творчості П. Козицького розпочалася у Харкові з появою «Березоля». У 1926–1935-ті роки він написав музику до 12-ти вистав, пройшовши в театрі Леся Курбаса велику театральну школу¹.

Найвищі творчі досягнення П. Козицького пов'язані з хоровим жанром. «Козицький, як і Леонтович, не аранжував народні пісні, а писав на їх основі оригінальні хори, позначені індивідуальним підходом до проблеми художнього осмислення» [105, с. 27]. Так було написано «Вісім прелюдів-пісень», хорові диптихи «Червоним шляхом» та «Дивний флот».

У 1940-х роках П. Козицьким було написано чимало творів радянського змісту – хори на слова М. Рильського, П. Тичини, «Ми країни Радянської діти», в евакуації (Уфі) – оперу на башкирському фольклорі «За Батьківщину», кантату «Пам'яті більшовика», хор «Українському радянському народу» (слова М. Рильського).

Композиторська спадщина П. Козицького включає програмні симфонічні твори («Козак Голота»), сім фортепіанних прелюдій, романси на слова Р. Тагора. Наслідком його педагогічної роботи стали збірники «50 обробок народних пісень» (загублено), «10 шкільних хорів» (1922), «Волошки» (1926), що свідчать про глибоке розуміння автором вокально-хорових можливостей дітей, їх музично-естетичних інтересів, вікової психології, а також – один акт опери за казкою Б. Грінченка «На русалчин Великдень».

Важливими були здобутки П. Козицького як педагога. Він працював учителем співу в Київській Першій українській трудовій школі імені

¹ Для театру «Березіль» П. Козицький написав музику до вистав «Седі», «Сава Чалий», «Король бавиться», «Кадри», «Смерть леді Грей», «Східний батальйон». Робота з «Березолем» спонукала його пізніше співпрацювати з іншими театрами – Харківським Червонозаводським театром, Першим державним театром для дітей та ін. [345, с. 160].

Т. Г. Шевченка, де організував дитячий хор, що швидко став найкращим в Києві [105, с. 16]. Саме з розрахунку на цей хор було написано чимало дитячих хорів П. Козицького, зокрема і його хоровий цикл «Волошки». У 1918 р. П. Козицького запросили до щойно відкритого музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка на посаду викладача історії української музики та декана диригентського факультету, поставивши завдання розробити курс історії української музики¹ [238, с. 5]. Пізніше він «протягом тривалого часу викладав історію української музики в Харківському музично-драматичному інституті» (1925–1932). З 1935 року розпочалася педагогічна робота П. Козицького у Київській консерваторії, де він тривалий час був завідувачем кафедри історії української музики, пізніше історії зарубіжної музики.

Як педагог П. Козицький рухався від накопичення слухових вражень до придбання теоретичних знань. Йому належать перші спроби створення методичних розробок зі слухання музики, в яких «він радить класифікувати музичні твори не за історичною хронологією, а в залежності від складності процесу сприйняття»² [69, с. 72]. Серед його учнів – видатні українські музикознавці М. Гордійчук, Н. Горюхіна, С. Грица, Т. Некрасова, С. Павлишин, Л. Пархоменко, О. Шреєр-Ткаченко, З. Юферова та багато інших.

П. Козицький був «невтомним і пристрасним громадським діячем» [105, с. 5]. Він брав активну участь у діяльності музично-творчих організацій (Товариство імені М. Леонтовича, Всеукраїнське товариство революційних музик, Спілка композиторів України). Протягом багатьох років працював у державному апараті УРСР (інспектором музики і головою Вищої музичної ради при Наркомосі УСРР, заступником голови Комітету у справах мистецтв при РНК УСРР та інше), очолював різні культурно-мистецькі й музичні установи.

¹ Тетяна Некрасова зазначала: «У розробці цього курсу П. Козицький, безумовно, спирався на досвід М. Грінченка. Згодом у співпраці з молодого дослідницею історії української музики, одноступенем та помічницею О. Я. Шреєр-Ткаченко робота над підручниками з історії української музики стала провідною» [439, с. 9].

² П. Козицький «зв'язав нові форми роботи (слухання музики і творчу імпровізацію) зі „старим“ видом виконавства – хоровим співом, наповнивши його якісно новим змістом <...> запропонував зробити саме хоровий спів засобом досягнення загальномузичних задач» [69, с. 75].

П. Козицький був основоположником музичного «Гарту» (відділення одного з перших багатопрофільних творчих об'єднань України, разом з В. Елланом-Блакитним, у 1923–1925), членом Музично-хорової комісії при Київській українській парафіяльній раді [495, с. 122], ініціатором створення і редактором журналу «Музика» (1923–1928)¹, інспектором музичного відділу (1924–1934) та головою Вищого музичного комітету Комісаріату народної освіти УРСР (з 1925)² [439, с. 11]. У 1939–1941 роках – керівник Української державної філармонії, у 1959 році – ініціатор створення Хорового товариства Української РСР (тепер – Національна всеукраїнська музична спілка) та ін.

Таким чином, постать Пилипа Козицького постає перед нами прикладом класичного універсалізму, з найтіснішими взаємозв'язками між композицією і педагогікою, музикознавством і громадською діяльністю. Критична й публіцистична робота П. Козицького пов'язана з громадською діяльністю митця через публічне відстоювання Леся Курбаса та Болеслава Яворського від ідеологічних звинувачень. Зв'язки між громадськими завданнями, науковим мисленням та педагогічною практикою демонструють методичні праці П. Козицького – посібник для керівників та учасників художньої самодіяльності, методичні розробки зі слухання музики, а також лекторська діяльність. Зв'язки між композиторською творчістю, музикознавством, виконавством і педагогікою здійснювалися на рівні ключової ролі хорового жанру і хорознавчої спрямованості досліджень у спадщині митця. Таким чином, творчість П. Козицького у кожному з видів діяльності постає результатом синтезу цілого ряду мотивацій його універсальної творчої особистості.

¹ П. Козицькому також належить авторство проекту церковно-співочого журналу парафії (від 20 грудня 1919 року), в якому передбачалося висвітлення широкого кола тем, пов'язаних зі історією, теорією та актуальними питаннями функціонування музики у церкві [495, с. 123].

² На цій посаді був ініціатором підготовки (спільно з К. Богуславським) першого в Україні зібрання пісень «Масовий спів» (1926), до якого увійшли твори П. Козицького, К. Богуславського, М. Вериківського, В. Верховинця, П. Демуцького, Ф. Попадича. Багато уваги приділяв утворенню оперних театрів, симфонічних оркестрів, камерно-інструментальних ансамблів, хорів і капел, мистецькій освіті.

Михайло Вериківський – композитор, диригент, педагог, музикознавець та музично-громадський діяч. Як композитор Михайло Вериківський головну увагу приділив музичному театру. Він увійшов в історію музики як засновник українського балету («Пан Каньовський», 1931), автор музики до комедії «Вій», опер «Сотник», «Наймичка»¹. Він Успішно працював у хорovому і симфонічному жанрах: у доробку композитора – вокально-симфонічна поема «Дума про дівчину-бранку Марусю Богуславку», симфонічні композиції «Петро Конашевич-Сагайдачний», «Веснянки», «Татарська сюїта», хорovі твори на слова П. Тичини («На Майдані», «Сонячні кларнети»), Володимира Самійленка («Згода – щастя, згода – воля»), Івана Франка («Коваль») та інші².

Композиторські задуми М. Вериківського багато в чому зумовлювалися його виконавськими інтересами. Так, численні духовні композиції початку 1920-х років виникли у зв'язку з його співочою практикою у кременецькому архієрейському хорі, низка музично-театральних творів з'явилися в результаті співпраці М. Вериківського (як диригента) з кращими тогочасними театрами – Харківським театром Революції, Театром-студією імені Г. Михайличенка, «Березолем» Леся Курбаса³, чимало музики було створено для документального і художнього кіно⁴.

Антон Кармазін наводить слова Михайла Вериківського: «Коли мені було 9 літ, я вже керував хором правого крилоса, а що був тоді малий, то мене ставили на стільчик» [202, с. 63–64]. У середині 1920-х, у тридцятирічного композитора, ця грань його таланту розкрилася вже вповні. Зокрема, у 1926–1928-му роках М. Вериківський працював диригентом Київського опе-

¹ Чимало музично-театральних задумів композитора так і залишились нереалізованими. Див.: Бентя Ю. В. Особовий фонд композитора Михайла Вериківського (з нових надходжень ЦДАМЛМ України). *Архіви України*. 2012. №4 (280). С. 79 [28].

² Також М. Вериківський редагував твори інших композиторів.

³ Для Театру-студії імені Г. Михайличенка композитор писав музику до вистав «Універсальний некрополь», «Трест Д. Е.», «Сорочинський ярмарок», для театру «Березиль» – «Жакерія» та «Прокламація сезону», для Харківського театру Революції – «Жандарм», «Таланти без прихильників», «Пісня партизан», «Ой не ходи, Грицю», для Харківського Червонозаводського театру – «Чорні хлопці» та інші [28, с. 80].

⁴ Фільми «Тарас Шевченко», «Назар Стодоля», «Устим Кармелюк», «Київ», «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (вставні номери) [28, с. 76–81].

рного театру, а у 1928–1935-му – диригентом Харківського оперного театру. На цей період і припало становлення М. Вериківського як автора балетів («Ягелло», «Весняна казка», а на початку 1930-х – «Бондарівна» або «Пан Каньовський»).

Ще однією гранню творчої особистості М. Вериківського була його вже суто педагогічна робота в Київському музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка (зокрема викладання сольфеджіо), на педагогічних курсах імені Б. Грінченка та в Київській консерваторії, де М. Вериківський обіймав посаду завідувача кафедри хорового диригування (композитор викладав не на кафедрі композиції, а на виконавській кафедрі хорового диригування, що є ще одним підтвердженням тісного переплетення його виконавських і педагогічних інтересів). Як свідчення педагогічної роботи в архіві М. Вериківського – конспекти лекцій, вправи з курсів гармонії, поліфонії, ладового ритму¹ [132, с. 101].

Як громадський діяч М. Вериківський був співзасновником, членом правління, очільником композиторської комісії, з 1924 року – головою правління, а з 1926-го – головою президії Товариства імені М. Леонтовича. У 1928–1930 роках – головою президії та завідувачем науково-творчого відділу Всеукраїнського товариства революційних музикантів, працював в Українському театральному товаристві, брав участь у проведенні музичних конкурсів, входив до оргбюро Спілки композиторів УРСР, брав участь у роботі Першого Собору Української автокефальної церкви.

Архівні матеріали (розділ «Теоретичні праці») дають змогу осмислити наукові пошуки М. Вериківського, які він провадив, відштовхуючись від теорії ладового ритму Б. Яворського. Як публіцист М. Вериківський був дуже активним до початку 1930-х років, пізніше ж виступав у пресі вряди-годи,

¹ М. Вериківський закликав подолати хибний, на його думку, суто теоретичний підхід до навчання музиканта. Як зазначає Галина Медведик, упродовж 1949–1960 рр. М. Вериківський працював над підручником з музичного виховання хориста, внаслідок чого в архіві композитора залишились численні акапельні вправи, методичні розробки, таблиці [402, с. 69].

переважно публікуючи свої праці у журналі «Музика» та «Українській музичній газеті». У статтях він висвітлював цілий комплекс питань, які хвилювали його як диригента, педагога, громадського діяча та композитора. Аналіз тем, які він порушував у своїх нарисах («Сучасний стан мистецтва хорового виконання», «Про гастролування хорових диригентів» та інші), широта проблематики, яку висвітлював, свідчить про всебічну зацікавленість митця у розвитку української музики. М. Вериківський усвідомлював, наскільки багато необхідно докласти зусиль для того, щоб виховати нову генерацію композиторів: «Зберіть 35 молодих Бетговенів або інших яких геніїв та посадіть їх у наші ведмежі кутки, – ви матимете приблизно тіж наслідки, що їх дає творчість нашої провінційної молоді» [402, с. 69].

Таким чином, сказане дає підстави зробити висновок про рівнозначність усіх видів творчої діяльності М. Вериківського – композитора, диригента, педагога, музикознавця та громадського діяча, а також їхню густу переплетеність між собою, внаслідок чого композиторська творчість М. Вериківського віддзеркалила його виконавські та громадські інтереси й потреби, виконавство – послужило полем зародження та реалізації композиторських задумів, педагогіка та музикознавство – засобом реалізації цілей диригента та громадського діяча і навпаки.

3.2.7. *Віктор Косенко та Борис Лятошинський.* Універсалізм В. Косенка не набув такого розмаху як у інших його сучасників, що зумовлено передчасною смертю композитора, його доволі замкненою, інтровертивною натурою та значною типологічною подібністю до структури творчого універсалізму Ф. Шопена (*композитор – піаніст – педагог*). Для універсалізму В. Косенка характерні порівняно слабкий інтерес до педагогіки, почасти вимушеність занять цим видом діяльності, досить значна виконавська активність, але при цьому все-таки домінування композиторської творчості, в якій першорядну роль відігравали фортепіанні жанри.

Формування творчої особистості Віктора Косенка розпочалося із захоплення виконавством. Ангеліна Косенко пригадувала: «У консерваторії Віктор Степанович готував з себе піаніста-виконавця. Композиторством займався остільки, остільки вимагало цього опанування теорії композиції» [315, с. 11]. Наслідки такого не забарилися проявитися уже в житомирський період творчості. У центрі інтересів митця того часу постала концертна практика з тріо у складі Ярослава Симона, а після його виїзду за кордон Всеволода Скорохода (скрипка), Василя Коломойцева (віолончель) та Віктора Косенка (фортепіано). За словами Ангеліни Косенко, «виступи давали Вікторові Степановичу велику насолоду: він любив грати і вмів захоплювати слухачів надзвичайно яскравим виконанням» [316, с. 38].

Протягом житомирського періоду В. Косенком було дано понад 200 концертів, з них близько сотні – лише в сьомій трудовій школі. До репертуару тріо входили твори М. Глінки, А. Рубінштейна, А. Аренського, П. Чайковського, С. Рахманінова, С. Танєєва, О. Гречанінова, Г. Катюара, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, за участю інших музикантів – квартети і квінтели В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Й. Гуммеля, Е. Гріга, А. Дворжака та інші.

У Києві В. Косенко не полишав інтенсивну концертно-виконавську діяльність. Виконував різноманітні сольні програми, виступає на радіо [583, с. 69–70]. Про один з таких київських концертів він писав у листі до дружини: «Зал был – я никогда ничего подобного не ожидал и не думал, что могу произвести такое впечатление» [364, с. 11].

У 1928 році Віктор Косенко на пропозицію Української філармонії разом зі співачкою Оксаною Колодуб вирушив у тримісячну концертну подорож робітничими районами й селищами Харкова, Донбасу, Дніпропетровська, протягом якої артисти дали близько 30 концертів перед слухачами Ізюма, Луганська, Алчевська, Мелітополя, Донецька, Кадіївки, Алексєєвського та Будьоннівського районів, перед металургами Дніпропетровська, Дніпродзержинська.

Винятково достойною була робота Віктора Косенка як концертмейстера. Чимало спогадів залишилося не лише про його вміння акомпанувати, але і

здатність готувати зі співаками концертну програму, його значний педагогічний, художній і керівний потенціал в цьому відношенні.

Значну частину творчої діяльності В. Косенка займала педагогічна праця. У Житомирі, одразу після закінчення консерваторії, В. Косенку запропонували роботу в місцевій музичній школі (тепер – музичне училище імені В. Косенка). Але «викладання не дуже тішило Віктора Степановича. Його вабила концертна діяльність» [315, с. 12]. Зоя Гайдай пригадувала: «Відверто кажучи, нахилу до педагогіки я в нього не відчувала. Він був чудовим виконавцем і композитором» [316, с. 109].

Із переїздом до Києва у 1929 році В. Косенко спочатку викладав у Музично-драматичному інституті імені Лисенка, а потім – у консерваторії, вів заняття з фортепіано, композиції, камерного ансамблю, музично-теоретичні дисципліни, в т. ч. курс аналізу форм¹ [385, с. 4].

Внесок В. Косенка в українську музику як композитора серед усіх інших видів його творчості діяльності найбільш розкритий сучасним музикознавством. Композитор залишив нащадкам значну і доволі різножанрову творчу спадщину – симфонічні та фортепіанні твори, інструментальні концерти, п'єси для інструментальних ансамблів, романси, обробки народних пісень. Як зазначають усі дослідники, особливо плідно В. Косенко працював в галузі фортепіанної музики, що не дивно, адже він був концертуючим піаністом. Роман Стецюк справедливо зазначав, що «саме у фортепіанній творчості, яке займає центральне місце в доробку композитора, найбільші його здобутки <...> Це була та сфера, де визрів і розкрився його талант, сформувались риси й принципи художнього мислення» [564, с. 16]. Фортепіанну спадщину В. Косенка складають прелюди, мазурки, ноктюрн, поеми, поеми-легенди, «Одинадцять етюдів ор. 8. Романтичні», «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців», три фортепіанні сонати, фортепіанний концерт, цикли п'єс для дітей.

¹ Фрида Аєрова зазначала: «Віктор Степанович намагався виховати в нас почуття глибокої любові до музики. Саме у цьому величезне значення його педагогічного методу» [3, с. 186–188].

Інший важливий жанр, до якого поряд з фортепіанною музикою В. Косенко звертався протягом усього життя, – камерно-вокальний. У спадщині композитора – низка творів на тексти П. Тичини, О. Пушкіна, О. Блока, О. Апухтіна, К. Бальмонта та інших. Значне місце відведено камерно-інструментальним композиціям. Серед них – «Класичне тріо», сонати: для скрипки і фортепіано, альту і фортепіано, віолончелі і фортепіано. Звертався композитор до жанру концерту (крім фортепіанного – ще скрипковий). Неважко помітити, що всі згадані жанри, в т.ч. камерно-вокальний перебували в активному вжитку В. Косенка як піаніста – соліста, ансамбліста та концертмейстера. Таким чином зв'язки між виконавською та композиторською, композиторською та педагогічною діяльністю митця постають очевидними¹. Зокрема, В. Косенко «записував свої твори лише після того, як вони остаточно сформувалися в його пам'яті» [385, с. 4], що можна порівняти із виконавською практикою вивчення напам'ять, яка передує концертному виступу. Також відомим є факт, що досить багато творів він писав спеціально з розрахунку на виконання його колегами – виконавцями-професорами Київської консерваторії, серед яких І. Паторжинський, О. Муравйова, М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай та інші.

Значною була громадська діяльність митця в Спілці робітників мистецтва, Житомирському філіалі музичного товариства імені М. Леонтовича, роботі комісії з підготовки сучасного українського дитячого фортепіанного репертуару (у 1928 році), в редакції Київського радіомовлення, з самодіяльними хоровими колективами та дитячою музичною студією заводів «Більшовик» і «Ленінська кузня» (тепер – Київська дитяча музична школа №3 імені В.С. Косенка) [448, с. 26–49], у журі виконавських конкурсів у Москві (1931), Харкові (1933), Ленінграді (1934).

За словами Ангеліни Косенко, «жодній красивій мрії Віктора Степановича не судилося збутися. Він мріяв (як віщували йому всі, хто з ним стикав-

¹ Так, з метою поповнення педагогічного репертуару були написані «Збірник дитячих п'єс для фортепіано», що вміщував 12 творів, «24 дитячі п'єси для фортепіано».

ся з музикантів) виступати як піаніст на широкій арені; мріяв виконати концерти для фортепіано з оркестром своїх друзів Ревуцького, Лятошинського і свій; мріяв про гастролі з авторськими концертами, мріяв записати оперу «Марина», а після приїзду в довгоочікувану квартиру мріяв про те, як добре тут звучатиме музика» [314, с. 26].

Борис Лятошинський увійшов в історію музики як композитор, педагог, музично-громадський діяч та диригент. Значними є педагогічні досягнення Б. Лятошинського. З 1919 року він – викладач, а з 1935 – професор Київської і одночасно Московської консерваторій (1935–1938; 1941–1944; за іншими даними 1935–1937 та 1943–1944), професор найкількіснішого класу композиції в Україні¹ у той час. Серед його учнів – Ігор Белза, Гліб Таранов, Роман Верещагін, Леонід Грабовський, Леся Дичко, Ігор Шамо, Юрій Іщенко, Іван Карабиць, Валентин Сильвестров, Лев Спосокукоцький, Юрій Щуровський, Маркіян Фролов, Микола Полоз та багатьох інших.

Б. Лятошинський значну увагу приділяв розвитку оркестрового мислення своїх учнів. Його улюбленим був вислів: «Композитор зобов'язаний володіти оркестром» [57, с. 17]. Значущість оркестрової барви для Б. Лятошинського як одного з першочергових засобів виразності відбилася в стилістиці його композиторської творчості. Разом з тим, ставлення Б. Лятошинського до педагогічної праці було неохочим: «Жахлива річ – зима з мільйонами найнудніших уроків, з неймовірно одноманітними днями» (лист від 02.08.1923 р.) [64, с. 65–66]. Проте, авторитет Бориса Миколайовича як педагога був високим як серед колег (Ф. Blumenфельд), так і серед студентів (І. Белза, Л. Грабовський). Б. Лятошинський проводив заняття «на рідкість захопливо» [57, с. 8–9], вважа-

¹ З 1920 року Б. Лятошинський почав викладати музично-теоретичні дисципліни на вишніх факультетах Київської консерваторії, а через два роки отримав клас спеціальної теорії музики, перший випуск якого відбувся 1925 року. Уже 1922 року у спеціальному класі Б. Лятошинського нараховувалося близько двадцяти осіб [301, с. 29–30].

ючи, що «ніякі рецепти не зможуть замінити наполегливої роботи над формуванням і вдосконаленням індивідуального почерка»¹ [114, с. 63].

Незважаючи на те, що Б. Лятошинський ніколи не вчився диригуванню, він нерідко виступав як диригент-виконавець власних композицій, а до війни – і творів інших композиторів («Незакінчена симфонія» Ф. Шуберта, увертюра до опери Р. Вагнера «Моряк-блукач»). За його словами, він дуже любив диригувати і до виступів готувався найретельніше² [49, с. 172].

Помітну сторінку діяльності Б. Лятошинського складала його громадська діяльність. Так, з 1922 по 1925 рік він очолював українське відділення Асоціації Сучасної Музики, у 1939 році на Першому з'їзді радянських композиторів України був обраний Головою Спілки композиторів України. В роки війни працював на радіостанції імені Т. Г. Шевченка в Саратові. Після війни був членом Правління Спілки композиторів України, художнім керівником Київської філармонії, членом журі різноманітних конкурсів.

Видатними є досягнення Б. Лятошинського як композитора. Він – автор п'яти симфоній, в т. ч. першої української драматичної симфонії, двох опер, низки камерних – вокальних та інструментальних творів, хорових та програмних оркестрових композицій. Висока цінність композиторської спадщини Б. Лятошинського нині є незаперечною. Разом з тим, розуміння вагомості внеску Б. Лятошинського як композитора та його широке визнання з'явилося ще за його життя. Зокрема, ще в 1935 році найавторитетніший в СРСР журнал «Советская музыка» (№1/19) розмістив великоформатну статтю Ігоря Белзи про його вчителя, де той писав про нього, як про одного з найкрупніших композиторів Радянської України [57, с. 25] «винятково яскравої індивідуальності, величезного творчого діапазону, що добре засвоїв і майстерно засто-

¹ Юрій Іщенко розповідав, як делікатно Б. Лятошинський доводив йому необхідність уникати стереотипів [190, с. 75–76].

² Михайло Канерштейн зазначав, що диригентський жест Б. Лятошинського «був лаконічним, дуже зрозумілим оркестру, позбавленим показної суто зовнішньої естрадності» [49, с. 138].

совує сучасну композиторську техніку» [57, с. 30]. Відомим також було схвальне ставлення до творчості Б. Лятошинського Д. Шостаковича.

Широке опанування творчих здобутків різних шкіл (Р. Вагнера, Ф. Ліста, О. Скребіна, М. Лисенка, І. Стравінського, Б. Бартока, нововіденців), послідовна еволюція творчого самовираження від радикального авангарду 1920-х до поміркованого модернізму 1950–1960-х років, плідна робота у всіх актуальних жанрах того часу, символізм та напружена емоційність музичного висловлювання, українська свідомість, поміщена в середовище активних міжетнічних діалогів – всі ці риси багато в чому обумовлюють, хоча самі по собі не визначають індивідуальність творчості Б. Лятошинського композитора, смисли якої в кожному випадку виявляються до певної міри несподіваними. Увертюра на чотири українські теми і опера «Золотий обруч», камерно-вокальні, камерно-інструментальні і хорові композиції поряд з симфоніями Б. Лятошинського входять до золотого фонду української музики ХХ століття.

Сьогоднішня лятошинкіана включає низку фундаментальних праць В. Самохвалова [525], М. Копиці [301–303], М. Новакович [446], І. Савчука [517] та багатьох інших праць, в яких ключове місце відводиться дослідженню власне композиторських здобутків митця і пов'язаних з ними аспектів його творчості. Так, обмірковуючи інтонаційні коди композиторської творчості митця, О. Козаренко намагається збагнути механізм долучення його постаті до «іконостасу» української музики [237], услід за О. Таранченко [582–583], співміряючи особистість Б. Лятошинського з особистістю М. Лисенка.

Зважаючи на масштаби, творчу індивідуальність та ступінь рефлексії щодо композиторської творчості Б. Лятошинського в музикознавчому середовищі, а також її відгалуження – редакторську діяльність, зокрема, інструментування опер М. Лисенка «Тарас Бульба» та «Енеїда», балету «Комедіанти» і опери «Шах Сенем» Р. Глієра, можна зробити висновок щодо провідної ролі композиції як виду діяльності у структурі універсальної творчої особистості Б. Лятошинського.

3.3. Універсальна особистість в музичній культурі Буковини та Галичини

3.3.1. *Сидір Воробкевич та Анатоль Вахнянин.* Сидір Воробкевич з невичерпною енергією працював як письменник, композитор, диригент, педагог та громадський діяч, з юнацьких років писав вірші та малював картини.

Сидір Воробкевич є автором понад чотирьохсот хорових композицій на слова Т. Шевченка, І. Франка, Ю. Федьковича, М. Шашкевича, Я. Головацького, а також власних перекладів з німецької поезії, понад сорока романсів та пісень, двадцяти вокальних ансамблів, низки чоловічих квартетів і солоспівів у супроводі чоловічих квартетів, понад тридцяти інструментальних творів – для цитри, гітари, фортепіано.

Найбільше значення для розвитку культури Буковини мали музично-драматичні твори І. Воробкевича (всього 26) – опери, оперети, мелодрами, музичні комедії, пародії. М. Білинська зазначала: «Лірична поезія Д. Млаки без мелодії прямо немислима. Слово й музика зрослися в нього в органічну єдність так міцно, як Млака і Воробкевич: що не договорить Млака, те доспіває Воробкевич» [41, с. 23]. Сам композитор тексти до своїх пісень вважав тільки половиною роботи, та й то менш важливою й вдалою. І загалом бачив у собі скоріше музиканта, ніж поета. На думку Марії Загайкевич, «С. Воробкевич порушив монополію Liedertafel, створивши вітчизняний заміник» [171, с. 67].

Поворотним етапом у житті С. Воробкевича стало повернення до Чернівців й призначення у 1867 р. викладачем музики і співів Чернівецької семінарії, де він, окрім проведення занять, ще й керував новоутвореним хором. Педагогічна робота С. Воробкевича з 1869 р. була продовжена на посаді професора музики і співів Чернівецького теологічного інституту, духовної та учительської семінарії, а з 1875 р. – на посаді професора теологічного факультету Чернівецького університету. Музикант також багато працював із шкільною молоддю (зокрема, в сільських школах в Давидівцях і Руській Молдо-

виці), що спонукало його укласти «Співаник» для початкової школи (надрукований трьома випусками¹) та перші на Буковині українські музично-методичні посібники з теорії музики та співу, які відіграли дуже важливу роль для популяризації української народної пісні в міському побуті галицької і буковинської інтелігенції, яка тоді набагато краще знала австрійські Liedertafel, ніж свої рідні народні пісні.

Під керівництвом С. Воробкевича та на його творчості було виховано багато музикантів й діячів мистецтва. Серед них – композитор і музикознавець зі світовим ім'ям Євсей Мандичевський, фольклорист і композитор Порфирій Бажанський, основоположник румунської класичної музики Чіпріян Порумбеску, оперний співак, диригент і композитор Костянтин Шандру та багато інших.

Музикознавча діяльність С. Воробкевича включала різножанрову публіцистику та фольклористичні дослідження. Аналізуючи варіанти народних пісень з різних місцевостей України, С. Воробкевич прийшов до висновку про спільне коріння багатьох із них [174, с. 159]. Музикант часто виступав з лекціями про музику та її майстрів, публікував науково-популярні статті в чернівецьких газетах і журналах². Результатом збирання й вивчення буковинських народних пісень³ стало опубліковане ним у 1865 р. дослідження «Наша народна пісня».

Диригентська діяльність С. Воробкевича тривала, починаючи від 1860-х і до останніх днів життя. Композитор працював з сільськими хорами, а потім чернівецькими дитячим шкільним, гімназійним і студентським хорами,

¹ «Співаник» С. Воробкевича було перевидано в 1893, 1899, 1902, 1905, 1909 та 1910 роках [42, с. 29].

² Статті Д. Млаки були опубліковані також у «Слов'янському альманахові», журналах та довідниках («Буковинсько-Руський Місяцеслов» (Чернівці, 1875–1885 рр.) [41, с. 14].

³ Зібрані С. Воробкевичем на Буковині українські народні пісні при сприянні Я. Головацького увійшли до тритомника українського фольклору, який вийшов у 1878 р. в Москві під назвою «Народные песни Галицкой и Угорской Руси». Але С. Воробкевич не тільки збирав і досліджував народні пісні, але як композитор створював своєрідні хоріві в'язанки («кводлібети») з українських народних пісень, такі як «Українська кадрили», «Вінок, сплетений з 36-ти різних квіток».

колективом робітничої молоді і хором чернівецької «Бесіди». Хорова справа здійснила великий вплив на його композиторську творчість. Адже, крім всього іншого, композитор часто приносив на репетиції щойно написаний власний твір, перевіряючи на практиці його звучання. У 1870–1880 роках керував С. Воробкевичем чернівецькі хори набули слави професійних мистецьких колективів. За його почином і участю І. Синкевича, вихованця Перемишльської школи, у багатьох містах і селах Буковини було організовано хорові гуртки, в яких широко запроваджувався багатоголосний спів замість вживаного до того одноголосного. Таким чином, як довголітній диригент-практик С. Воробкевич відіграв надзвичайно важливу роль у розвитку хорової культури на Буковині.

Важливою була діяльність С. Воробкевича як громадського діяча. В цьому плані його інтереси здавалися неосяжними. У 1870-х роках він видавав календарі під назвою «Буковинсько-руський місяцеслов», входив до редколегії Чернівецького літературного журналу «Зоря Буковини», редагував слов'янський відділ румунського журналу «Кандела» та буковинський альманах «Руська хата», організував товариство українських студентів, у 1880–1883 роках був головою, а пізніше почесним членом товариства «Руська Бесіда», очолював (з 1884 року) «Руське літературно-драматичне товариство»¹ в Чернівцях, яке крім постановок українських п'єс з народного життя, влаштовувало концерти-лекції про театр і музику, а також – великі музично-літературні вечори на честь Т. Шевченка, М. Шашкевича, Ю. Федьковича [174, с. 161]. Концертна діяльність чернівецьких товариств, як і розвиток усього українського культурного життя на Буковині нерозривно пов'язані з іменем С. Воробкевича.

¹ У 1899 р. на базі «Руського літературно-драматичного товариства» був заснований «Буковинський боян», який ставив за мету «плекати руську пісню, музику і штуку драматичну» [174, с. 161].

Анатоль Вахнянин відомий як письменник¹, автор публіцистичних творів, проте найцінніший доробок він залишив в галузі музичної культури як композитор, виконавець, громадський діяч, активний учасник хорового руху Західної України, один із засновників Вищого музичного інституту імені М. В. Лисенка у Львові.

Композиторська спадщина А. Вахнянина, крім опери «Купало», включає музику до п'єс «Бондарівна», «Ярополк Перший Святославич», близько сорока хорових творів², обробки народних пісень, кілька солоспівів, найпопулярнішим серед яких виявився «Помарніла наша доля». Найвищим ж досягненням композиторської творчості А. Вахнянина стала опера «Купало», робота над якою тривала від 1870-го і до 1892 року, і яка, на думку Р. Горака, за своїми жанрово-інтонаційними особливостями виявилася найбільш співзвучною ранньоромантичній німецькій опері (К. М. Вебер) [101, с. 11]. Сам композитор був дуже скромної думки про свою творчість: «Твори свої я писав принагідно, без всяких претензій, бо я ж автодидакт (самоук) на полі музики» [116, с. 31–32].

Доповненням багатогранної діяльності А. Вахнянина стала його педагогічна праця та виконавство. Закінчивши в 1863 році семінарію, А. Вахнянин протягом трьох років працював на посаді вчителя української мови у Перемишльській гімназії, де створив учнівське товариство «Громада», а при ньому гурток співу. У 1868 році після закінчення історико-географічного факультету Віденського університету він перейшов на посаду вчителя гімназії у Львові. (У 1889 році уклав та опублікував «Співаник для середніх шкіл»).

¹ А. Вахнянин переклав з російської мови на українську «Старосвітські дворяни» та «Повість про те, як посварились Іван Іванович з Іваном Никифоровичем» М. Гоголя, «Нещасну» І. Тургенева, а також створив власні повісті та оповідання – «Женщина», «Отець Олександр», збірку Чабарашки на час жнив».

² Фундаментом хорової музики А. Вахнянина були німецька Liedertafel, розповсюджена у творчості австро-німецьких романтиків та позначена її впливами старогалицька пісенність [101, с. 7–8].

Діяльність А. Вахнянина як хорового диригента була пов'язана із співочим товариством «Львівський Боян», першим диригентом якого його було обрано у 1891 році. Іларіон Гриневецький писав з цього приводу про виконання «Заповіту» М. Вербицького, «Іван Гуса» М. Лисенка, «Молитви» з опери «Купало» А. Вахнянина в Стрию, Станіславі, Лавочнім, Кракові й Празі. Нерідко виступав і як співак, виконавець власних творів [116, с. 10–13].

А. Вахнянин – автор рецензій на театральні постановки («Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Різдвяної ночі» М. Лисенка та ін.), книги («Руський співаник і малий катехізм музики, зложений Матюком»), працю П. Демуцького «Ліра та її мотиви» та ін.), низки публіцистичних дописів і наукових статей («Дещо про значення пісень народних у слов'ян, іменно у русинів» та ін.) [101, с. 8–10], а також підручника «Наука гармонії», написаного для потреб Вищого музичного інституту.

Найвизначнішу сторінку діяльності А. Вахнянина складає рідкісно масштабна музично-громадська діяльність. Він був першим головою українського студентського товариства «Січ», заснованого у 1868 році у Відні. Цього ж року, повернувшись до Львова, долучився до створення товариства «Прогресивіта» і був обраний першим його головою (1868–1870 рр.) [225, с. 80].

У 1870 році А. Вахнянин заснував у Львові співоче товариство «Торбан», у 1881-му – «Руське Педагогічне Товариство», у 1891 році разом з Володимиром Шухевичем – співоче товариство «Львівський Боян», вів дуже активну видавничу діяльність, працював у різноманітних комісіях – з впорядкування підручників, в «Артистичній комісії», був заступником голови правління польського товариства «Лютня», брав участь у становленні Наукового Товариства імені Т. Шевченка (директор історико-філософської секції), депутатом віденського парламенту та галицького сейму (1894–1900), засновником Вищого музичного інституту імені М. В. Лисенка у Львові (1904), музичні філії якого були організовані у різних містах Галичини. Розуміючи значення цього навчального закладу та заслуг А. Вахнянина в його

організації, загальні збори Музичного товариства імені М. В. Лисенка, що відбулися 17 листопада 1907 р., обрали його своїм почесним членом.

3.3.2. *Станіслав Людкевич*. Багатогранність універсальної творчої особистості С. Людкевича відзначали більшість дослідників його творчості, проте кожен уявляв її структуру по-своєму:

- Микола Колесса: композитор, музикознавець, фольклорист, громадський діяч, диригент [240, с. 196];
- Мирослав Антонович: композитор, музиколог [8];
- Марія Загайкевич: композитор, вчений, педагог [168, с. 151], але через п'ятдесят років – композитор, музикознавець, громадський діяч [170, с. 76];
- Стефанія Павлишин: композитор, виконавець, музикознавець, фольклорист, педагог, диригент, критик, збирач фольклору [460, с. 5], але через тридцять років: композитор, педагог, критик, громадський діяч [457, с. 4];
- Микола Гордійчук: композитор, вчений, громадський діяч [106, с. 158];
- Тамара Гнатів: композитор, музикознавець, фольклорист, публіцист, диригент, педагог, громадський діяч [94, с. 108];
- Лешик Мазепа: композитор, музикознавець, етномузикознавець, фольклорист, етнограф, мистецтвознавець, культурознавець, диригент, громадський діяч, педагог, філолог [387, с. 157];
- Галина Брилинська-Блажкевич: композитор, дослідник, громадський діяч [51, с. 5];
- Зіновія Штундер: композитор, музикознавець, фольклорист [674, с. 27];
- Іван Остапович: композитор, громадський діяч, педагог, «спектр його діяльності дуже широкий та всеохопний, можливо, складається таке враження розпорошеності» [71].

Аналізуючи наведені характеристики, бачимо, що усі їх автори (десять з десяти) вважають С. Людкевича, передусім, композитором, вісім з десяти (крім С. Павлишин та І. Остаповича) переконані, що на другому місці в ієрархії творчих діяльностей С. Людкевича знаходиться його дослідницька праця (музикознавство і фольклористика). Далі думки розділяються, в т. ч. у зв'язку з різними критеріями підходу до визначення виду діяльності, тому у когось система діяльностей С. Людкевича містить три елементи (М. Загайкевич, М. Гордійчук, Г. Брилинська-Блажкевич, З. Штундер), в когось – сім (Т. Гнатів, С. Павлишин), а в когось аж одинадцять (Л. Мазепа). З'ясуємо структуру творчого універсалізму митця.

Початок творчості С. Людкевича нерозривно пов'язаний із хоровим рухом, в якому визріла множинність його творчих уподобань та багатогранність творчого обличчя. Музикант одразу заявив про себе «як організатор музичного життя, диригент, акомпаніатор, учасник хору, нарешті сам писав хорові твори або опрацьовував партитури інших авторів»¹ [460, с. 6]. Починаючи з 1898 року, С. Людкевич як соліст і акомпаніатор їздив з хором «Руської бесіди» по містечках Галичини, Буковини, Закарпаття, а з 1899 року став членом хорового колективу «Боян». Все це було для С. Людкевича прекрасною школою композиторської майстерності, адже він на практиці знайомився з особливостями хорового письма.

Роботі у товаристві «Львівський Боян» С. Людкевич присвятив сорок років. Він працював головним диригентом хору паралельно з виконанням інших своїх обов'язків – навчанням в університеті, вчителюванням в гімназії, науковою і творчою працею, виконував кантати та хорову поему «Гамалія» М. Лисенка, обробки народних пісень, «Було колись» Ф. Колесси [311, с. 111]. У 1931 році С. Людкевич виконав з цим хором першу частину своєї кантати-симфонії «Кавказ» та кантату-поему «Заповіт». С. Людкевичу належала спроба створення симфонічного оркестру з учнів Музичного інституту,

¹ З. Штундер зазначала, що в молодості С. Людкевич часто виступав як піаніст, співак і понад сорок років як диригент [674, с. 5].

у 1928 році він також продиригував Львівським симфонічним оркестром, представляючи слухачам «Українську сюїту» М. Колесси та «Українську рапсодію» В. Барвінського. Проте, за словами М. Колесси, С. Людкевич як композитор, музикознавець, фольклорист, визначний громадський діяч зовсім затьмарив собою диригента [240, с. 196–203].

Педагогічній діяльності С. Людкевич віддав близько сімдесяти років свого життя. Вона розпочалася відразу після закінчення ним університету, з викладання співів, української мови та літератури в Львівській та Перемишльській гімназіях (1901–1907), і тривала до кінця життя – як робота викладача і директора Вищого музичного інституту імені М. Лисенка (1903–1939, з перервами), завідувача кафедри історії, теорії музики і композиції Львівської консерваторії імені М. Лисенка, викладача композиції, музичного фольклору та хорового аранжування на факультеті диригування (1939–1973)¹.

Педагогічна діяльність С. Людкевича включала також роботу над книгою «Загальні основи музики (теорія музики)» та «Матеріалами до науки сольфеджіо і хорового співу» – першими українськими підручниками з теорії музики та сольфеджіо [460, с. 10]. Перу С. Людкевича належать також посібники «Виклад науки гармонії», «Хрестоматія українських пісень, упорядкованих за ладовою структурою», «Хрестоматія з гармонічного аналізу» (упорядкована за стильовим принципом). Він також брав участь у кількох з'їздах педагогів-сольфеджистів, педагогічних конгресах, виступав у Варшаві і Львові з доповідями [674, с. 16–25].

Значна частина педагогічної праці С. Людкевича була пов'язана з його роботою на посаді викладача Вищого музичного інституту імені М. Лисенка, яку він розпочав з перших днів роботи цього закладу (1903), будучи одним з ініціаторів його створення, а після смерті А. Вахнянина і певний час його директором. Все сказане представляє собою зовнішні виміри педагогіки С. Людкевича. Проте, були і внутрішні. Учні С. Людкевича

¹ Викладання хорового аранжування віддзеркалювало досвід роботи С. Людкевича з хоровими колективами, а також його інтерес до хорового жанру як композитора.

пригадують, що він «систематичних лекцій зі студентами <...> не провадив»¹ [459, с. 85], «передавати свої знання іншим не вмів» [216, с. 35–36], «загалом уважалося, що викладач з нього ніякий» [375, с. 9]. Учні С. Людкевича зазначають те, що він більше був викладачем-науковцем, ніж викладачем-дидактом, віддавав перевагу невимушеності спілкування, інтересу до вузько-професійних питань, натомість проявляв цілковиту байдужість до того, чи засвоїли студенти навчальний матеріал. Серед учнів С. Людкевича з композиції – харків'янин Григорій Цицалюк [17, с. 191], з музикознавчих та етномузикознавчих дисциплін – С. Павлишин, Т. Гнатів, Б. Фільц, Б. Луканюк та інші.

У 1899 році С. Людкевич вступив до товариства «Академічна Громада», що вело боротьбу за український університет у Львові, і з 1900 року видавало журнал «Молода Україна», в якому С. Людкевич друкував свої перші статті [8, с. 7]. Починаючи з 1903 року, митець брав активну участь у роботі новозаснованого «Союзу співацьких та музичних товариств», у 1905 році працював музичним редактором «Артистичного вісника».

Важливою справою С. Людкевича була розбудова професійної музичної освіти на Галичині, яку він вважав «найважливішою справою свого життя, окрім творчості» [94, с. 115]. У 1910–1915 роках він очолював Вищий музичний інститут імені М. Лисенка, у 1920–30-ті роки брав активну участь в організації філіалів інституту у багатьох містах Західної України – Стрії, Станіславі, Дрогобичі, Перемишлі, Бориславі, Тернополі, Самборі, Коломиї, Яворові, Золочеві², виступив з ініціативою створення у Львові Інституту церковної музики, в чому його підтримав митрополит А. Шептицький [674, с. 17].

У 1934 році С. Людкевич був обраний головою Музикознавчої секції Союзу українських професійних музик (СУПроМу), у 1935-му – головою

¹ Тамара Гнатів: «Професор був викладачем вельми оригінальним, колоритним і, безсумнівно, стихійним, а ми в цей час надто молодими і незрілими, щоби зрозуміти і належно оцінити його» [94, с. 114].

² Повернувшись у 1919 році до Львова, С. Людкевич організував Комітет вшанування пам'яті загиблих композиторів [674, с. 18].

Музикознавчої комісії НТШ, а в радянський період майже тридцять років очолював кафедру історії, теорії та композиції Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка. На той час С. Людкевич став вже однією з центральних постатей мистецького життя України, вступив до Спілки композиторів України, а у 1945–52 роках працював головою місцевої організації СКУ.

С. Людкевич багато років виступав з лекціями на прохання Товариства імені І. Котляревського, Руського педагогічного товариства, Товариства українських наукових викладів імені П. Могилы, «Просвіти», Наукового товариства імені Т. Шевченка, Музичного товариства імені М. Лисенка – у Львові, Перемишлі, Самборі, Станіславові, Коломиї, Тернополі, Чернівцях, Празі. Громадська активність С. Людкевича була такою високою, що жодна культурна подія не відбувалася без його активної участі [457, с. 4]. У 1948 році С. Людкевич виявився єдиним, хто відмовився засудити «націоналістичну» діяльність Василя Барвінського [415, с. 94].

Діяльність С. Людкевича-композитора належить до найбільш описаних (М. Антонович, Г. Брилинська-Блажкевич, Т. Гнатів, М. Загайкевич, О. Ковальська-Фрайт, Н. Корольок, А. Кос-Анатольський, Р. Мисько-Пасічник, С. Павлишин, О. Цалай, З. Штундер та інші). Тому обмежимося короткими узагальненнями.

Станіслав Людкевич є одним з найвидатніших українських композиторів. Він – автор кантати-симфонії «Кавказ», кантат «Вільній Україні», «Заповіт», «Наймит», симфонічних поем «Каменярі», «Стрілецька рапсодія», «Дніпро», «Наше море», «Мойсей», «Не забудь юних днів», «Прикарпатської симфонії», опери «Довбуш» та багатьох інших творів різних жанрів і форм. Працював у всіх жанрах, крім балету. Він – перший композитор-професіонал на Західній Україні, випускник Віденського університету¹, що мав можливість вивчити творчість німецьких композиторів, зокрема, Р. Вагнера, Р. Штрауса, здобутки яких (симфонічна поема, різнобічне використання ма-

¹ У Відні С. Людкевич вивчав композицію у О. Цемлінського, а до того як вільний слухач вивчав композицію у М. Солтиса у Львові в консерваторії Галицького музичного товариства.

жоро-мінорної системи, рівноправність оркестру з вокалом, великий виконавський склад) продовжив, повернувшись на батьківщину.

Як і Р. Вагнер, С. Людкевич писав вокальні твори на власні тексти [460, с. 45], сам склав лібрето до єдиної своєї опери «Довбуш». Плідна композиторська діяльність С. Людкевича проявилася також у сфері музично-редакторської роботи (редакції опер С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», М. Лисенка «Ноктюрн»).

Композиторська спадщина С. Людкевича є одним з найцінніших надбань української класичної музичної спадщини початку та першої половини ХХ століття. Найціннішу її частину являють його кантати, що стали своєрідним переломленням, з одного боку, західноєвропейських віянь, з іншого боку – манери М. Лисенка. Симптоматично, що кращі твори С. Людкевича – «Кавказ» і «Заповіт»¹ – навіяні поетичними образами Т. Шевченка, а сам С. Людкевич зазначав, що без поезії Т. Шевченка він не відбувся би як композитор і як особистість. Але разом з тим, порівняння результатів композиторського і музикознавчого видів діяльності С. Людкевича, інтенсивності і прогностичності його здобутків у обох цих сферах, породжує сумнів, чи єдиним його покликанням була композиція.

Наукова діяльність С. Людкевича включала його роботу як музикознавця та етномузикознавця, публіциста та музичного критика. Фундаментом для дослідницької, передусім, етномузикознавчої роботи С. Людкевича стала його класична університетська освіта, те, що він вивчав класичну та українську філологію у Львівському університеті, а також знання, отримані під час навчання у консерваторії Галицького музичного товариства та у Відні. Перше – зумовило його професійну обізнаність з мовознавством, літературознавством, а поєднання двох видів освіти відобразилося на виборі проблематики наукових статей – зокрема вивченні вокальної музики в аспекті співвідношення музики і слова.

¹ На слова Т. Шевченка С. Людкевичем створено також композиції «Гамалія» (1894), «Поклик до слов'ян» (1897), а також хори «Косар», «Сонце заходить», «Чи ми ще зійдемося знову».

Музикознавча праця С. Людкевича була пов'язана з роботою різних наукових організацій – Наукового товариства імені Т. Шевченка, з яким він співпрацював все життя, починаючи від закінчення університету¹ (з 1902 року – член Етнографічної комісії, пізніше голова Музикознавчої комісії), Львівським філіалом Інституту фольклору АН УРСР (1939–1951).

Переважна більшість статей і рецензій С. Людкевича була написана й надрукована до 1939 року² у різних, найчастіше львівських, газетах і журналах. Майже сорок років (1900–1939) співпрацював С. Людкевич з щоденною львівською газетою «Діло», а в другій половині 1930-х років був її постійним музичним рецензентом. Він друкувався також в «Літературно-науковому віснику» (з 1899 р.), у студентському журналі «Молода Україна» (з 1900 р.), в «Ілюстрованому музичному календарі», в першому українському мистецькому журналі «Артистичний вісник», який редагував у 1905 році разом з художником Іваном Трушем, у літературному органі «Молодої музи» – журналі «Світ» (1906), у віденському журналі «Ukrainische Rundschau» («Український часопис», 1907). Після першої світової війни статті С. Людкевича виходили в літературних збірниках «Шляхи» і «Терем», в історичному журналі «Стара Україна», у музичних журналах «Боян», «Музичний листок», «Музичний вісник», «Українська музика»³ [673, с. 3]. Як критик і публіцист він порушував найактуальніші питання музично-суспільного життя, інформував українську громадськість про концерти в Україні та за кордоном, вів просвітницьку діяльність.

Музикознавча складова наукової діяльності С. Людкевича розпочалася з його роботи над докторською дисертацією «Дві проблеми розвитку звукозображальності» (Відень, 1907). Важлива серія музикознавчих досліджень

¹ У 1894 році С. Людкевич увійшов до складу комітету Наукового товариства імені Шевченка, створеного для збирання та публікації українського фольклору.

² У 1939–1956 роках С. Людкевич взагалі нічого не опублікував, а серед невеликої кількості публікацій наступних років значну частину становили передруки [674, с. 27]. У 1973 році тираж збірника наукових праць С. Людкевича, укладеного З. Штундер, конфіскували, а укладача звільнили з роботи в консерваторії як «ворога народу».

³ С. Людкевич співпрацював з редакціями енциклопедій «Das neue Musiklexikon» (1926) та «Української загальної енциклопедії», що видавалася на початку 1930-х рр. у Львові [674, с. 21].

С. Людкевича пов'язана з вивченням поезії Т. Шевченка. До неї належать статті «Про основу і значення поезії Т. Шевченка» (1901), «Про композиції до поезії Т. Шевченка» (1902), «Шевченкові поезії в музиці» (1914), «Значення Шевченка для української вокальної музики» (1934), «Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т. Шевченка» (1934), «Вокальна музика на тексти поезій „Кобзаря”» (1934). Цікаво, що звернення до шевченкової проблематики відбувалося якраз в періоди роботи С. Людкевича над «Кавказом» та «Заповітом», що свідчить про спільну генезу творчих і наукових задумів митця.

С. Людкевич провів величезну роботу зі списування з фонографічних валиків пісенних мелодій (понад півтори тисячі), зібраних О. Роздольським, відредагував, дослідив і систематизував цей матеріал. Збірка «Галицько-руські народні пісні» (1906–1907), що торувала шлях порівняльному етномузикознавству, нині вважається однією з найцінніших публікацій українського музичного фольклору. У ній С. Людкевич систематизував матеріал за жанрами та ритмічними типами вірша і строфи [118, с. 166–170].

Наукові досягнення Станіслава Людкевича в сфері етномузикознавства продовжують розвиватися в роботах сучасних дослідників, передусім, представників львівської школи – Богдана Луканюка та його учнів. Б. Луканюк пригадував, що при підготовці доповіді з нагоди 100-річчя С. Людкевича він «раптом відкрив для себе внутрішню логіку та продуктивну новизну основних засад Людкевичевої концепції, а заодно й справжнього зачинателя типологічної школи в українській музичній фольклористиці, якого плідно продовжили спершу К. Квітка, потім В. Гошовський і за ним молодше покоління львівських музикологів» [375, с. 39].

Структуру універсальної творчої особистості С. Людкевича сформовано п'ятьма видами його діяльності – виконавством, педагогікою, громадською працею, науковою роботою та композицією. Дві з них визначено як допоміжні (виконавство, педагогіка), решта – як провідні. Кожен з видів діяльності містить внутрішні розгалуження, що, за словами І. Остаповича, на перший погляд створює враження «розпорошеності» [71] здобутків митця. Так,

виконавство включає діяльність хориста, диригента та акомпаніатора, педагогіка – власне викладання і написання навчально-методичних робіт, громадська діяльність – представництво у численних творчих організаціях – хоровавому товаристві «Львівський Боян» з філіями, Науковому товаристві імені Т. Шевченка, Союзі українських професійних музик, Спілці композиторів України, керівну роботу на посаді директора та відкриття філіалів Вищого музичного інституту імені М. Лисенка, організацію концертів тощо, композиція – написання оригінальних творів та редагування української класики, наукова робота – критичні, публіцистичні публікації, редакторську роботу в «Артистичному віснику», виступи на конференціях, рецензування дисертацій, власне музикознавчі та етномузикознавчі праці.

Відзначимо основні напрями зв'язків і взаємовпливів між описаними видами діяльності митця, що утворюють інтегративні вузли цієї системи. Безперечно, глибока зацікавленість фольклорною спадщиною, інтенсивна науково-практична робота в цій сфері стимулювали інтерес С. Людкевича не лише до проблематики національного у його музикознавчому доробку («Про національне в музиці», «Кілька поправок до так званого питання про український пісенний стиль»), в т.ч. звертання до місцевих зразків – гуцульських сопілкових награвань – в якості аналітичного матеріалу його докторської дисертації, але і незгасаюче зацікавлення процесом вироблення національного колориту власної композиторської манери. Результати такого помітні не лише у кантаті-симфонії «Кавказ» та кантаті-поємі «Заповіт», але й у ряді творів менш відомих на загал – «Стрілецькій рапсодії», поємі-фантазії «Веснянки», обробках народних пісень «Гагілка», «Ой Морозе, Морозенку», «Бодайся когут знудив», «Про Бондарівну» та інших, на що вказують вже самі назви творів, з закодованими в них знаками українського національного стилю.

Зацікавлення С. Людкевича проблематикою програмної музики в науковій праці породжує його інтерес до жанру програмної симфонічної поеми, до якого композитор послідовно звертався як в 1920–30-ті роки, так і в радянський час («Каменярі», «Дніпро», «Пісня юнаків», «Не забудь юних

днів», «Наше море», «Мойсей» та інші), програмної симфонії («Прикарпатська») та низки програмних п'єс для фортепіано.

Цікавим видається спостереження щодо впливів на результати діяльності С. Людкевича досвіду австро-німецької школи. Зокрема, в своїй дисертації науковець спирався на праці німецьких вчених – К. Ф. Беккера, Г. Аберта, Е. Гансліка, А. Амброса, Е. Вельфліна, Г. Лехтейнтрітта та інших, що було абсолютно передбачуваним, оскільки він, молодий науковець, захищав дисертацію у Відні. Натомість, значно менш передбачуваними видаються міцні стильові зв'язки «Кавказу», «Заповіту», симфонічних поем С. Людкевича та низки його інших творів зі спадщиною Р. Вагнера, Р. Штрауса та австро-німецькою традицією в цілому, які свідчать про глибоке засвоєння С. Людкевичем здобутків австро-німецьких композиторів пізньоромантичної доби.

Важливо також розуміти, що у системі багатократних інтегративних вузлів діяльній системі С. Людкевича задіяні не лише провідні види діяльності митця (наукова праця, композиція, громадська активність), але і ті, які відіграли суттєво меншу роль у формуванні його творчого профілю (педагогіка, виконавство). Так, наприклад, периферійний в контексті усєї творчості С. Людкевича жанр фортепіанної мініатюри потрапив у коло зацікавлень композитора у результаті практичних потреб С. Людкевича-педагога. Як пише С. Павлишин, «найбільшу увагу композитор приділив цьому жанру під час перебування в Середній Азії в роки першої світової війни. Зумовлювалося це його епізодичною працею заради шматка хліба як викладача фортепіано і потребою створення репертуару для своїх учениць, а також і безперспективністю писати твори для інших складів» [460, с. 43].

Виразні взаємовпливи спостерігаються між виконавською діяльністю С. Людкевича (хориста і хорового диригента) та його хоровою композиторською творчістю. Як вже було сказано, починаючи з часу навчання в університеті (1898) і аж до 1939 року (всього понад сорок років) діяльність С. Людкевича була тісно пов'язана з хоровим товариством «Боян», де він був і співаком (в молодому віці), і ініціатором створення та інспектором регіона-

льних філій, і головним диригентом хору цього товариства, з яким він виконував не тільки твори М. Лисенка та інших українських композиторів, але і свої власні хорові полотна, зокрема, такі як кантата-симфонія «Кавказ» та «Заповіт»¹. Крім цього, очевидно, є сенс розглядати хоровий жанр в творчості С. Людкевича, як визначальний для композитора і, водночас, похідний від його інтенсивної багаторічної виконавської діяльності, хоча впливи, поза сумнівом, мали двобічний характер.

Одним з найважливіших інтегративних вузлів діяльнісно-особистісної системи С. Людкевича, розташованим в її центрі, виявився його послідовний інтерес до творчості Т. Шевченка як в композиції, так і в науковій та громадській праці. Сам композитор неодноразово наголошував: «Якби не поезія Т. Шевченка, я не думав би тими категоріями нещастя народних» [626, с. 11] або ж: «Коли б не поезія Шевченка, я, мабуть, взагалі не став би композитором» [168, с. 11]. З одного боку, виникнення ритмо-типологічного методу (одного з головних досягнень науковця в сфері етномузикознавства), вочевидь, завдячує пильному дослідницькому інтересу С. Людкевича до творчості Т. Шевченка. Під впливом мовознавчих і, особливо, етномузикознавчих ідей С. Людкевич прийшов до висновку про боротьбу в поезії Т. Шевченка народного і професійного типів віршування («Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка») [379, с. 125]. З іншого, дослідницький інтерес С. Людкевича до вокально-хорового жанру, певним чином, був зумовлений і його композиторською майстерністю. Композиторські інтенції поглиблювали, а іноді і формували, прагнення С. Людкевича зрозуміти і розкрити специфіку вокально-хорової музики, а також виявити співвідношення вербальної і музичної інтонацій генетично, на рівні загальних принципів і підходів, вимальовуючи ще одну лінію-ланку зв'язків діяльнісно-особистісної моделі його творчості («Про основу й значення співності в поезії Тараса Шевченка», «Про композиції до поезій Т. Шевченка», «Поезії М. Шашкевича в музиці» та

¹ Прем'єра «Кавказу» у виконанні «Львівського Бояну» відбулася на Шевченківському концерті 1914 року під орудою С. Людкевича [8, с. 13], прем'єра «Заповіту» – з тим самим виконавським складом (соліст Михайло Голинський) у 1935 році [626, с. 11].

інші). Розосереджені у часі такі вузлові моменти виявилися сконцентрованими навколо трьох історичних точок творчого шляху митця – своєрідних фокусів його творчої активності: 1901–1902 років (статті «Про основу і значення поезії Т. Шевченка», «Про композиції до поезії Т. Шевченка» і робота над першою частиною «Кавказу»), 1914 року (стаття «Шевченкові поезії в музиці» і завершення цілого циклу кантати-симфонії) та 1934 року (статті «Значення Шевченка для української вокальної музики», «Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т. Шевченка», «Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря» і написання «Заповіту»).

Із образом Т. Шевченка пов'язана і громадська діяльність С. Людкевича – борця за національну культуру, який у своєму масштабному публіцистичному доробку (фактично сорокарічній хроніці культурного життя дорадянської Галичини) виступав, як і Т. Шевченко свого часу, полум'яним трибуном національних інтересів українців. Сповнені громадянського пафосу сторінки музичної шевченкіани С. Людкевича, як правило, лучаться з інтонаційними джерелами маршів і гімнів – тобто власне колективних вуличних жанрів громадянського звучання, що складають кількісну і якісну основу шевченкових кантат митця (в «Кавказі» – «Не вмирає душа наша», «Не скує душі живої», «Встане правда, встане воля», «Отам то милости ві ми», «Лягло костьми», «Хортам, гончим і псарям», «Борітеся», «Вам Бог помагає», «За вас правда, за вас слава»; в «Заповіті» – «Як умру», «Як понесе з України», «Поховайте та вставайте», «І мене в сім'ї великій»). З іншого боку, зацікавлення С. Людкевича національною проблематикою у музикознавчій сфері також, певною мірою, можна розглядати як результат впливу генія Т. Шевченка. Слід також врахувати, що за своїм значенням, місцем і роллю у творчості С. Людкевича громадянська тема, як похідна від його громадської діяльності, а також системи поглядів, сформованих творчістю Т. Шевченка, постала першорядною, центральною у композиторській творчості митця.

Отож, як можна переконалися на основі вищесказаного, система видів творчої діяльності С. Людкевича містить чимало перетинів і взаємо-

дій – своєрідних інтегративних вузлів – ознак діяльнісного стилю¹, в ролі яких у випадку С. Людкевича виступають фольклор (збирання, дослідження, творчість, педагогіка), програмність (дослідження, творчість), хорова справа (спів, диригування, творчість) та німецькі джерела (дослідження, творчість). При цьому, у центрі цієї системи знаходиться найбільший вузол, який збирає їх усіх в єдине ціле, – поезія Т. Шевченка (дослідження, творчість, громадська діяльність)².

Звернемо увагу на поворотні події творчої біографії С. Людкевича, що вплинули на формування своєрідності його універсальної творчої особистості («зсуви мотиву на ціль» у термінології О. Леонтьєва). Так, безперечно важливою, особистісно-творчою подією в житті митця стало його професійне зацікавлення українським фольклором, яке визначило його подальшу багатолітню діяльність етномузиколога та видатні досягнення і відкриття на цьому полі. 1894-й рік, який С. Павлишин подає, як рік, коли п'ятнадцятирічний С. Людкевич увійшов до складу спеціального комітету Наукового товариства імені Т. Шевченка, створеного для систематичного збирання та публікації українського народного мелосу, слід вважати початком професійного становлення видатного вченого і музиканта. У 1898 році, коли майбутній композитор вступив до університету, цей його інтерес отримав підтримку у вигляді набуття теоретичних знань з класичної та української філології. Імовірно, саме рішення вступати на цей факультет з'явилося під впливом фольклорно-збирацької роботи С. Людкевича в Наукове товариство імені Т. Шевченка. Зі вступом до університету громадські інтереси С. Людкевича розширилися, і

¹ Правомірність такої постановки питання зумовлена тим, що серед великої кількості визначень стилю зустрічаємо й ті, які несуть особистісний сенс, зокрема, «стиль це людина» [704, с. 34] Ж.-Л. Л. де Бюффона або «музичний стиль – це психологічно мотивована специфічність художнього мислення» [424, с. 16] В. Москаленка. Співставивши обидва твердження: «стиль – це людина (особистість) Бюффона» і «особистість (людина) – це система діяльностей» Леонтьєва, отримуємо логічний умовивід, що стиль – це система діяльностей особистості, що дає підстави вести дискусію навколо таких понять як стиль діяльності та діяльнісний стиль, проводячи знак відповідності між інтегративними вузлами системи діяльностей і стильовими ознаками.

² Див. : Коменда О. І. Станіслав Людкевич – митець універсального обдарування. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 124. 2019. С. 151–160 [279].

попри збирання і вивчення фольклору, він став активним учасником хорового руху, членом товариства «Руська бесіда», учасником хору «Боян» тощо. Загалом, зазначені 1894–1901 роки можна визначити як період, в якому переважали хорове виконавство, фольклорно-збирацька робота та, особливо сильно, фактично ставши визначальною для нього, – музично-громадська активність С. Людкевича.

Із 1901 року, після закінчення університету, С. Людкевич займався педагогічною роботою (1901–1907: викладав співи та українську мову в гімназіях Перемишля та Львова), працював як композитор, науковець-фольклорист, музично-громадський діяч, зокрема у 1903 році увійшов до складу Правління «Союзу співацьких і музичних товариств», став одним з ініціаторів створення Вищого музичного інституту імені М. Лисенка, редагував «Артистичний вісник», продовжив навчання за кордоном. Ключовими подіями цього періоду (1902–1907), окрім початку роботи над «Кавказом», стала праця над «Галицько-руськими народними мелодіями», шевченкознавчими статтями та захист докторської дисертації «Дві проблеми розвитку звукообразності» у Відні. Тобто на першому плані в цей час, попри різноманітність інтересів, постала наукова – етномузикознавча та музикознавча діяльність. Між іншим, так як вступ до Наукового товариства імені Т. Шевченка у попередньому (громадському) періоді, визначив зміст наступного періоду, так і початок серйозної композиторської роботи в цей період (безумовно, стимульований його навчанням у Відні у 1907–1908 роках), немов би передбачив змістове наповнення наступного, де головну роль відіграватиме композиція.

Наступний період (1908–1941) почався з повернення С. Людкевича на батьківщину з визрілим бажанням займатися композицією. За його словами, він «вирішує остаточно порвати з „дуалізмом” професій і зайнятися виключно музикою» [168, с. 22]. На цей час припадає інтенсивна робота композитора над найграндіознішим і найталановитішим з його творів – «Кавказом», що співпадає з, певною мірою, вимушеним призначенням С. Людкевича директором і професором Вищого музичного інституту імені М. Лисенка (у зв'язку з відходом А. Вахнянина). В центрі цього періоду, попри лихоліття першої

світової війни, які С. Людкевич переживав на фронті, багатоманітність його виконавської, громадської, педагогічної та наукової діяльності, знаходиться кантата «Заповіт» – як головний меседж С. Людкевича-композитора сучасникам і нащадкам, а обрамлюють цей період не менш геніальні твори – кантати «Кавказ» та «Наймит». Таким чином, в т. зв. композиторський період потрапляють усі три основні хорові полотна С. Людкевича.

Нарешті останній період діяльності С. Людкевича (1942–1973), попри багатоманітність творчих і наукових подій, громадську активність митця, відзначений загальним спаданням творчої активності, переміщенням творчих інтересів в область музично-педагогічної праці. З одного боку, таке зумовлено його на той час вже зрілим (60 років і більше) біологічним віком, з іншого – ймовірно для С. Людкевича, як і для Л. Ревуцького, наприклад, а також багатьох митців радянської доби, відхід у педагогіку, як найменш загрозованої сфери творчої самореалізації, став вимушеною формою самозахисту від репресій радянської системи, дію яких на своїх очах довелося йому неодноразово спостерігати, в т. ч. і на прикладі В. Барвінського.

Феномен С. Людкевича, на відміну від М. Лисенка чи М. Леонтовича, цікавий ще й тим, що в ньому немає єдиної провідної діяльності, яка б становила фундамент творчої багатогранності митця (у М. Лисенка таку роль виконує музично-громадська активність, у М. Леонтовича – його педагогічна праця). У структурі універсальної творчої особистості С. Людкевича спостерігаємо явище постійного, усвідомлюваного ним, діяльнісного дуалізму. Тож, коли поглянути на запропоновану версію періодизації творчого шляху митця із врахуванням цієї якості, то ця періодизація постає дуже ясною і логічною. Перший, юнацький період (1894–1901) і останній, період літнього віку (1942–1973), постають як взаємовіддзеркалення дуалізму допоміжних видів діяльності С. Людкевича: в юності – виконавства і громадської активності, де на першому місці знаходиться громадська активність, а виконавство виконує роль другої важливої, хоча загальна картина не обмежується ними двома, а в літньому віці – громадської активності і педагогіки, де на першому місці, судячи з ряду спогадів, можливо і вимушено, знаходиться педагогіка, а її фоном постає громадська діяльність. Цікаво, що всередині цього дзеркально-

симетричного обрамлення творчості митця знаходяться два, також взаємообернені, періоди: науково-композиторський (1902–1907) та композиторсько-науковий (1908–1941). В першому – С. Людкевич здійснив свої головні прориви в етномузикознавстві та музикознавстві, а в другому – найголовніші здобутки в галузі композиції (в тому і іншому випадках вказане співвідношення видів діяльності має форму першої провідної і другої провідної діяльностей, обидві реалізуються на багатому фоні інших видів творчої активності митця).

3.3.3. Василь Барвінський увійшов в українську музичну культуру композитором, піаністом, педагогом, музикознавцем, музично-громадським діячем, керівником Вищого музичного інституту імені М. В. Лисенка у Львові, що понад тридцять років «стояв на чолі музичного життя міста» [19, с. 4].

Композиторська творчість В. Барвінського – оригінальна, різножанрова і досить численна. Значна її частина була цинічно знищена радянською владою у 1948 році (фортепіанні Варіації на власну тему, Варіації на тему української колядки, Концерт для фортепіано з оркестром *f-moll* та інші), коли композитора було заслано на десять років до Сибіру, і після повернення В. Барвінського до Львова відновлена лише частково.

В. Барвінський – передусім, майстер камерного жанру, автор камерно-інструментальних та камерно-вокальних композицій. Серед відомих фортепіанних творів – мініатюри «Жаб'ячий вальс», «Прелюдія методом Ж. Далькроза» та «Листок до альбому», цикл прелюдій, соната, «Українська сюїта» та інші. До визначних досягнень В. Барвінського належить фортепіанний секстет *c-moll* (для двох скрипок, альту, віолончелі, контрабаса і фортепіано), написаний у Празі в 1914–1915 роках. У середині 1930-х років композитор написав цінну педагогічну збірку «Наше сонечко грає на фортепіано» – 20 дитячих п'єс для фортепіано на українські народні мелодії для учнів молодших класів.

Творчість В. Барвінського виявляє його ліричне обдарування. Вона співзвучна модерним стильовим тенденціям, зокрема, виразними в ній є риси імпресіонізму, прикладом чого можуть бути прелюдії, соната та багато інших творів для різних виконавських складів.

Важливою гранню творчої самореалізації В. Барвінського було фортепіанне виконавство. Він багато працював над собою як піаніст, виступав соло та в ансамблях, виконував власні фортепіанні твори – Прелюдії, мініатюри, фортепіанний цикл «Любов», «Українську сюїту», Серенаду. З преси відомо про виступи В. Барвінського 1918, 1920 років, зокрема, про те, що він виступав з багатьма відомими співаками – М. Менцінським, Р. Любінецьким, М. Голинським, О. Носалевичем, А. Крушельницькою, О. Любич-Парахоняк, М. Маслюком [595, с. 79–81].

Із власних фортепіанних творів В. Барвінський виконував також фортепіанне тріо a-moll (№2), зокрема, у 1918 році – разом з артистами Перфецьким і Богданом Бережницьким (віолончель), а також тріо es-moll (№1) – у 1926 році. Обидва виконання здійснено у Львові. З Б. Бережницьким В. Барвінський постійно виступав протягом 1924–1929 років¹ [595, с. 81–82]. У 1928 році В. Барвінський провів серію концертів з М. Менцінським – у Львові, Бориславі, Самборі, Дрогобичі, Стрию та Яворові.

Важливу роль у структурі творчої особистості В. Барвінського посідає його музикознавча діяльність. Він активно виступав як кореспондент львівських газет, автор кількох сотень рецензій, які писав протягом більш, ніж півстоліття, аналітичних статей, передач на радіо, численних рефератів про визначних діячів української та європейської культури (лише про Лисенка – понад десяток) [115, с. 3–9]. Із 1915 до 1948 року В. Барвінський постійно друкувався в спеціальних виданнях «Мистецтво», «Новий час», «Життя», «Наша культура», «Українська музика», а також польській і чеській періодиці [550, с. 62].

Музикознавчі праці В. Барвінського включають біографічні нариси та популярні статті («Мої спомини про Лисенка», «Віктор Косенко», «Митець великого обдарування (про С. Людкевича)», «Бела Барток у Львові», «Творчість В. Новака»); статті, присвячені фольклорній тематиці («Українська народна пісня і українські композитори», «Характеристика української народної пісні та її

¹ У 1928 році відбулася низка успішних концертів В. Барвінського і Б. Бережницького на Наддніпрянській Україні, зокрема в Києві, Харкові, Дніпропетровську та Одесі [595, с. 82–85].

дослідження»); дослідження з історії української музичної культури («Українська музика (нова доба)» у співавторстві з Ф. Шешком, С. Людкевичем, жанр «З історії української музичної культури Західної України»).

Педагогічна діяльність – ще одна важлива сторінка творчості В. Барвінського. Починаючи з 1915 року, він викладав гармонію та фортепіано у Вищому музичному інституті імені М. Лисенка, понад тридцять років перебуваючи на чолі цього навчального закладу. Серед вихованців В. Барвінського – композитори З. Лисько, М. Колесса, А. Рудницький, піаністи Д. Гординська-Каранович, Р. Савицький, С. Сапрун-молодший, Р. Сімович, І. Любчак-Крихова, І. Негребецька, Б. Пюрко, Л. Мечник-Чепага, О. Криштальський та інші. Педагогічна праця В. Барвінського мала великий вплив на розвиток музичної культури Галичини, адже він «зумів увібрати і органічно сплавити в одному стилі найцінніший спадок різноманітних львівських піаністичних традицій» [199, с. 402].

Інтенсивною була громадська діяльність митця. Разом із С. Людкевичем до початку другої світової війни створював філії Вищого музичного інституту у Дрогобичі, Перемишлі, Станіславі, Тернополі, Яворові, Бориславі, Коломиї, Золочеві, Самборі, Рогатині. У 1934–1936 роках – керував композиторською секцією Союзу українських професійних музик, у 1936–38 роках – був головою цієї організації, вів активну музично-громадську діяльність як ректор Вищого музичного інституту імені М. Лисенка, пізніше – директор Львівської консерваторії та голова Львівського відділення Спілки композиторів.

Важливою була роль В. Барвінського у створенні в 1937 році спеціального журналу «Українська музика», до складу редколегії якого він входив у 1937–1939 роках.

Всі види творчої діяльності В. Барвінського були тісно переплетені між собою. Концертуючий піаніст (соліст, ансамбліст, концертмейстер), він сам виконував більшість своїх творів, особливу увагу приділяв фортепіанному, камерно-інструментальному та камерно-вокальному жанрам композиторської творчості. Багаторічний успішний педагог написав чимало творів педагогічного призначення. Один з найактивніших організаторів музичного життя

краю – тривалий час очолював Вищий музичний інститут імені М. В. Лисенка. Як музичний критик В. Барвінський значну увагу приділяв фортепіанному виконавству. Як педагог виховував і піаністів, і композиторів, і музикознавців, багато з яких в подальшому виявилися універсальними особистостями (З. Лисько, Р. Савицький та інші). Лірична природа обдарування В. Барвінського проявлялася і у композиторському мисленні, і у особливостях виконавської манери та музикознавчого письма. Українська основа композиторської творчості перегукувалася з наскрізною українською тематикою і проблематикою музикознавчих зацікавлень. Громадська активність у проєкції на його музикознавчі інтереси зумовила заняття В. Барвінського редакторською діяльністю в журналі «Музика», в якому він, окрім іншого, мав можливість публікувати і власні праці. Таким чином, виходячи із синтетичного характеру творчих досягнень В. Барвінського, можна стверджувати, що в його особі західноукраїнська музика отримала яскравий приклад класичного універсала.

3.3.4. Микола Колесса поєднав багатогранну композиторську творчість, натхненну практику диригента, педагога, мистецтвознавця і активного громадського діяча. Автор двох симфоній, сюїти, варіацій для симфонічного оркестру, сюїти для струнного оркестру, багатьох камерних, вокальних творів. М. Колесса залишив нащадкам різноманітну творчу спадщину. Творам міжвоєнного двадцятиліття притаманні прояви конструктивізму, неофольклоризму, неокласицизму (вокальні композиції, Варіації для симфонічного оркестру, фортепіанні та струнні сюїти, сонатина для фортепіано) [562, с. 303–311], композиціям 1950–1960-х років – риси соцреалізму (триптих для хору і симфонічного оркестру, друга симфонія).

Творчість М. Колесси, «хоч не надто численна кількісно, є вельми вартісною в художньому відношенні, але часто недооцінюваною сучасниками» [220, с. 12]. Сам композитор скромно висловлювався про свої творчі можливості: «Я не маю себе за якогось дуже великого мистця, з якого творча інтен-

ція „б'є фонтаном”, проте в рамках відпущених мені здібностей і таланту старався нічого не занедбати і не поминути» [220, с. 242].

Великий внесок в українську музичну культуру здійснив Микола Колесса як диригент. Він був одним із засновників симфонічного оркестру Львівської філармонії, художнім керівником хорової капели «Трембіта», диригентом Львівського театру опери та балету. Л. Кияновська зазначає: «Загалом, якщо б тільки перерахувати, скількома хорами впродовж своєї тривалої диригентської кар'єри керував Микола Філаретович, то вийшло б, щонайменше десять колективів, а може навіть і більше : „Станіславівський Боян”, „Львівський Боян”, „Бандурист”, „Студіо-хор”, дитячий хор ВМІ ім. М. Лисенка, „Думка” в Станіславові, „Стрийський Боян”, вже після війни – „Трембіта”» [220, с. 196]. Діяльність М. Колесси як диригента була дуже інтенсивною, він виступав у Києві, Харкові, Одесі, Москві і, крім класичного репертуару, дав життя кільком десяткам партитур – С. Людкевича, В. Барвінського, Р. Сімовича та А. Кос-Анатольського.

М. Колесса пригадував: «Диригувати я дуже любив. До сьогоднішнього дня вважаю великою своєю помилкою, що в 50-ті роки покинув посаду диригента у філармонії і став ректором консерваторії» [220, с. 227–228]. Любов Кияновська зауважує: «Може видатись дещо дивним, що стільки років пропрацювавши з хоровими колективами, зростаючи на традиціях хорового співу і в родині, і в ширшому оточенні галицької інтелігенції, Микола Філаретович все-таки, понад усе любив диригувати оркестром. Коли ми заговорили про його діяльність диригента симфонічного оркестру – о! як загорілись в нього очі, як жваво, по-молодечому зазвучав його голос, і в розмові з'явилися ті ліричні нотки, якими були сповнені розповіді хіба що про перше кохання чи деякі найдорожчі празькі епізоди: „Так, насправду, найбільше в своєму житті я любив диригувати оркестром. Я за це навіть поплатився здоров'ям, бо ось, погляньте, – витягнув він вперед праву руку, – моя рука тепер постійно болить, через багаторічне диригування я вже постійно буду її відчувати.

Але ні про що не жалію, бо стояти перед оркестром – це ні з чим не порівняне відчуття. Для мене це була така велика радість”» [220, с. 197].

Як педагог М. Колесса є фундатором львівської диригентської школи. Він виховав цілу плеяду диригентів провідних мистецьких колективів України, серед яких – Степан Турчак, Юрій Луців, Іван Гамкало, Руслан Дорожівський, Роман Филипчук, Іван Юзюк, Тарас Микитка, Ярема Скибінський, Богдан Антків, Володимир Василевич, Євген Вахняк, Михайло Антків, Ярема Колесса, Богдан Герявенко та інші.

Педагогічна діяльність М. Колесси протікала у Вищому музичному інституті імені М. В. Лисенка (1931–1939) та Львівській консерваторії (1953–1965, ректор; 1965–1974 – завідувач кафедри диригування; з 1974 р. – професор-консультант). Серйозність ставлення М. Колесси до навчального процесу підтверджує його навчально-методична робота («Порадник диригента», «Основи техніки диригування»).

Потужну виконавську, педагогічну та композиторську творчість М. Колесси доповнює його громадська та музично-критична діяльність. Він – багаторічний член Правління Спілки композиторів СРСР та Спілки композиторів України, багато уваги приділяє роботі львівського відділення товариства «Україна» та Львівського відділення Товариства радянсько-чехословацької дружби, головою якого був понад два десятиліття. Як музичний критик виступає в пресі з рецензіями на концерти Т. Микиші, А. Люфера, Л. Сагалова [461, с. 25].

Універсальна творча особистість М. Колесси належить до типу універсала-виконавця, на що вказує домінування диригентської праці над усіма іншими. Саме вона визначає важливі акценти в інших видах творчої активності митця. Хорові і симфонічні твори в композиторській спадщині бачаться результатом захоплення М. Колессою диригуванням (відображення досвіду диригента у фактурі). Натомість, активність першовиконань творів українських композиторів свідчить про вплив на його диригентську практику композиторського амплуа. За словами М. Колесси, диригування було його найулюб-

ленішою справою. Диригування визначало характер педагогічних досягнень (працював не на кафедрі композиції, а на кафедрі диригування¹) та зміст навчально-методичних праць.

3.3.5. *Василь Витвицький* – музикознавець, педагог, диригент, композитор, громадський діяч, член Наукового товариства імені Т. Шевченка, один з фундаторів його Музикологічної комісії, випускник Ягеллонського університету за спеціальністю «музикознавство». Постать В. Витвицького є малодослідженою, проте навіть ті відомості, які існують, демонструють органічний універсалізм його творчої особистості, провідну роль в структурі якої виконує музикознавство.

Найгрунтовнішим дослідженням В. Витвицького стала його докторська праця, яку він захистив у Кракові у 1932 році, і яка була присвячена історії української галицької пісні другої половини XIX століття. З переїздом до Львова у 1937 році В. Витвицький активно виступав у пресі як музичний критик та публіцист – з дописами про шевченківські вечори, створення української філармонії, коментуванням програм львівського радіо. Його перу належать наукові розвідки «Українські впливи у Шопена» (1934), «Музичне життя Карпатської України» (1939), «Взаємини М. Лисенка з І. Франком» (1942), «Стрілецька пісня» (1944), спільно з М. Колесою та З. Лиськом В. Витвицький підготував і опублікував «Диригентський poradnik» (1938). Пізніше, перебуваючи в еміграції, він брав участь у написанні «Енциклопедії українознавства», з 1949 року, мешкаючи в США, публікувався в часописах «Новий шлях», «Нові дні», «Свобода», редагував збірник на пошану Григорія Китастого [698, с. 273]. Музикознавча спадщина В. Витвицького складає майже 250 праць різних жанрів, в т. ч. оглядів, рецензій, присвячених винятково українській музиці, та включає монографії про М. Березовського й М. Гайворонського.

¹ М. Колеса зауважував: «Взагалі так склалося, що учнів з композиції я не мав – остерігався, не зважувався, а з диригування завжди працював з молоддю з величезною приємністю» [220, с. 227–228].

Педагогічною працею В. Витвицький займався протягом усього життя. Її початок був пов'язаний з Перемишлем, де він у 1929–37 роках викладав музично-теоретичні дисципліни, а невдовзі і був директором філії Вищого музичного інституту імені М. В. Лисенка. У львівський період, до 1944 року, В. Витвицький викладав у Львівській консерваторії, а, мешкаючи з 1949 року в США, викладав в Українському музичному інституті у Детройті [698, с. 271]. Диригентська діяльність В. Витвицького розпочалася ще під час його навчання у Кракові, де він керував хором українських студентів, а пізніше була продовжена у 1929–37 роках в Перемишлі, де він диригував «Перемишльським Бояном», виконуючи твори С. Людкевича, В. Барвінського та інших українських композиторів [698, с. 271]. Як композитор В. Витвицький – автор фортепіанного тріо, струнного квартету, низки п'єс для фортепіано, «Пісні і танцю» для камерного оркестру.

Значною була громадська діяльність В. Витвицького. Більша її частина належить до українського, німецького та американського періодів. Мешкаючи у Львові, В. Витвицький брав безпосередню участь у влаштуванні урочистостей з нагоди 100-річчя з дня народження М. Лисенка (1942), працював в Українському видавництві, видаючи твори С. Людкевича, З. Лиська, Н. Нижанківського. Виїхавши на Захід, брав участь у з'їзді Мистецького Українського Руху (МУР), що проходив у 1946 році в Авсбурзі. [698, с. 272–273]. Разом з Нестором Городовенком, Зиновієм Лиськом, Романом Савицьким, Андрієм Ольховським проводив установчі збори Об'єднання Українських Музик (ОУМ) у Карлсфільді під Мюнхеном, на яких його було обрано головою спілки, що активізувала життя українців Німеччини. Із 1949 року, проживаючи в США, В. Витвицький працював в українській редакції радіо, організовував численні конкурси і фестивалі, видання творів українських композиторів.

3.3.6. *Мирослав Скорик*. Мирослав Скорик – композитор, музикознавець, педагог, музичний редактор, виконавець, музично-громадський діяч, митець винятково широких інтересів¹.

Проблематика композиторської спадщини Мирослава Скорика різнобічно висвітлена у монографіях Любові Кияновської, тому з цього приводу необхідно висловити лише кілька зауважень. У структурі універсальної творчої особистості М. Скорика композиція посідає роль провідної діяльності протягом усього творчого шляху митця. Робимо висновок про це, виходячи з кількості створених опусів, їхньої жанрової багатогранності, міри «прочитаності»² цих творів аудиторіями різних рівнів та сили впливу на інші види діяльності М. Скорика – педагога, музикознавця, диригента. Домінування інструменталізму (концерт, партита – провідні жанри)³ спонукає композитора стати багаторічним художнім керівником і диригентом саме інструментального колективу – камерного оркестру Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка «Академія», для якого ним було створено низку композицій. Інструментальний речитатив як сплав вокального та інструментального начал, синтез високих і низьких жанрів, робота в дорослому і дитячому жанрах, поєднання оригінального компонування і редакторської роботи бачиться результатом перенесення діяльнісного універсалізму в жанрово-інтонаційну сферу композиторської творчості.

Як музично-громадський діяч М. Скорик організував низку культурно-просвітницьких заходів – виконання на Пленумі Львівської організації Спілки композиторів України наприкінці 1989 р. заборонених творів

¹ Див.: Коменда О. І. Феномен Мирослава Скорика в світлі ідей творчого універсалізму. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*: тези Другої Міжнар. наук.-практ. конф. 1–2 лист. 2018 р. Київ, 2018. С. 36–37 [287]. Markiw V. R. *Myroslav Skoryk: Life and Solo Piano Works: Doctoral Dissertations*. D.M.A / Victor Radoslav Markiw. Storrs (Connecticut) : University of Connecticut, 2007. 300 p. [725].

² Див.: Тиможинський В., Коменда О. Риси гармонічного стилю кантати М. Скорика «Весна». *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського державного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. Вип. 1. 2007. С. 71–87 [594].

³ «Головна сфера вираження думок композитора – музика інструментальна» [695, с. 107].

В. Барвінського, фестивалі «Віртуози країни», «Музика українського зарубіжжя», «Композитори України – жертвам голодомору», робота в журі конкурсів імені М. Лисенка, «Червона рута», «Київ Музик Фест»¹, «Контрасти». З 1988 р. – голова правління Львівської організації, з 2006 р. – співголова, а з грудня 2010 р. – Почесний співголова Національної Спілки композиторів України. Малознані сторінки діяльності М. Скорика – громадського діяча, секретаря Спілки композиторів, науковця і публіциста періоду 1960-х (організація роботи молодіжної секції Спілки, Клубу молодих композиторів і музикознавців та інше) розкрито М. Копицею у статті «Мирослав Скорик і Київ епохи шістдесятих. Митець і соціум» [305, с. 408–409].

Усі ті принципи, які відстоював М. Скорик як громадський діяч (національна традиція, її оновлення – «нова фольклорна хвиля», контакт з публікою [680, с. 49–50]), яскраво проявилися у його композиторській творчості. Проаналізувавши співвідношення між композицією і громадською діяльністю, варто відзначити, що остання виконує роль дуже важливого і постійно присутнього контексту творчості митця і є вкрай необхідною для формування жанрово-стильової палітри М. Скорика, актуальних для нього мовно-виразових засобів – йдеться і про широку амплітуду жанрово-інтонаційних джерел, і про співвіднесення власних інтересів композитора зі слухацькими очікуваннями, і про відображення у творчості історично знакових для України подій (симфонічна поема «1933», опера «Мойсей», приурочена до приїзду в Україну Папи Римського Іоанна Павла II).

Педагогічна праця М. Скорика розпочалася у 1963 р. на кафедрі теорії і композиції Львівської консерваторії, а з 1966 р. – була продовжена на кафедрі композиції Київської консерваторії. Спочатку М. Скорика доручили вести композицію в О. Киви та В. Ільїна, а після смерті Б. Лятошинського В. Балакаускас, Є. Станкович та І. Карабиць приєдналися до класу

¹ На думку М. Копиці, практика концептуальних тематичних програм фестивалю «Київ – Музик – Фест» походить від діяльності камерного оркестру «Академія». Див. : Копиця М. Мирослав Скорик і Київ епохи шістдесятих. Митець і соціум. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. Вип. 86. [305].

М. Скорика [305, с. 414]. «У мене, таким чином, сформувався дуже сильний, своєрідний і талановитий клас» [537, с. 53], – згадує М. Скорик.

Нині М. Скорик продовжує працювати як педагог, завідувач кафедри композиції Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, паралельно провадить клас композиції в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського. З 1999 року очолює Інститут музичної україністики та кафедру української музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Серед учнів М. Скорика – плеяда видатних, оригінальних, самобутніх українських композиторів – Євген Станкович, Іван Карабиць, Олег Кива, Вадим Ільїн, Володимир Зубицький, Віктор Степурко, Ганна Гаврилець, Богдана Фроляк, Олександр Козаренко, Ігор Корнілевич, Леся Горова, Богдан Сегін, Михайло Швед, Павло Гречка, Іван Небесний та багато інших.

Співачка і композиторка Леся Горова (навчалася в класі М. М. Скорика у 1989–1994 роках) пригадує¹, що Мирослав Михайлович ніколи не був проти того, щоб вона писала те, що любить, – пісні, хоча і всю програму академічного композиторського курсу їй приходилося виконувати без винятків. Леся пригадує: «Колись я прийшла на урок і нічого не написала. Мирослав Михайлович спитав, чому, я відповіла, що не мала натхнення, а він сказав: „Нікого не цікавить ваше натхнення, усім потрібен результат, ви працюйте, і натхнення прийде”».

Мирослав Михайлович зазначає: «Я б себе швидше назвав для своїх учнів порадиником. Я стараюся на них не тиснути» [216, с. 55]. Лібералізм М. Скорика у його ставленні до учнів добре ілюструє історія, яку він розповідав десь близько 2017 року після одного зі своїх концертів у Києві (зі слів Лесі Горової). Одного разу, займаючись зі студентом, Мирослав Михайлович порадив йому «переписати одне місце». Той прийшов наступного разу, нічого не виправивши. – Ну я ж вас просив переписати, ви чуєте, що тут не зву-

¹ Інформацію взято у особистому спілкуванні.

чить? – Той прийшов наступного разу, знову все, як було. – Чому ви не переписали? Воно ж не клеїться з попереднім матеріалом. Перепишіть. – Пішов студент, знову прийшов і знову все без змін... – Ну добре, ви мене переконали, – сказав нарешті Мирослав Михайлович.

Наукова діяльність М. Скорика обмежується відрізком у двадцять років (1962–1983), починаючись його роботою над кандидатською дисертацією і завершуючись виходом у світ праці «Структура та виражальна природа акордики в музиці ХХ століття». Межа 1980-х років у композиторській творчості пов'язана з переходом від неоромантичних концепцій (2-й фортепіанний та віолончельний концерти) до активного використання полістилістики, змішування естрадно-джазових мотивів з бароковими і класицистськими інтонаціями та жанровими моделями (один з перших прикладів такого – цикл прелюдій і фуг для фортепіано). Цей же час відзначений і певним спадом інтенсивності композиторської творчості, що змушує звернути на цей момент особливу увагу, як на один з рубежів творчої еволюції митця.

Наукові інтереси М. Скорика пов'язані із дослідженням особливостей ладової організації музики ХХ століття. Вже сам напрям дослідження вказує на його близькість до його громадської позиції митця (в пріоритеті – сучасна музика), композиторської творчості та педагогічної діяльності (акцент зроблено на технологічних проблемах). Матеріал дослідження (твори П. Гіндеміта, А. Онеггера, Д. Кабалевського, Д. Шостаковича, Б. Бартока, І. Стравінського, російські та українські народні пісні, джазові композиції) [680, с. 46] демонструє також пріоритети М. Скорика як композитора.

Важливою гранню діяльності М. Скорика є його постійна, більшою чи меншою мірою, включеність у виконавський процес, починаючи від виступів у якості скрипаля-оркестранта в складі симфонічного оркестру смт Бібрка¹,

¹ Грою на скрипці М. Скорик почав займатися в 11 років в Сибіру у Володимира Гавриловича Панасюка. У роки навчання в Львівській консерваторії (1955–1960) продовжив грати в студентському оркестрі в других скрипках, а також підробляв в т. зв. «колгоспному» оркестрі в смт Бібрка під Львовом, в якому грали майже всі професійні музиканти, хоч і вважався він самодіяльним (керівник Юрій Луців) [216, с. 92].

піаніста-ансамбліста в складі «Веселих скрипок», де він же виконував роль організатора і художнього керівника, спорадичної роботи як диригента з різними колективами в процесі підготовки та презентації власних творів¹ – аж до майже тридцятилітньої співпраці з камерним оркестром «Академія» в ролі художнього керівника і головного диригента колективу. Виконавство М. Скорика – засіб для реалізації його композиторських та громадсько-просвітницьких проєктів.

Тяжіння до стилістичного синтезу поєднується в художній натурі Скорика зі схильністю до аналітичного мислення [695, с. 111], що наочно проявилось в науковій та педагогічній діяльності композитора. Музикознавчі і композиторські інтереси митця тісно поєднані між собою. Захоплення мистецтвом С. Прокоф'єва відобразилося в ряді творів, в теоретичній розробці проблем ладу. Інтерес до старовинних жанрів проявився в розшифровках і транскрипціях п'єс із Львівської лютневої табулатури, в роботі над партесними концертами (реконструкція втрачених голосів), в стилізації старовинних придворних танців в музиці до драми Лесі Українки «Кам'яний господар», звертанні до жанру партити [695, с. 111]. Інтерес до старовинної музики вплинув на самоусвідомлення композитора як «майстра», його діловито-раціональне ставлення до композиції. Різновекторність інтонаційно-жанрових джерел композиторської творчості М. Скорика, його рівноцінна увага до «високих» та «низьких»² жанрів тісно перегукується з його педагогічним лібералізмом.

¹ Як можна судити із інформації, представленої в мережі інтернет, композитор виступав з багатьма камерними і симфонічними оркестрами обласного і всеукраїнського рівня – в процесі підготовки ювілейних концертів, тематичних гастролей, а також подорожуючи Україною та за її межами з просвітницькою метою.

² У піснях, написаних для «Веселих скрипок», риси рок-н-ролу, блюзу, регтайму, ритм-н-блюзу, твісту та ін. композитор поєднує з особливостями академічної музики – на рівні гармонії, акордики, композиційних форм, тембрового мислення, повсюдним використанням септакордів, їхніх обернень, альтерацій усіх ступенів ладо-тональності, побудовою пісні у формі рондо («Аеліта»), ускладненням куплетної форми («Львівський вечір», «Нічне місто»), інструментальним трактуванням хору («Аеліта», «Львівський вечір») тощо. Див. : Коменда О. Естрадно-джазові твори Мирослава Скорика. *Новината за напред-*

Таким чином, провідною діяльністю митця є композиція, роль важливих допоміжних виконують педагогіка та громадська діяльність, передусім на тій підставі, що тривають вони з незмінною інтенсивністю протягом усього творчого шляху композитора. Наукова праця та виконавство проявляються більш фрагментарно – перша переважно до 1983 року, тобто обмежується виходом праці «Структура та виражальна природа акордики в музиці ХХ століття», а виконавство, якщо не рахувати років навчання в консерваторії та «Веселих скрипок» (1963–1966), у більш-менш інтенсивних і рівномірних його проявах розпочинається з 1990 року, з початку роботи митця з камерним оркестром Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

При всій складності побудови структури творчого універсалізму М. М. Скорика, зумовленої імпульсивним виявленням творчих інтересів майстра, у його творчій біографії необхідно відзначити кілька рубіжних моментів. Перший – 1963–1964 роки. Саме на цей час припало кілька важливих подій – закінчення аспірантури, початок педагогічної роботи (у Львівській консерваторії), вступ до Спілки композиторів України, організація «Веселих скрипок» та написання музики до фільму «Тіні забути предків». Сукупність цих дуже важливих подій, що демонструють різновидові устремління молодого музиканта (педагогіка, громадська робота, виконавство та композиція), зумовила не тільки етапність цього періоду діяльності митця, але і набуття ним на порядок вищого статусу – перехід із ролі блискучого випускника консерваторії до амплуа багатогранної мистецької особистості міжнародного рівня.

Другий рубіж – 1966–1967 роки. Пов'язаний він із переїздом до Києва і захистом дисертації. Як підкреслював Я. Якуб'як, саме під впливом наукової роботи виник стійкий інтерес М. Скорика до редакторської праці, спалахом якої відзначене наступне київське десятиліття. Важливим здобутком цього рубежу стає уміння М. Скорика поєднати свою роботу у Києві з залученістю

в низку культурних процесів, що відбуваються у Львові, зокрема, виконанням у його редакціях опер «Купало» А. Вахнянина, «Роксолани» Д. Січинського, «Юнацької симфонії» М. Лисенка, прем'єри яких відбулися у Львові, а також роботою в архівах Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника, де він відкрив Львівську лютневу табулатуру XVI ст. Одним з найважливіших набутків особистості митця цього періоду стало опанування феномену «присутності тут і там одночасно», що засвідчило подальше зростання авторитету митця на всеукраїнському рівні, утвердження його мистецьких і особистісних позицій в колі найрепрезентативніших представників української інтелігенції. Починаючи з середини 1980-х років, з моменту повернення М. Скорика до Львова (1984, 1987 – остаточно), ця ж діяльнісна конфігурація збережеться, набувши дзеркального вигляду. Третім таким рубіжним моментом стало повернення М. Скорика у Львів (1980–1990), відзначене яскравим спалахом його музично-громадської діяльності.

Вказані рубіжні моменти процесу розвитку універсальної творчої особистості М. Скорика, незважаючи на їх очевидність, постають не стільки точками, скільки об'ємними полями, представляючи собою не динамічно-векторну прогресію, а строкату мозаїку, в якій перехід від одного сегменту до іншого здійснюється плавними перетіканнями-модуляціями.

Внутрішню строкатість цієї конфігурації зумовлюють численні важливі події як творчо-стильового, так і життєво-біографічного сценаріїв. Дуже важливу роль відіграє 1983 рік – рік створення віолончельного концерту – одного з найглибших творів митця, поява якого готувалася тривалим обдумуванням і спадом творчої інтенсивності у попередні роки, а завершилася отриманням найвищої мистецької відзнаки – Державної премії України імені Т. Шевченка. Цей твір уособлює своєрідність мислення М. Скорика київського періоду, виступаючи кульмінацією його творчих досягнень того часу. Саме такого змісту твір, його естетика і поетика, з його гострим емоційно-психологічним, екзальтовано-етичним індивідуалістським пафосом, не вписується у координати львівського середовища, для якого більш актуальними

завжди виступали виразна національна характерність, модерно-західна орієнтація пошуків, духовно-соборне начало. Як жанрово-стильова палітра творчості митця простягається в широченному діапазоні – від фольку до партити, від джазу до духовних полотен, так і його зовнішньо-біографічний сценарій реалізується в рамках багатовекторних зв'язків між Києвом і Львовом, а також містить численні виходи за межі українського культурного простору.

Відзначена своєрідність феномену М. Скорика співзвучна тій мірі його творчої свободи, завдяки якій він «ніколи і ні в чому не заганяє себе в якісь штивні рамки» [216, с. 7], і тому спілкування з ним нагадує калейдоскоп (так, зі згоди М. Скорика, побудовані його діалоги з Л. Кияновською, таку форму мала і зустріч з композитором, що відбулася у Волинському коледжі культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського у 2017 році). Власне така структура – мозаїка різнокольорових фрагментів-пазлів – найбільш точно відображає закономірності творчого універсалізму митця.

Висновки до розділу 3

Значне місце посіла універсальна творча особистість у формуванні професійної української національної музичної культури. Її значення виявилося особливо значущим на етапі заснування та структурування музичної культури, пізніше – у посиленні потенціалу в періоди інтенсивного розвитку, збереженні основ і підтримці в кризові моменти. Суголосно до європейських тенденцій засновником національної композиторської школи та основоположником української класичної музики став саме універсал – піаніст, диригент, композитор, музикознавець, педагог, музично-громадський діяч Микола Лисенко, що почав формуватися як виконавець, але в процесі кристалізації особистості прийшов до домінування музично-громадської діяльності.

На основі аналізу структури універсальної творчої особистості М. Лисенка, якого відносимо до типу універсала-громадського-діяча, зроблено висновок про те, що провідною його діяльністю слід вважати саме музич-

но-громадську, оскільки не лише в останнє десятиліття, але й протягом всього творчого шляху саме вона відігравала головну роль – як найвища ціль – у його творчій самореалізації, виступаючи своєрідним стрижнем, на який в різний час у зв'язку з різними обставинами нанизувалися інші види його творчої активності. Пріоритетність громадської діяльності для М. Лисенка зумовлена низкою факторів, в т. ч. персонального характеру – екстравертивністю, лідерськими якостями натури, вродженим артистизмом, загостреним відчуттям відповідальності за інших. Проте ключову роль відіграло його ставлення до України – «роблю й працюю на користь їй».

Аналіз специфіки універсальної творчої особистості в контексті розвитку національної музичної культури ХХ століття, з урахуванням його політичних та історичних реалій, продемонстрував, що саме тип універсала – громадського діяча виявився в ній найбільш затребуваним, крім того громадська діяльність посіла вагоме місце і в структурах універсальної творчої особистості ряду музикантів інших типів.

Звертаючись до пантеону українських універсалів ХХ століття, знаходимо серед них у категорії універсалів-громадських діячів учнів Миколи Лисенка – Кирила Стеценка та Якова Степового. Метатворчу місію громадської активності спостерігаємо у діяльності універсала-виконавця (диригента) Олександра Кошиця та універсала-педагога Миколи Леонтовича. Вагому роль громадська активність відіграє у класичних універсалів Пилипа Козицького та Михайла Вериківського, універсалів-музикознавців Болеслава Яворського та Миколи Рославця, частково вона притаманна універсалам-композиторам Віктору Косенку та Борису Лятошинському.

Як і у М. Лисенка, динаміка розвитку універсальної творчої особистості К. Стеценка схематично представлена вектором: від виконавства – до громадської діяльності, з тією відмінністю, що траєкторія його життєтворчості виявилася передчасно обірваною, але рівень активності, в т. ч., у зв'язку з новими історичними умовами періоду українських визвольних змагань – значно вищим. Як і у М. Лисенка, структура універсальної творчої особистості

К. Стеценка була побудована на засадах усвідомленої ним контраверсії його творчих прагнень, з одного боку, і громадських обов'язків, з іншого («життя тягне мене в один бік, а душа моя прямує до свого»).

Підтвердженням специфіки виявлення творчого універсалізму в умовах української національної музичної культури стала різниця між універсалізмом Федора Якименка та Якова Степового, як значущих постатей української музики, представників одного покоління та рідних братів. Схожі в багатогранності творчої самореалізації, зацікавленні музичною критикою, інтенсивності занять композицією, вони постають типологічно відмінними в структурах їхніх універсальних творчих особистостей: Ф. Якименко – універсал-композитор, Я. Степовий – універсал-громадський діяч. Причина – сприятливі обставини творчої реалізації Ф. Якименка як композитора у Празі та Парижі та несприятливі обставини творчої реалізації Я. Степового як композитора в Україні, що потребувала на той час не стільки творчих артефактів, як, передусім, становлення хоч яких музично-культурних інституцій.

Вагому роль громадська активність посіла в структурі творчого універсалізму М. Леонтовича – універсала-педагога, багаторічна виконавська і педагогічна праця якого, починаючи від концертів з хором Кам'янець-Подільської семінарії, виступів Чуківського оркестру на сільських літературно-музичних вечірках – до роботи в Тульчинській організації «Просвіта», першій українській національній хоровій капелі (в ролі адміністратора), Всеукраїнському музичному комітеті та багатьох інших, була спрямована на вирішення широкого кола просвітницьких завдань. Значну роль вона відіграла також у структурі універсальної творчої особистості універсала-виконавця О. Кошиця, диригента «з Божої ласки», що увійшов в історію української музики, передусім, як засновник та художній керівник Української республіканської капели, місія якої була не лише мистецькою, але й суспільно-політичною.

Важливу інформацію для розуміння ролі універсальної особистості в контексті національних музично-культурних завдань надає дослідження структур універсальних творчих особистостей універсалів-музикознавців Бо-

леслава Яворського та Миколи Рославця. Систематики та генератори ідей за складом мислення, творці оригінальних ладових систем, відомих як теорія ладового ритму та система синтетакорду, українці за походженням, хоч і виховані на базі російської композиторської школи, обоє здійснили значний внесок в українську музичну культуру як педагоги і діячі освіти – Б. Яворський в Київській консерваторії та М. Рославець у Харківському інституті мистецтв, але на початку 1920-х залишили Україну. Причина – відчуття свого значного наукового потенціалу (універсали-музикознавці) і усвідомлення неможливості його реалізувати в умовах української музичної культури того часу, що нагально потребувала вирішення зовсім інших завдань.

Звертання до громадської діяльності, проте ще меншою мірою, ніж це робили їхні попередники (допоміжна діяльність), виявилось характерним і для класичного універсалізму особистостей П. Козицького (*музикознавець, композитор, педагог, музично-громадський діяч*) та М. Вериківського (*композитор, диригент, педагог, музикознавець та музично-громадський діяч*). Сформована новими завданнями української музичної культури радянського періоду, з її важким для українців політичним, економічним, соціальним становищем, діяльність П. Козицького та М. Вериківського протистояла перериванню і знищенню української культурної традиції як факту, вона стала відповіддю на потребу підтримки української музичної культури у її різних формах і напрямках, що й зумовило рівнозначність різних видів діяльності кожного з цих музикантів.

Ще про інше свідчать приклади універсалізму творчих особистостей Віктора Косенка та Бориса Лятошинського, які відносимо до типу універсала-композитора. Як у В. Косенка, так і в Б. Лятошинського особливо, універсальні якості виражені помітно менше, ніж у інших їхніх сучасників та попередників універсалів, що є не тільки індивідуальною властивістю, але і реакцією на вимоги іншої доби. Творчість Б. Лятошинського в українській музичній культурі завершує майже столітній період формування національної композиторської школи (не національної музичної культури) – завдання, по-

ставлене і потужно зрушене з місця М. Лисенком, проте з різних причин не завершене ні ним, ні його безпосередніми послідовниками. Власне в цьому відношенні композиторська творчість Б. Лятошинського і його учнів змогла стати тим каноном українського модернізму (за М. Новакович), центром, навколо якого сформувалася українська музична культура ХХ століття як система. Поява цього канону стала переламним моментом цілеутворення української музичної культури. Відтепер важливішими для неї виявилися не внутрішні (формування національної культури), а зовнішні (її репрезентація у світі та полілозі з іншими культурами) вектори розвитку, для вирішення яких універсальна особистість виявилася не надто придатною. Відтак, інтенсивність проявів творчого універсалізму в українській музичній культурі після Б. Лятошинського помітно знижується, прикладів універсальних музикантів знаходимо одиниці, і їхня мотивація стає іншою.

Схожі до вищевказаних тенденції притаманні і музикантам-універсалам Західної України. Так, початки формування музичної культури Буковини та Галичини виявили гостру потребу в типові універсала-громадського діяча. Таку роль виконали Сидір Воробкевич та Анатоль Вахнянин, і в цьому відношенні їхні функції можна порівняти з функціями М. Лисенка, К. Стеценка та Я. Степового в Наддніпрянській Україні. Значну увагу приділив громадській діяльності універсал-виконавець (диригент), композитор, педагог та музикознавець Микола Колесса, значення якого в музичній культурі Галичини можна співвіднести зі значенням Олександра Кошиця в музичній культурі Наддніпрянської України. Левову частку питань розвитку і утвердження галицької музичної культури міжвоєнного періоду довелося вирішувати класичному універсалу Василю Барвінському (*композитор, піаніст, педагог, музично-громадський діяч, музикознавець*), певним аналогом діяльності якого можна назвати здобутки П. Козицького та М. Вериківського в Наддніпрянській Україні. Універсал-музикознавець Василь Витвицький дзеркально «повторив» ситуацію Б. Яворського та

М. Рославця, оскільки більша частина його життя і творчості пройшла за межами України – в Польщі, Німеччині та США.

Окреме місце в музичній культурі Західної України належить постаті С. Людкевича, структура універсальної творчої особистості якого належить до рідкісної серед репрезентативних особистостей української музичної культури категорії «на межі типів», з вираженими ознаками дуалізму провідних видів діяльності (композиція та музикознавство; допоміжні види діяльності – педагогіка, виконавство, частково – музично-громадська) протягом усього творчого шляху. Аналіз динаміки універсальної творчої особистості С. Людкевича дає підстави стверджувати досить значну роль громадської діяльності у ранній період (до 1901 року), її відносно значну, проте таку, що поступається композиції та музикознавству, роль до 1939 року, зрештою, доволі незначну – після 1939 року, що в цілому відповідає тенденціям, спостереженим у динаміці розвитку універсальної творчої особистості ряду музикантів Наддніпрянської України. Щодо значущості громадської активності, то її роль у структурі універсальної творчої особистості С. Людкевича варто порівняти з подібними йому – у М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, О. Кошиця та М. Леонтовича. Домінування ж наукових здобутків до 1908 року схиляє до співставлення ролі С. Людкевича в музичній культурі Галичини з роллю Б. Яворського та М. Рославця в Наддніпрянській Україні, а домінування композиторської творчості у період 1908–1939 років – з місцями В. Косенка та Б. Лятошинського на Наддніпрянській Україні. І навіть зниження творчої активності С. Людкевича після 1939 року навряд чи справедливо пояснювати одними лише фізіологічними та політичними причинами, оскільки, вочевидь, є підстави інтерпретувати це також як поведінку С. Людкевича в умовах нового історико-культурного циклу. Таким чином, універсальної творчої особистості С. Людкевича бачиться узагальненим, сумарним віддзеркаленням загальноукраїнських тенденцій розвитку національної музичної культури.

Попри загальну схожість, відмінність моделі західноукраїнської музичної культури від наддніпрянської полягає в тому, що фігура потужного універсала-композитора рівня Бориса Лятошинського, який засвідчив зрілість композиторської школи та початок іншого культурно-історичного циклу, з'явилася в Галичині з різних причин набагато пізніше. Такою постаттю став Мирослав Скорик.

Цікавий ракурс осмислення універсальної творчої особистості дає введення в зазначений дискурс категорії індивідуального стилю, розглянутого в координатах єдності системи видів діяльності універсальної творчої особистості, згідно з якими стиль – це система діяльностей особистості, що дає підстави вести дискусію навколо таких понять як стиль діяльності та діяльнісний стиль, проводячи знак відповідності між інтегративними вузлами системи діяльностей і стильовими ознаками. Такий підхід дає змогу виявити ядро цієї системи, її об'єднавчий момент, розглянути універсальну творчу особистість як системно інтегровану цілісність, виявивши стійко повторювані ознаки індивідуального діяльнісного стилю універсальних творчих особистостей.

РОЗДІЛ 4

ОЛЕКСАНДР КОЗАРЕНКО: ІНДИВІДУАЛЬНО-ТВОРЧІ ПАРАМЕТРИ УНІВЕРСАЛЬНОЇ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

1.1. Універсальна особистість у лабіринтах творчого процесу

4.1.1. Штрихи до творчого портрету. Олександр Козаренко вийшов на арену української музики на початку 1990-х, разом з початком української незалежності, коли всі мистецькі сили були спрямовані на відродження національної ідентичності, духовності, примноження культурного діалогу з Західною Європою, пошуку нових сенсів. При загалом досить строкатій картині визначальну роль у цей час почала відігравати молодша генерація композиторів, яка щойно вийшла на арену української музики. Більшість із них «уже не була чи майже не була скута старими догмами тоталітарного диктату» [579]. Серед таких – Сергій Зажитько, Вікторія Польова, Олександр Щетинський, Галина Овчаренко, Олександр Гугель, Марина Денисенко, Вадим Журавицький, Микола Ковалінас – всі вони (крім О. Щетинського, який переїхав до Києва після закінчення Харківського інституту мистецтв, і О. Гугеля) випускники Київської консерваторії (в класі М. Скорика, Є. Станковича, І. Карабиця) і дебютували як композитори вже в Незалежній Україні.

Олександр Козаренко сформувався і вперше заявив про себе як піаніст¹. Ще під час навчання в Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського (кл. В. Воробйова – фортепіано, кл. М. Скорика – композиція, кл. І. Ляшенка – музикознавство) став лауреатом Всеукраїнського конкурсу піаністів імені М. В. Лисенка (1984) та дипломантом Республіканського конкурсу камерних виконавців (1986). З того часу він веде активну концертну діяльність як соліст і камерний виконавець, виступаючи в різних містах

¹ Ширше див.: Коменда О. Олександр Козаренко: піаніст, композитор, музикознавець: монографія. Луцьк: Вежа-Друк, 2017. 252 с. [242]; Коменда О. Універсальна творча особистість Олександра Козаренка. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 14. 2014. С. 13–29 [285].

України та за кордоном – у Франції, Іспанії, Німеччині, Польщі, Естонії, Словаччині, США, Росії. Окрему увагу митець приділяє виконанню фортепіанних творів М. Лисенка та української музики ХХ ст., тривалий час виступає в ансамблі зі скрипалькою народною артисткою України Лідією Шутко, відомими українськими вокалістами – Володимиром Ігнатенком, Валерієм Буймістром, Людмилою Давимукою.

Як композитор Олександр Козаренко працює в симфонічному, камерному, духовному жанрах та музичному театрі¹. Він – автор резонансних композицій «П'єро мертвопетлює», «Дон Жуан з Коломиї», «Час покаєння», «Орестея», «Concerto Rutheno», «Konzertstück», «Sinfonia estravaganza», «Sonata quasi una Fantasia» та ін. Його твори перебувають у репертуарі провідних колективів України – ансамблю «Київська камерата», Київського квартету саксофоністів, оркестру «Віртуози Львова», капели «Трембіта», камерних оркестрів «Archi», «Академія», «Perpetuum mobile», Хмельницького та Івано-Франківського камерних оркестрів, звучать на міжнародних фестивалях «Київ-Музик-Фест», «Контрасти», «Два дні й дві ночі», «Дні музики композиторів Кракова», «Melos-Etnos», «Дні сучасної музики в Дрездені».

У сфері науки Олександр Козаренко досліджує проблеми історії української музики, національної музичної мови і мовлення, має науковий ступінь доктора мистецтвознавства (2001)². У науковому доробку вченого – близько ста наукових статей і монографія «Феномен української національної музичної мови». Музикознавець публікується як у вітчизняних, так і зарубіжних наукових виданнях – Польщі, Словаччини, Росії, Вірменії, США.

Олександр Володимирович Козаренко народився 24 серпня 1963 р. в м. Коломия Івано-Франківської області в інтелігентній родині³. Тяга до музи-

¹ Лауреат державних премій України з композиції: імені Л. Ревуцького (1996), імені М. Лисенка (2001), імені Л. Вітошинського (2004), імені С. Людкевича (2007), імені Б. Лятошинського (2012).

² Дисертація «Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку» (наук. конс. І. Ф. Ляшенко, І. Б. Пясковський).

³ Див також: Коменда О. «„П'єро” подарував мені Київ, а „Дон-Жуана” вже Львів...»: ескіз творчого портрету Олександра Козаренка. *Музикознавчі студії Інституту мис-*

ки й азарт до вправління на фортепіано виникли у нього в ранньому віці. «Десь приблизно у сьомому класі, – пригадує Олександр Володимирович, – я вперше спробував займатися, не відходячи від інструменту, вісім годин» [192, с. 74]. У цей же час він написав перші свої твори.

Більш-менш систематичні заняття композицією розпочалися вже у Львівському музичному училищі, куди О. Козаренко вступив у 1978 р. за спеціальністю фортепіано. Композитор пригадує: «Завдячуючи Євгенії Ісаківні Агроскіній¹ я з першого курсу почав ходити до Михайла Михайловича Лемішка. Фортепіано було початковим і основним моїм захопленням. Але композиції я віддавав також дуже багато часу. Михайло Михайлович не на-таскував своїх учнів, не давав нам готових моделей, не казав „роби так, як я роблю”, – він шукав логіку в тому, що ти йому приносиш. Ефективність цієї методики виявилася настільки великою, що вкінці четвертого курсу мені вдалося влаштувати свій перший повноцінний авторський концерт в малому залі консерваторії»². (Тут і далі в тих випадках, коли немає покликань на джерело цитування, інформацію отримано в процесі особистого спілкування з Олександром Володимировичем). Із приємністю згадує Олександр Козаренко свій перший виступ в якості соліста з симфонічним оркестром, що відбувся у Львівській філармонії 1978 року.

1982–1993 роки – час навчання в Київській консерваторії та аспірантурі: спочатку в класі професора Вс. Воробйова (фортепіано), завдяки якому Олександр Козаренко познайомився з Тетяною Ніколаєвою, Дмитром Башкіровим, Володимиром Нільсеном, Робертом Сатановським, Софією Майданською, Іваном Марчуком, які справили великий вплив на формування його

тецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2014. Вип. 13. С. 13–39 [267].

¹ Євгенія Ісаківна Агроскіна – викладач фортепіано у Олександра Козаренка в Львівському музичному училищі (1978–1982).

² У концерті прозвучали фортепіанні Варіації на російську тему, вокальний цикл «Сім струн» на слова Лесі Українки, Рондо для скрипки та фортепіано, дві фортепіанні «Пісанки» та Пролог для двох фортепіано, виконаний О. Козаренком разом із однокурсником Андрієм Тишковим.

універсальної творчої особистості; пізніше – в класі професора М. Скорика (композиція) та професора І. Ляшенка (музикознавство).

У 1993–2010 роках О. Козаренко – викладач, у 1999–2001 роках – про-ректор з наукової роботи, а з 2006 р. – завідувач кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. У Львові піаніст знайшов свого партнера з камерного ансамблю – народну артистку України Лідію Остапівну Шутко. Масштаби діяльності О. Козаренка поступово розширювалися, а сам він утверджувався як піаніст, композитор, музикознавець, громадський діяч. З 2003 р. – дійсний член Наукового товариства імені Т. Шевченка, голова його Музикознавчої комісії. 2005 року набув досвіду адміністративної роботи, працюючи начальником відділу міжнародного співробітництва у Міністерстві культури і мистецтв України. У 2010 р. О. Козаренко прийняв пропозицію очолити факультет культури і мистецтв Львівського національного університету імені І. Франка.

Всі, хто мав нагоду близько спілкуватися з О. Козаренком, відзначають оригінальність і багатство його творчої індивідуальності. С. Павлишин зауважує: «Олександр Козаренко – екстраверт. Йому притаманні великий артистичний темперамент, експансивність, пристрасність» [458, с. 3]. За словами Н. Швець-Савицької, О. Козаренко «на диво природній, невимушений і водночас глибоко і неординарно мислячий» [660, с. 360].

Обидва міста – Київ і Львів – відіграли важливу роль у формуванні естетичної і ціннісної системи О. Козаренка. Він стверджує: «„П’єро” подарував мені Київ – я писав його там. А „Дон Жуана” – вже Львів, і я впевнений, що в іншому середовищі я б його не написав» [338], «хоча скажу відверто, що я себе львів’янином ніколи не буду відчувати, я себе відчуваю все ж таки коломиянином» [192].

Творчість О. Козаренка неодноразово привертала увагу багатьох українських музикознавців – Стефанії Павлишин [458], Олени Чекан [635–636], Юрія Чекана [637; 645–646], Наталії Швець-Савицької [660], Лідії Мельник [409] та багатьох інших.

4.1.2. *Жанрова панорама та періодизація творчості.* У творчості О. Козаренка камерні, театральні та духовні жанри складають єдину цілісну систему¹. Так, сформовані романтичною традицією симфонічні та фортепіанні жанри постають лише кроками на шляху набуття майстерності. Генеза ж основних жанрів (камерна опера, мелодрама, балет, концерт, літургія, реквієм), відроджених ХХ століттям, має барокове походження.

Основою цієї системи постає арка камерні / театральні – духовні жанри. Першим властиві взаємопереходи, невеликі виконавські склади та обсяг, гранична індивідуалізація та інтелектуалізація образного змісту. Другим – великі виконавські склади та обсяг, орієнтування на широку аудиторію, втілення ідеї синтезу на інтонаційному, стильовому, композиційному рівнях².

Хронологічно жанрову еволюцію творчості О. Козаренка представлено вектором інструментальна – вокально-інструментальна творчість, по ходу якого багато уваги відведено камерній музиці з елементами театру і навпаки, у формі домінування жанрових полів. Ще однією особливістю цієї еволюції є те, що перехід від переважання одного жанру до іншого не є одномоментним. Так, визрівання камерного чого розпочинається у 1988 році, з «Мікросхем» й «Ірмологіона», хоча початок інтенсивної роботи у ньому відноситься до

¹ Див.: Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір*. 2009. Вип. 3. С. 120–140 [269]; Коменда О. Жанрова панорама та періодизація творчої діяльності Олександра Козаренка. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Музичне мистецтво. 2018. №2. С. 146–154 [248].

² Див.: Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела творчості Олександра Козаренка. *Минуле і сучасне української музичної культури крізь призму європейських класичних традицій*: зб. мат. наук.-практ. конф. в межах Всеукр. конкурсу вокально-хорового та інструментального ансамблевого виконавства ім. Я.С. Степового. Харків : ХНАДУ, 2013. С. 13–15 [249]; Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму (на прикладі творчості Олександра Козаренка). *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Т. ССLXVII. Праці музикознавчої комісії. 2014. С. 252–283 [251]; Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: інтонаційні відкриття композитора. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2012. Вип. 10. С. 141–157 [252]; Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: процес формування творчої індивідуальності. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2012. Вип. 9. С. 201–231 [253].

1994 року. З іншого боку, у тому ж 1994 році заявляє про себе інтерес композитора до духовної музики (з'являється «Острозький триптих»), але послідовне зацікавлення духовними творами розпочинається у 1996 році, зі «Страстей Господа нашого Ісуса Христа». Відлуння театрального жанру помітні у «Sinfonia estravaganza», створеній у 2001 році. Проте, імовірно, саме через захоплення духовним жанром цей твір аж до 2013 року існував як суто концертний, і лише через 12 років отримав балетне втілення. Цей принцип можна назвати ланцюговим. Ним пояснюється високий ступінь стильової однорідності творчості митця.

Творчий шлях О. Козаренка містить п'ять періодів. *Період 1982–1989 років*¹ включає роки його навчання у Львівському музичному училищі (1978–1982), Київській консерваторії (1983–1988) та аспірантурі (1989–1992). У цей час істотне значення має конкурсна діяльність митця, відбувається кристалізація його виконавської та композиторської манери.

Характерною рисою цього періоду є те, що значну частину написаного створено для або за участю фортепіано. Помітною є рання сформованість творчого методу митця, для якого властиві опора на національно виразний тематизм, його поліжанрову та театралізовану природу (роль тематичного ядра виконує коломийка), стилістичну «гру знаками» світової музики, з переважанням барокових, романтичних і модерних джерел, використання прийомів алюзії, цитування, числової та буквенної символіки. У надрах цього періоду відбувається зародження рис наступного, про що свідчать композиції «Мікросхеми» та «Ірмологіон».

*Період 1989–1994 років*² – короткий і також містить накладання з наступним. У цей час відбувається випробування індивідуального стилю ком-

¹ О. Козаренко зазначає: «1982-й рік – це початок моєї свідомої композиторської роботи. Це перша «Писанка» – твір, з якого почався мій «композиторський відлік». Все, що було до того, я вважаю, було підготовчим етапом».

² У 1988 р. О. Козаренко закінчив консерваторію як піаніст, а у 1989-му був переведений на п'ятий курс за спеціальністю «Композиція» і останній рік навчався в консерваторії тільки як композитор. Цього ж року він познайомився зі своїм майбутнім науковим керівником професором І. Ф. Ляшенком, що підкреслює межу роль 1989-го року у творчій біографії митця.

позитора творами великої форми (концертно-симфонічного циклу, варіаційного циклу, сонатно-симфонічного циклу). Тематизм і головні принципи роботи залишаються тими ж, що і раніше, проте композитор звертається до алегаторики, сонористики, пуантилізму, хеппенінгу, а також до імпровізаційності, концерту і концертності як генералізуючої діяльнісної ознаки.

Характерним композиційним прийомом О. Козаренка стає жанрово-стильова модуляція (вперше застосована у Варіаціях для фортепіано), що представляє собою перехід з високого стилю у низький (наприклад, перетворення барокової теми в тему шлягера), що потім буде продовжено у «Concerto Rutheno», «Konzertstück» «Sinfonia estravaganza», «Отче наш» з «Української кафеолічної літургії», «Чаконі», «Епістолах». Зростає роль ударних та українських народних інструментів в симфонічному оркестрі (цимбали в Скрипковому концерті), що також знайде продовження в наступному періоді, здійснюється послідовна апробація характерних інтонаційних зворотів – зокрема, ефектного підйому до кульмінації за допомогою гліссандо арфи, тремоло литавр та барабанного дробу на *crescendo* (ПП першої частини концерту), що можна буде помітити також пізніше – в симфонічних партитурах 2000-х років – «Українському реквіємі» та «Українській кафеолічній літургії».

Знаковою рисою цього періоду виступають опанування симфонічного методу, зокрема вміння вибудовувати розгалужену сітку інтонаційних арок (в той час як «Ірмологіон» та «Мікросхеми» засновано на сюїтній моделі) та зародження іронічно-гротескної образності (перша та третя частини Скрипкового концерту, третя частина «Епістол», шоста варіація «Чакони»), помітне також у творах наступного періоду («П'єро мертвопетлює», «Псалом Давида», «Український реквієм», «Konzertstück»).

У творчості О. Козаренка *періоду 1988–2001-го років* досягнуто жанрову та стильову самобутність стильового почерку митця. Відлуння цього періоду спостерігаємо пізніше (нова редакція «Орестеї», 2013; «Sinfonia estravaganza», 2013; дописана друга частина «Різдвяної Божественної Літургії», 2014 та ін.). Як і раніше, між другим (симфонічним) і третім (камер-

но-театральним) періодами немає заперечення раніше здобутого. Відбувається подальше збагачення й поглиблення вже засвоєного.

Композитор вперше об'єднує самостійні інструментальні твори у нових музично-театральних версіях (за принципом пародії). Так з'явився балет «Дон Жуан з Коломиї» (1989–1994), що вмістив «Оро» для ансамблю ударних інструментів (1994), «Інвенції» для чотирьох мелодійних інструментів (1990) та «Concerto Rutheno» для камерного ансамблю (1990). Схожі ознаки помітні у синтетичних жанрових концепціях того часу, наприклад, поєднанні театрального, камерного і вокального жанрів у «П'єро мертвопетлює».

У ці роки композитор вперше почав активно використовувати прийом автоцититування. Так, тема другого епізоду Рондо для скрипки і фортепіано (коломийка) з'являється у кульмінації другої частини «Concerto Rutheno», лейтінтонація «П'єро мертвопетлює» (III частина) цитується у побічній партії, а потім у репризі і коді «Sonata quasi una Fantazia», тема фіналу «Страстей» є алюзією до фіналу «Ірмологіону». Таких прикладів багато, в т. ч. в наступному періоді: теми «Concerto Rutheno», «Страстей Господа нашого Ісуса Христа» та «Української кафеолічної літургії» («Свят, свят, свят Господь Саваоф», «Ми бачили світло істини») звучатимуть у «Introitus», «Sanctus» та «Lux aeterna» з «Українського реквієму» відповідно. Важливою рисою постає звертання до духовних тем і жанрів («Ірмологіон», «Богородичні пісні», «Chansone triste»).

1994–2008 роки – ще один важливий період творчості О. Козаренка. Звертання до духовних жанрів супроводжується інтересом композитора до сакральних наспівів, прийомів партесного письма, манери співу Києво-Печерської лаври й відзначено створенням масштабних богослужбних циклів, що виходять за межі церковного обиходу. Як і раніше, у цей період продовжується розвиток здобутого раніше. Головним стає віднайдення знакових для композитора інтонаційно-тематичних комплексів, серед яких – лейттеми «Страстей» та «Українського реквієма». Обидві – синтетичні в жанрово-стильовому відношенні, поєднують в собі ознаки ліричної пісні, барокової

прелюдії чи фантазії, арії *lamento*, мелодизованої романтичної теми тощо. Виступаючи характерним прикладом козаренкового тематизму, такий комплекс об'єднує в собі не тільки вертикаль і горизонталь, але у згорненому вигляді «озвучує» історичну панораму розвитку європейської музики. У тематизмі літургійних жанрів помітно значну кількість паралітургійних (кант, псалм, духовна пісня) та позалітургійних джерел (у дуже широкому жанрово-стильовому діапазоні, з домінуванням пісні-романсу). Зростає кількість жанрово-стильових алюзій. Ключовою ідеєю постає тотальний жанрово-інтонаційний синтез.

Характерною рисою найновішого етапу творчості Олександра Козаренка (з 2008 року) є репризність. Відбувається чергове скерування творчих зацікавлень митця у бік театру (у цілому, театр виконує в його творчості функцію рефрену), крім того, значна увага приділяється створенню нових редакцій творів, написаних раніше.

4.2. Піанізм

4.2.1. *Формування піаніста. Репертуар.* О. Козаренко закінчив Коломийську музичну школу 1978 року¹. «Я вчився як піаніст, – пригадує Олександр Володимирович, – і моєю першою вчителькою була універсальна особистість. Це була випускниця Василя Барвінського у Вищому музичному інституті як піаністка, а також Лідії Улуханової як вокалістка – Романна Володимирівна Гумінілович (за чоловіком Клапоуцак)»².

¹ Див.: Коменда О. Олександр Козаренко – піаніст: генеза виконавського стилю. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 11. 2013. С. 43–72 [263]; Komenda O., Odarchuk N. Ukrainian Pianist Oleksandr Kozarenko. *International Journal of Humanities and Cultural Studies*. 2016. Vol. 3. September. Issue 2. P. 1012–1021 [723].

² О. Козаренко провчився у класі Романни Гумінілович три роки, після чого перейшов у клас Веслави Францівни Ясіновської, яка багато уваги приділяла організації піаністичного апарату, а у Львівському музичному училищі навчався у класі Євгенії Ісакіївни Агроскіної, якій завдячує, передусім, розширенням свого музичного світогляду.

Саме в музичній школі майбутній піаніст отримав перший досвід роботи з дуже важливим для його виконавського методу принципом вокалізації фортепіанної фактури. Піаніст говорить: «Я не пригадую, щоб Романна Володимирівна на уроках щось показувала на фортепіано. Вона все проспівувала, всі елементи фактури <...> оживляла всі фактурні пласти, заставляла їх перемелодизовувати. Жоден пласт не був мертво акомпануючим, а – комплементарно взаємодоповнюючим, і коли ти проспівував всі ці пласти, тоді фактура починала оживати».

О. Козаренко зазначає, що в основі його виконавської стилістики лежить ідея всеохопного мелодизму. Він пригадує: «Через Всеволода Михайловича (Вс. Воробйова – О. К.) я перейняв київську піаністичну школу <...> в основі якої лежить ідея тотальної перемелодизації всіх фактурних пластів, тобто <...> все живе за принципами людського дихання». Навчаючись в консерваторії, О. Козаренко перегравав багато творів Б. Лятошинського, Ф. Шопена, О. Скребіна, С. Прокоф'єва, Ф. Ліста, Л. ван Бетховена, фортепіанні концерти П. Чайковського (№1) С. Рахманінова (№2), С. Прокоф'єва (№3), «Слов'янський концерт» Б. Лятошинського.

Важливе значення у формуванні виконавської стилістики О. Козаренка відіграв театр. З його слів, за допомогою досвіду акторів він досягнув здатність до належної психоемоційної реакції, вміння зосереджуватися, концентрувати психічну енергію. Зовнішні прояви театральності козаренкового виконавства можна спостерігати у його поведінці на сцені. Вираз обличчя піаніста – зосереджений, але без особливої напруги. Зрідка, у особливих, драматургічно знакових точках виконання, можна підглядіти підняті брови, злегка примружений погляд або нахмурене чоло, іноді – ледь помітну посмішку або виразне відчуття задоволення. Погляд ніколи не є розсіяним. Він спрямований або на клавіатуру, зі злегка нахиленою вперед головою, або ж у важливих, з точки зору ансамблю, моментах – звернений у бік диригента чи співака. Це – погляд, спрямований скоріше

крізь або навіть над фігуру партнера. У окремі моменти піаніст розправляє плечі, граючи з високо піднятою, навіть дещо закинutoю назад головою.

До характерних рухів належать легкі похитування головою з боку в бік у такт метроритму, легкі, нечасті кивки уперед, пов'язані з метроритмічним акцентом, більше або менше нахилиння голови і частково корпусу до інструменту. Особливо це характерне для сольного виконання, коли створюється враження діалогу піаніста з роялем. У випадках ансамблевого виконання піаніст частіше тримає корпус прямим, не дозволяючи собі випустити з поля зору партнера. Хоча найчастіше він зберігає їх у полі зору «бічним» поглядом. У випадку потреби сильної атаки розмах плеча піаніста може бути настільки значним, що кисть рвучко підіймається близько метра над клавіатурою, падаючи раптово, з розгону. У такі моменти піаніст дозволяє собі навіть легке «підстрибування» на стільці. Але це відбувається рідко, саме тоді, коли потрібна сильна і раптова атака звуку. І навпаки, у моменти зосередження створюється враження глибокого затамування дихання.

Різний репертуар зумовлює щоразу іншу сценічну поведінку маестро. Так, бахівські концерти виконуються (наскільки це дозволяє його манера) максимально строго і академічно, тоді як виконання власних «Писанок» демонструє значно більшу свободу рухів, різноманітність і темпераментність поведінки за інструментом, а акомпанування в піснях А. Кос-Анатольського не позбавлене навіть деяких зовнішніх ефектів.

Виконання власних творів – найбільш природне з точки зору поведінки О. Козаренка на сцені. Тут і у виразі обличчя, і в діапазоні рухів помітно, що піаніст від початку й до кінця перебуває в атмосфері створеного ним захоплюючого магічного дійства. Це азартна гра у найглибшому філософському сенсі – синтез рафінованого піанізму та глибинного занурення у хід безпосереднього творчого процесу.

Зовнішній вигляд артиста на сцені відповідає образу романтичного виконавця. Це в хорошому розумінні сценічний академізм, водночас міміка, пластика тіла виявляють лідерські якості та глибокі емоції, якими він заряджає слухачів.

Репертуар О. Козаренка включає понад двісті творів. Приблизно рівноцінно представлена в ньому українська та зарубіжна музика. У останній переважає творчість композиторів XVIII–XIX століть, передусім, твори Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Р. Шумана, Й. Брамса, П. Чайковського, О. Скрябіна, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва та Д. Шостаковича (див. Додаток А).

Українську частину репертуару складають, в основному, твори М. Лисенка і композиторів XX століття – Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, Є. Станковича, М. Скорика, О. Козаренка. Кількісно переважає музика романтичної доби та XX століття, у жанровому плані – домінують концерт та соната.

Особливе місце у піаністичному доробку О. Козаренка займають дев'ять монографічних програм. А саме – клавірні концерти Й. С. Баха (d-moll, f-moll та подвійний c-moll, зіграний з Мирославом Драганом), дві лисенкові програми – фортепіанна і вокальна (з Валерієм Буймістром і Людмилою Давимукою), концертні програми з творів Б. Лятошинського, А. Кос-Анатольського, «25 миттєвостей української фортепіанної музики» та три камерні програми, зіграні з Лідією Шутко – Д. Шостакович, М. Скорик та «Українська скрипкова соната».

Особливе ставлення О. Козаренка до творчості засновника української національної композиторської школи¹ інспіроване враженнями від Республіканського конкурсу імені М. Лисенка, роботою над дисертацією та підготовкою монографічної лисенкової програми з камерно-вокальних творів у зв'язку з 150-річчям з дня народження композитора (1992 р.). До цього його заохочувала Роксана Скорульська, завідувач Музею Миколи Лисенка, яка й познайомила піаніста зі співаками Валерієм Буймістром та Людмилою Давимукою. Разом з О. Козаренком вони розучили «розкішну програму з вокального Лисенка в двох відділах», яка найперше прозвучала у Львові. «Ось той

¹ «Рівень посвяченості у таїну творчості українського генія і відданість Козаренка Лисенковій музі, – писала І. Строй, – не мають аналогів у музичній україністиці» [565].

вокальний Лисенко, – говорить О. Козаренко, – взагалі мене потряс. Тому що це були такі тонкі зразки вокальної лірики...». Щодо фортепіанної програми композитор говорить: «М. Лисенко тим мене захопив і став мені близьким, що в нього я всюди бачу втілення моїх музикознавчих ідей інтертекстуальності, а точніше семантизації музичної мови, тобто колосальне володіння новітньою технікою комбінаторного, монтажного принципу творчості».

Концертна програма «25 миттєвостей української фортепіанної музики» була створена у 2009 році, з нагоди 25-річчя Республіканського конкурсу імені М. Лисенка, і неодноразово виконувалася за кордоном, в Німеччині та США. До неї увійшло 25 творів: по п'ять – п'яти композиторів: п'ять П'єс за лляйпцізьким автографом 1878–79 рр. М. Лисенка, п'ять Прелюдій ор. 4, ор. 7 Л. Ревуцького, п'ять Прелюдій ор. 44 Б. Лятошинського, п'ять Коломийок М. Колесси і п'ять Писанок О. Козаренка.

«П'ять, – говорить Олександр Козаренко, – це містична цифра. В латинській філософії ця фігура *lustrum* знакова. П'ять по п'ять – це віддзеркалення моїх 25-ти років. І що цікаво – ця ідея прочитувалася слухачем. Я був цим захоплений. Не було жодних вступних слів, проте панорама української музики від М. Лисенка до О. Козаренка показувала колосальну тяглість нашої історії музики, те, що ми говоримо те саме, тільки іншими словами, а часто – навіть тими ж словами, тільки в іншій інтерпретації...».

У репертуарі О. Козаренка значне місце посідають концерти В. А. Моцарта, Р. Шумана, С. Рахманінова, П. Чайковського, С. Прокоф'єва, сонати Л. ван Бетховена, Е. Гріга, Ф. Ліста, Ф. Шопена. Він також є першовиконавцем низки творів українських композиторів – Миколи Лисенка, Бориса Лятошинського, Анатолія Кос-Анатольського, Мирослава Скорика, Євгена Станковича.

4.2.2. *Виконавський стиль.* Риси раннього піанізму О. Козаренка демонструють записи Варіацій на російську тему, Рондо для скрипки і фортепіано, «Двох писанок», вокального циклу «Сім струн» на вірші Лесі Українки,

зроблені на авторському концерті у 1982 році (партія фортепіано – автор), а також виконання Клавірного концерту Й. С. Баха №5 f-moll з камерним оркестром училища у 1981 р. (дир. Мойсей Аранович), яке можна порівняти з записом цього ж твору у 1999 р. з камерним оркестром «Perpetuum mobile» (дир. Георгій Павлій).

У виконанні *Варіацій для фортепіано* простежується тенденція вокалізації фортепіанної фактури¹, проявляючись у фразуванні, плавності голосоведення, використанні мовних інтонацій, тонкощах ритмічного, динамічного і, особливо, штрихового нюансування. При всьому фактурному багатстві піаніст завжди дотримується гомофонного виконавського спрямування, яскраво виділяючи мелодичне начало, використовує динамічні й темброві контрасти, оркестральність звучання інструмента.

Запис Варіацій свідчить про те, що уже в ранньому віці О. Козаренко добре володів драматургією виконавських штрихів. Прикладом може бути друга варіація твору, де в партіях правої і лівої руки одночасно застосовано *staccatto* і *legato*. У цілому виконання демонструє володіння повнозвучним туше, з помірним використанням педалі, застосування прийому поступового пришвидшення².

¹ У дослідженні особливостей виконавської інтерпретації О. Козаренка ми спираємося на три базові принципи інтерпретаційного аналізу — інтонаційно-динамічний (Олена Маркова [392, с. 77]), жанрово-фактурний (Марина Скребкова-Філатова [542, с. 240–248]) та історико-семіотичний. Останній полягає у розгляді виконавського стилю в функції знака, а системи виконавських стилів – у функції знакової системи. Згідно цього принципу аналізується стилістичний виконавський нахил «контрольних точок» музичного тексту, шляхом їх співвіднесення визначається домінуюча стилістично-інтерпретаційна спрямованість та стилістично-інтерпретаційна концепція виконання, її художньо-сміслові надбання або ж втрати. Зазначені операції робляться на матеріалі аналізу особливостей звуковидобування, фразування, штрихової драматургії, динамічних і темпових характеристик виконання [282].

² Дію цього принципу спостережено також у виконанні другої частини фортепіанної сонати М. Лисенка, де його застосування є рішенням піаніста всупереч вказівці композитора щодо повернення до початкового темпу. Описуване явище притаманне лише власним композиторсько-виконавським концепціям О. Козаренка, а також – творам М. Лисенка, які для піаніста є особливо близькими.

У виконанні Варіацій протиставлено способи мелодичного і ритмічного трактування інструменту, що згідно концепції Ю. Чекана¹, може бути виявом індивідуального та колективного начала відповідно.

Трактування фортепіано у *Рондо для скрипки і фортепіано* розпочинає концертно-імпровізаційну лінію виконавства О. Козаренка. Тут увага піаніста зосереджена на підкресленні метроритмічної свободи, розширенні штрихового діапазону, застосуванні ефектних тремоло, виділенні віртуозних пасажів, темпового *rubato*, загостренні пунктирних і синкопованих ритмів.

Найяскравішим виявом цієї лінії піанізму О. Козаренка стало виконання «*Двох писанок*» (1982 р.), для яких, окрім сказаного, притаманне персоніфіковане трактування музичного тексту – через раптові контрасти динаміки, темпів та штрихів. Подібний підхід буде продовжено у наступних п'єсах циклу. У «*Писанці*» №4, наприклад, будуть максимальні заповільнення на початку і в кінці фрази, натомість пришвидшення, з одночасним істотним посиленням чіткості атаки звука в її середині. Крім того, кожен фразу піаніст починає міцною, сфокусованою атакою. Між фразами – відчутні цезури, які дозволяють розглядати ширші синтаксичні побудови, як перебіг імпульсів. Таке виконання схоже на думну рецитацію – і структурно, і за якістю мовного інтонування. У «*Писанці*» №5 з'являється нервова імпульсивність ритмічної організації, підкреслена ударність синкопованих побудов.

Виконання *Концерту для клавіру №5 f-moll Й. С. Баха* у записах 1981-го та 1999-го років демонструє суттєві відмінності. Оскільки в цей період О. Козаренко багато уваги приділяв виконанню власних творів, то саме це, на наш погляд, стимулювало опанування ним якісно нової манери.

Необхідно зазначити, що виконання 1981-го та 1982-го років помітно відрізняються один від одного. Ця межа відзначена потужним ривком уперед, адже між записами одного й того ж твору 1982-го і 1999-го років – значно менше різниці, ніж між записами 1981-го і 1982-го років. У обох виконаннях дотримано один темп, проте це єдине, що споріднює ці виконання. У вико-

¹Див. : Чекан Ю. І. Інтоніаційний образ світу. Київ : Логос, 2009. С. 147–153 [637].

нанні 1981-го року бракує чіткості штрихів. Загалом воно відзначене пісенно-романтичним, шубертівським колоритом. У виконанні 1999-го року помітно якісно нове звукоутворення – потрясаюча рівність ведення мелодичної лінії, проникливе, глибоке звукоутворення, уміння динамічної і тембрової диференціації (зокрема, тонке *pp* другої частини), поглиблення контрасту на різних рівнях засобів виразності. Відмінність – особливо помітна у другій частині, фактурно прозорій, де роль фортепіано – провідна. У виконанні 1981-го року партія фортепіано позбавлена добре відчутної пізніше легкості й ажурності. Таке дає підставу класифікувати ці два виконання як різні в жанрово-виконавському нахилі – епічне (1981) і драматичне (1999). Про це свідчить, з одного боку, поява міцного, опертого звукоутворення, сильної атаки і пов'язаної з цим експресивної манери виконання, з іншого – легкої, невагомої манери звукоутворення, як засобу створення витончено ліричного образу.

Таким чином, спостереження над раннім піанізмом О. Козаренка переконують в тому, що:

1. Виконання О. Козаренка у авторському концерті 1982-го року має дуже багато спільного із його зрілою виконавською манерою: в послідовному застосуванні принципу вокалізації фортепіанної фактури, тяжінні до драматичного концертного стилю, значущості елементів виконавської імпровізації. Вищесказане дає змогу стверджувати ранню і швидку сформованість піаніста.

2. 1982-й рік став переламним у формуванні виконавського стилю О. Козаренка, як такий, що привів до кардинальних якісних зрушень (висновок зроблено на основі порівняння записів 1981-го і 1982-го років). Головним стимулом такого раптового якісного росту стала робота піаніста над підготовкою першого авторського концерту.

3. Процес раптової зміни піанізму О. Козаренка зумовлений рухом його виконавської манери від епічного жанрово-виконавського нахилу – до драматичного, про що свідчить порівняння концертних записів 1981–1982-го та 1999-го років.

4.2.3. *Форми концертування та окремі аспекти інтерпретації*. Розглянемо особливості камерного виконавства О. Козаренка на прикладі його інтерпретації скрипкових сонат Бориса Лятошинського, Мирослава Скорика та Дмитра Шостаковича¹ в дуеті з народною артисткою України Лідією Шутко. Вибір творів саме цих композиторів зумовлений їх вагомою роллю у його репертуарі ще з часу навчання в Київській консерваторії, а також схильністю піаніста до музики ХХ століття.

Три частини *Сонати для скрипки і фортепіано Б. Лятошинського* втілюють героїко-драматичний, скорботно-ліричний та драматично-гротескний образи. Партії скрипки і фортепіано – принципово рівноправні і рівнозначно мелодизовані, їхнє співвідношення буває або діалогічним, або дуетним. Фортепіано нерідко перебирає мелодичну ініціативу на себе (особливо в другій частині), перевершуючи скрипку багатством регістрових, фактурних і тембрових можливостей.

Роль піаніста у цьому творі полягає в необхідності постійного стримування експресії скрипки, підкреслено мелодичному трактуванні октавних пасажів (головна партія та сполучна партії I частини). У побічній партії, яка втілює витончено ідеальний образ, піаніст виступає у двох іпостасях. Поліритмічні фігурації – втілює особливо легким, але водночас дзвінким звуком (*sempre pp*), що нагадує гру світлотіні на полотнах імпресіоністів (завдяки м'якій атаці звука і глибокому *legato* кожної фрази). У другому реченні, де фортепіано і скрипка по черзі слухають один одного, О. Козаренко досягає делікатного, проспіваного звучання як у проведенні мелодії, так і в розсипчастому характері фігурацій.

Схожі прийоми піанізму зустрічаємо у виконанні *Сонати для скрипки і фортепіано №1 М. Скорика*, де застосовано педальне й безпедальне звукоутворення, різні способи співвідношення горизонталі і вертикалі. Головна партія (*Allegro molto*) – цікава з точки зору партнерства скрипки і фортепіано.

¹ Див.: Коменда О. Особливості піанізму Олександра Козаренка (на прикладі камерного виконавства). *Яровиця*. 2013. №2. С. 42–48 [264].

но. На перший погляд, здається, скрипка домінує, оскільки їй доручена яскрава мелодія вокального складу, яка веде за собою фортепіано. Проте уважніше вслухання дає змогу почути глибинний мелодизм фортепіанної партії, який дуже вдало підкреслено виконавцем. Короткі синкоповані мотиви, розділені паузами, поміщені в різні метричні умови, у виконанні О. Козаренка демонструють виразно полімелодичне трактування фактури, з враженням «мелодій пунктиром», які обволікають мелодичними підголосками мелодію скрипки.

Цікаві виконавські знахідки зустрічаємо у темі побічної партії (від т. 49), з її інтонаціями танго, рок-н-ролу й джазу. Піаніст демонструє диференційований підхід, чітко виділяючи мелодію, бас та середні голоси (паралельними квартами, пізніше паралельними тризвуками), чим компенсує певний брак мелодичної винахідливості в мелодії скрипки.

Визначальними рисами фіналу (*Allegro molto*) є токатність, ритмічність, ударність. Водночас, привертає увагу м'якість туше, делікатність та співучість виконання теми епізоду (*dolce*), а також перехід до другого епізоду, здійснений лише партією фортепіано. Тричі у варіантах повторюється двотактовий мотив, де у виконанні О. Козаренка дуже значимою є динамічна градація: від *f* (з акцентами) – до *p* з заповільненням і укороченням мотиву.

Ще одним прикладом камерного піанізму О. Козаренка є виконання *Сонати для скрипки і фортепіано оп. 134 Д. Шостаковича*. Звернемо увагу на її першу частину, відзначену порівняно з другою і третьою значно більш диференційованим підходом до трактування партії фортепіано. Прозора фактура головної партії (*Andante*) дозволяє відчутти вагомість звучання кожного тону. Дотримання ритмічної чіткості, в міру легке звукоутворення створюють ефект «знятості» художнього образу. Перед слухачем – не сама подія, а лише спогад про неї. Піаніст застосовує легку атаку звуку, динамічну рівність мелодичної лінії. Незважаючи на те, що мелодія головної партії належить до інструментального складу, вона утворює єдину лінію, незабаром стаючи фоном для мелодії скрипки. У тривалому розгортанні теми (понад

три хвилини) функція фортепіано, як і у сонаті Б. Лятошинського, полягає у тому, щоб відтіняти і охолоджувати декламаційну експресію соліста.

Суттєво зростає роль фортепіано у лукаво-іронічній побічній, де інструменту доручено підкреслити тембровий контраст мелодії і акомпанементу. При переході до репризи виникає ефект «розосередженого звучання», яке огортає лінії басу і середнього шару фактури, за допомогою глибокої педалі. Цей важливий нюанс пошириться і на репризу, зумовивши її якісну відмінність від експозиції.

Особливості виконавства О. Козаренка з оркестром розглянемо на прикладі його співпраці з камерним оркестром «Perpetuum mobile» (дир. Георгій Павлій) у Концерті d-moll Й. С. Баха, «Concerto Rutheno» й «Konzertstück» О. Козаренка¹.

Композиційною канвою першої частини *Концерту d-moll для клавiру з оркестром Й. С. Баха*² є проведення теми в різних тональностях (d – a – F – a – C – g – d), між якими, у зв'язуючих розділах форми, головна роль належить солісту. Особливо яскравим виявом мелодійності піанізму О. Козаренка є виконання другої частини концерту Adagio, в якому партія оркестру представляє самостійний мелодизований фактурний пласт, але соліст завдяки пальцевому legato і зв'язності гри перевершує повноту і соковитість звучання оркестру. Мелодія виділяється проникливою дзвінкiстю звукоутворення, створюючи яскраво індивідуальний образ і відчуття об'ємності музичного простору. Побудовану як варіації basso ostinato форму другої частини саме соліст зв'язує в єдине ціле.

У виконанні «*Concerto Rutheno*» та «*Konzertstück*» проявляються схожі риси. По-перше, в обох творах велику увагу в партії соліста приділено імпровізаційним розділам, а сама імпровізація носить мелодійний характер і виконується піаністом з максимальним підкресленням горизонталі. По-друге,

¹ Див.: Коменда О. Піанізм Олександра Козаренка: проблеми виконавства та інтерпретації (на прикладі концертного жанру). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2015. Вип. 15. С. 175–183 [268].

² Запис 1999 р.

партія фортепіано трактується як одна з багатьох в ансамблі. Тут немає віртуозної романтичної концертності, натомість переважають риси *concerto grosso*. По-третє, у обох творах О. Козаренко вживає приховану поліфонію, внаслідок чого партія соліста стає полімелодичною, розгалужуючись на витриманий репетиційний тон і мелодичний голос.

Перша частина «*Concerto Rutheno*» представляє собою ряд алеаторичних побудов. При цьому виконання О. Козаренка залишається прикладом рідкісно мелодичного трактування форми. Ще одним прикладом такої фактурної мелодизації є початок партії фортепіано у другій частині «*Concerto Rutheno*», де піаніст блискавично розширює діапазон теми за рахунок включення щоразу більш віддалених від центру звуків.

Як у виконанні «*Concerto Rutheno*», так і «*Konzertstück*» можна переконатися в майстерності О. Козаренка очолювати і направляти процес імпровізації, його умінні бути максимально розкутим, але водночас не виходити за межі наміченої архітекtonіки. Очевидно, така здатність, з одного боку, пов'язана з практикою барокової імпровізації, з іншого – є результатом впроваджуваної ним у його виконавській практиці ідеї «оживлення» всіх фактурних пластів.

Фортепіанні твори Миколи Лисенка займають у доробку піаніста одне з чільних місць¹. Починаючи з 1984 року, для нього це зона особливого тяжіння, поле, на якому проросла його гідна подиву творча індивідуальність.

Лисенкова сольна фортепіанна програма, багатократно обіграна в різних концертах і в 2014 році нарешті записана на компакт-диск², включає Сонату а-молл ор. 16, Рапсодію №2 А-діур «Думка-шумка» ор. 18, П'ять п'єс за лляйпцігським автографом 1878–1879 років («Музичний момент», «Мазурка», «Гумореска», «Пісня без слів», «Експромт»), Перший концертний полонез ор. 5, Ас-Діур та «Мрію „На солодкім меду”».

¹ Див.: Коменда О. Фортеп'янні твори Лисенка в інтерпретації Олександра Козаренка *Українська музика*. 2014. №3 (13). С. 43–51 [288].

² Див.: Коменда О. Рецензія на компакт-диск Олександра Козаренка «Фортепіанна музика Миколи Лисенка». *Українська музика*. 2014. №4 (14). С. 156–159 [274].

Стрижнем представленої програми є *Соната*, яку О. Козаренко вперше виконав у 2003 році. Концепція твору може бути представлена як рух від українських (східнослов'янських) – до західноєвропейських джерел. Вступ першої частини, за його словами, це своєрідна думна заплачка, головна партія – алюзія до фортепіанної сонати Е. Гріга e-moll, сполучна – нагадує шопенівські балади та скерцо, побічна – знак кучкістів, тірати у підході до репризи – натяк на початок кантати Лисенка «Б'ють пороги». Натомість у фіналі – винятково австро-німецькі алюзії: до рефрену *Rondo alla Turca* В. А. Моцарта (головна партія), фіналу «Патетичної сонати» Л. ван Бетховена (2-й епізод, фугато), хору фурій з опери «Орфей» Х. В. Глюка, «Хроматичної фантазії і фуги» Й. С. Баха (кода). Особливе місце у козаренковій інтерпретації твору належить другій частині, що постає переломним моментом на цьому шляху.

Складна тричастинна форма другої частини створена взаємодією трьох тем вокального походження. Перша – одна з найчарівніших мелодій М. Лисенка пісенно-романсового походження. Друга – аріозо, з виразними мовно-декламаційними інтонаціями. Третя – має риси і вокального, і інструментального тематизму, але її мелодійна складова прочитується досить виразно.

О. Козаренко, який у розмові неодноразово стверджував, що головним своїм виконавським завданням бачить «оживлення всіх пластів фактури», і що ні в якому разі не переслідує мети виділення одних фактурних елементів за рахунок інших, насправді чинить інакше. Незважаючи на можливості а) зрівняти всі елементи фактури, б) підкреслити акордово-хоральний стрижень теми, в) акцентувати її підголосково-поліфонічне обличчя, піаніст залишається відданим найбільш явному – гомофонному складу фактури, з явним поділом на рельєф (мелодію) і фон (акомпанемент). Ця тенденція проявляється у всіх проведеннях теми, попри деяке розростання фігураційної складової у серединному і репризному розділах форми. Ймовірно, композитором керує відчуття пісенно-романсового жанру, визначальне для цієї частини. Проте, не варто обминати увагою й мовні, стогнучі інтонації в сере-

дині першого розділу й кодї, досить виразно проведені піаністом, які виступають показником того, що не гуртовий спів, виражений хорально-акордовим або ж підголосково-поліфонічним складом фактури, а саме сольний, з елементами декламації, – і є тим генералізованим жанровим нахилом, який формує цей художній образ.

У зоні першої кульмінації (починаючи з тональності g-moll) піаніст акцентує романсовий хід – виразний, хоча й ковзаючий висхідний секстовий форшлаг, а також за допомогою згаданих стогнучих інтонацій – риси аріозо, як елемент оперного або ж камерно-вокального жанру. У другій кульмінації (останній восьмитакт середини першого розділу) Олександр Козаренко, з одного боку, виразно акцентує риси патетичної, афектованої оперної арії, про що свідчить повнозвучне проведення мелодії, потовщеної октавами, і акордові репетиції акомпанементу¹. Разом з тим, виразне проведення цілої серії стогнучих мотивів також переконує нас у важливості мовних джерел, а відповідно – моделі оперного (музично-драматичного) жанру. Нарешті, присутність у заключній фазі форми (останній шеститакт тріо та останній шістнадцятитакт) хоча і в дещо згладженому, синтезованому вигляді тих і інших інтонацій (і пісенно-романсових, і мовних, як властивих камерно-вокальному жанру, але передусім, музичному театру) дає підстави стверджувати, що в основу розглядуваної виконавської концепції цієї частини покладено ідею повільного, поступового, але абсолютно чітко простежуваного процесу вбирання пісенно-романсовою інтонаційною сферою інтонацій мовно-драматичного типу, тобто інтонаційної сфери музичного театру. На що це вказує з точки зору інтонаційної ідеї лисенкової доби? Очевидно, не лише на формування української професійної музики в обличчі зачинателя її композиторської школи та освоєнні камерно-вокального жанру, який ішов на зміну простонародної селянської пісні, але головне – на оперу, як домінуючу, ви-

¹ Необхідно зауважити, що така драматизація теми відбувається після того, як весь попередній час у тріо виконавцем акцентувалися ознаки діалогу, тобто драматичної оперної сцени.

значальну ідею музичної культури у фазі свого становлення. (О. Козаренко вважає, що в наш час не стільки музиці, скільки театрові належать лідируючі позиції в мистецтві, і тому саме з театром найближчим часом потрібно пов'язувати очікування особливо істотних художніх досягнень). Таким чином, за допомогою театралізації інструментального жанру О. Козаренко досягає відповідності цієї виконавської концепції не тільки інтонаційній ідеї епохи М. Лисенка, але й – інтонаційній ідеї сучасності.

Залучення в якості аналітичного інструментарію ресурсів знакової інтерпретації музичного тексту, якими послідовно користується О. Козаренко як піаніст і музикознавець, відкриває ще одну грань виконавської концепції твору. М'яке, але глибоке туше¹, вокальне звукоутворення, з тенденцією до максимально можливої безперервності звучання, помірна хвилеподібність дихання звучущої тканини, акуратна педаль, поступовість і м'якість *crescendo* і *diminuendo*, незначне, але помітне *rubato* свідчать про помірну романтизованість цього виконавського нахилу як загального плану інтерпретації.

Ще уважніше вслухання в «контрольні точки» тексту дає змогу розрізнити в помірно романтизованому нахилі дві протилежні моделі, на співвідношенні яких і будується стилістично-інтерпретаційна концепція твору. Вони різняться якістю звуковидобування, атаки звуку, породжуючи помітний тембровий контраст виконання тем цієї частини – основної, теми середини першого розділу і теми тріо.

Основна тема, у перших двох проведеннях, звучить особливо м'яко, приглушено, пастельно, трохи віддалено, розпливчасто, по-епічному непримітно, з не зовсім аристократичним, навіть дещо грубуватим, народнопісенним відтінком (всі ці характеристики стосуються тембрової характерності звуку піаніста), виявляючи риси шубертівсько-брамсівської моделі. Тема тріо і частково тема середини першої частини складної тричастинної форми (як пе-

¹ Олена Чекан відзначає у виконавській манері О. Козаренка «відчайдушно сміливий і водночас любовний дотик до клавіатури, свободу в рухах, силу й ніжність, м'який неформований звук, абсолютну логіку у побудові» [636].

рехідний елемент) підкресленою дзвінкістю, чіткістю, сфокусованістю, драматичною напруженістю кожного звуку, його насиченістю, що створює враження барвистого виблискування, переливання відтінками, наближаються до шопенівсько-лістівської моделі¹.

Співвідношення зазначених моделей, формуючи художню концепцію цього виконання, разом з особливостями тематичної роботи розкриває і підкреслює глибинні закономірності складної тричастинної форми, схематичне вираження якої набуває такого вигляду: (A-b-A) – B – (AB) – (^{ab}), де A – шубертівсько-брамсівська модель, b/B – шопенівсько-лістівська. Як зазначено на схемі, в середині першої частини (b) здійснюється перша, несмілива, «дотична» спроба переходу від однієї моделі до іншої, у тріо (B) – повноцінна репрезентація другої моделі, в репризі (AB) – створення нової якості на основі рівноцінного синтезу обох моделей, в коді (^{ab}) – утвердження нової якості в «знятому» вигляді².

Отже до основних рис піанізму О. Козаренка належать:

- якісне володіння багатством фортепіанних штрихів і засобів артикуляції;
- володіння різноманітною атакою та тембровим забарвленням звуку: контраст різних типів звукоутворення;
- уміння контрастного фразування (чергування довгих і коротких фраз), при цьому завдяки legato й полімелодизації фактури дотримання рівності звучання;
- використання широкого діапазону динамічних можливостей – плавного переходу і різкого контрасту динамічних градацій, в останньому випадку як засобу театралізації піанізму;

¹ Зауважена різниця звуковидобування залежить і від різного ступеня насиченості педалі: більш скромного і акуратного в основній темі й більш частого, фактично перехоплюючої педалі, яка посилює обертонове резонування звучань, – у тріо.

² Ідею важливості руху до синтезуючого розділу форми посилює й послідовне збільшення піаністом темпу від *Roco adagio* на початку – до *Andantino* в репризі, незважаючи на ремарку М. Лисенка *Tempo I*. Проаналізувавши десятки виконань О. Козаренка, не можна не відзначити винятковість такого явища для виконавця.

– здатність вибудувати переконливу виконавську драматургію твору, осмисливши просторові і часові аспекти композиції, утримуючи увагу слухача напруженою експресією й сконцентрованою виконання.

4.3. Композиція

4.3.1. *Фортепіанна творчість (1982–1989)*. До ранніх творів О. Козаренка належать Варіації на російську тему для фортепіано, Рондо для скрипки і фортепіано, «Дві писанки» для фортепіано, вокальний цикл «Сім струн» на вірші Лесі Українки.

Тема *Варіацій*¹ синтетична в жанрово-інтонаційному відношенні й складається з двох елементів. Перший – діатонічний, пісенного складу, проте з перших тактів починає хроматизуватися. Другий – шопенівсько-скрябінського зразка, з мелодизованими фігураціями. У першій варіації тема набуває ознак коломийки, у другій – рис *lamento*, гротескного танго та етюд, крім того, відбувається її симфонізація на зразок побудов Чайковського / Рахманінова та водночас наближення до віртуозного лістівського письма. У третій варіації тема вбирає риси інструментальної арії, хоралу та дзвонових звучань (з алюзією до «Затонулого собору» К. Дебюссі), у четвертій – етюд та драматичного скерцо (з алюзією до фіналу сонати Ф. Шопена №2), у коді – похоронного маршу².

¹ Аналізуючи композиторську творчість О. Козаренка, фокусуємо увагу на проблемі музичного тематизму [637, с. 118], спираючись на розуміння цього явища у працях Б. Асаф'єва [15], Є. Назайкінського [431; 433], К. Руч'євської [513], В. Валькової [61], А. Юсфіна [688], Т. Чернової [651].

² Багаточисленні алюзії, цитування, стилізації, ремінісценції, пародіювання, спостережені у текстах О. Козаренка, відносимо до явищ інтертекстуальності, розглядаючи їх як свідому гру автора зі знаками світової музичної культури. Їхня велика кількість зумовлена впливом на свідомість композитора його дослідницьких інтенцій стосовно знакової природи музичної мови. Межі між усіма цими різновидами інтертекстуальних явищ у текстах О. Козаренка, можливо в т. ч. у зв'язку з їхньою численністю, є розмитими. Разом з тим, осмислюючи музичні тексти О. Козаренка в цьому плані, необхідно враховувати, що він сам, як дослідник, вивчаючи тексти М. Лисенка та багатьох інших українських компози-

Схожим інтонаційним змістом відзначений ще один ранній твір О. Козаренка *Рондо для скрипки і фортепіано*¹. Його рефрен має пісенно-танцювальний склад. У процесі розвитку в темі рефрену поступово кристалізуються риси танго, вербункошу, лістівського віртуозного піанізму (з алюзією до етюду «Кампанелла»), у другому проведенні – бартоківського стилю, у третьому – до «Рапсодії в стилі блюз» Дж. Гершвіна. Обидва епізоди твору побудовані на фольклорному тематизмі. У першому – відчутними є риси чардашу і вербункошу, в другому – етюду та коломийки («А як тую коломийку зачую»), що згодом стане головною темою «Concerto Rutheno».

Аналізуючи вокальний цикл «Сім струн», приходимо до висновку, що композитор дотримується жанрових ознак, вказаних Лесею Українкою, збагачуючи їх додатковими нюансами. У дусі колискової з арпеджованою фактурою (Agreggio – акорди на арфі) вирішено «МІ (Місяць яснасенський)». «SOL (Соловейковий спів навесні)» – драматичний монолог з елементами Sprechstimme. «LA (Лягідні веснянії ночі зористі)» – насичений мелодизмом ноктюрн, «SI (Сім струн я торкаю, струна по струні)»² – екстатичне аріозо.

«DO (До тебе, Україно, наша бездольная мати)» поєднує риси гімну та драматичного монологу, «RE (Реве-гуде негодонька)» – драматичної пісні з елементами скерцозності, «FA (Фантазіє! Ти сило чарівна)» (Сонет) – чакони та драматичного монологу. Композитор залишає незмінними поетичні тексти Лесі Українки, не потребує ні скорочень, ні повторень окремих слів, густо насичує вокальну партію мовними інтонаціями і трактує вокал та фортепіано як рівноправних партнерів, що свідчить про вплив театрального жанру.

торів, не ставив перед собою завдання диференціювати всі ці вказані вище явища інтертекстуальності, тобто, вочевидь, спираючись на власний композиторський досвід, не вважав це потрібним.

¹ Див.: Коменда О. Рання творчість Олександра Козаренка: початок формування індивідуальності композитора і піаніста. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. 2013. Вип. 19: у 2-х тт. Том 1. С. 197–204 [271].

² Заключний твір завершено сімома низхідними гамоподібними побудовами, за допомогою яких відображено символіку семи струн. У кожному з проведень акцентовано інший звук по порядку: сі–ля–соль–фа–мі–ре–до–сі.

У «Писанках» спостерігаємо дещо інший підхід до тематизму, жанрові ознаки якого згладжені імпровізаційним становленням форми, фантазійно-бурлескним характером несподіваних образних модуляцій¹, що викликають асоціації з іронічно-гротескними образами фортепіанних циклів С. Прокоф'єва і М. Скорика.

«Писанка» №1 (Andante) містить низку коломийкових ознак. Побудована як вільно трактовані варіації basso ostinato, з елементами фугованого та стретного викладу, вона спирається на лідійський тетрахорд з субквартою. У «Писанці» №2 (Qiuoso) гармонійно поєднані скерцозність прокоф'євського зразка і коломийковість. П'єса містить ознаки фантазії, експромту, прелюдії, токати, а її тема – неквадратна, ритмічно гостра, з елементами rubato, репетиційними прийомами та ударним звуковидобуванням, складається з серії спалахів-імпульсів, що нагадують равелівського «Скарбо». «Писанка» №3 (Andante)² поєднує ознаки вальсу, пікантну кластерну «фальш» та густу мелізматичну. Четверта і п'ята «Писанки» – своєрідний мініцикл великого циклу, що включає повільну та швидку п'єси (як в «Угорських рапсодіях» Ф. Ліста). «Писанку» №4 (Tranquillo) характеризує гуцульський лад, метро-ритмічне rubato. В середині форми (проста тричастинна) тема звучить квартою вище, нагадуючи закономірності автентичних церковних ладів у тому вигляді, як вони збереглися в карпатському фольклорі та думному репертуарі. «Писанка» №5 (Ritmico) – коломийка до танцю, екстатичний ритуал, наповнений енергією токатності. Протягом цілої п'єси панує ударне звуковидобування (sempre secco). Чудернацький гостро ритмічний речитатив misterioso в низькому регістрі переходить у нестримну енергію постійного руху perpetuum mobile.

¹ С. Павлишин зазначає, що характерним для всіх п'єс циклу є поєднання коломийки і джазу [458, с. 3].

² Інтонаційною основою «Писанки» №3 є мелодія весільної пісні «Калинові квіти» з села Коршів (Покуття), запозичена О. Козаренком із записів Оскара Кольберга, а «Писанки» №4 та «Писанки» №5 – мелодії весільних награвань села Мишин Коломийського району Івано-Франківської області [442, с. 97].

4.3.2. *Симфонічний жанр (1989–1994)*. «Чакона» написана для великого симфонічного оркестру. Це масштабні варіації *basso ostinato*, що включають тему і 12 варіацій¹. Така структура адресує слухача до «*Crucifixus*» Й. С. Баха, пасакалії Д. Шостаковича з «Катерини Ізмайлової» й симфонії №8, коди симфонії П. Гіндеміта «Художник Матіас», де проводиться секвенція Ф. Аквінського «*Lauda Sion Salvatorem*».

Варіації «Чакони» належать до жанрово-характерних. У темі твору (*Andante doloroso*) закодовано інтонаційні формули «Заповіту» С. Людкевича, українського романсу «Зоре моя вечірняя», золотої секвенції бароко та арії *lamento* (Додаток Ж. Приклади 4.1; 4.2; 4.3).

У першій та другій варіаціях² поглиблюється пісенно-ліричний характер теми. У третій – трагічно-патетичний мотив труб передбачає звучання траурного маршу з варіації 11 (ц. 13). Трагізм теми поглиблює траурний хорал тромбонів. *Catabasis* тромбонів і туби є алюзією до «*Crucifixus*» Й. С. Баха (цц. 3–4). П'ята варіація (ц. 5) – перша кульмінація циклу, представляє собою могутнє *crescendo*. На її початку звучить цитата – лейтмотив долі з «Перстня нібелунгів» Р. Вагнера. Шоста варіація (ц. 6) розпочинає друге коло варіацій та підготовку другої, ще вищої, кульмінації. Вона полімелодична, вдвічі більша за попередні і містить нові інтонаційно-символи. Мелодія теми з'являється тут у низьких інструментів – струнних, мідних, дерев'яних духових та литавр, тоді як у високих дерев'яних духових звучить *catabasis*. Тема варіацій перетворюється у алюзію до приспіву жартливої пісні «Чоботи» («Ой чоботи, чоботи ви мої, наробили клопоту ви мені»), до якої у скрипок контрапунктом приєднується алюзія «*Dies irae*» (Додаток Ж. Приклади 4.4, 4.5).

Наступні чотири варіації готують генеральну кульмінацію твору послідовним застосуванням канонічного викладу в кожній з них. Одинадцята

¹ Див.: Коменда О. Симфонічна творчість Олександра Козаренка. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. 26–27. 2012–2013. С. 73–82 [275].

² Всі варіації можна згрупувати у три розділи: експозиція — 1–5 варіації; розробка — 6–11; репріза-кода — 12.

(ц. 13) – генеральна кульмінація «Чакони». Це гротескно-пародійний траурний марш – алюзія до відповідних маршів Г. Малера та Д. Шостаковича. У труб з'являється ще одна тема-символ – алюзія до «Ноктюрну» А. Бабаджаняна (Додаток Ж. Приклади 4.6, 4.7). Вона проводиться двічі, поглиблюючи трагічний, профанно-знижений нюанс художнього образу. У тромбонів ще тричі з'являється лейтмотив долі з «Перстня нібелунгів», якому відповідає щоразу коротший просвітлено-фантастичний мотив челести.

Створені у 1991 р. «*Епістоли*» представляють собою чотиричастинний симфонічний цикл з ліризовано-епічною концепцією: *Lento – Rubato melancolico – Presto. Ritmico – Allegro gusto*¹. Ступінь інтонаційної спорідненості циклу настільки високий, що його можна розглядати і як варіації на одну тему: у всіх частинах – той самий звуковий комплекс, який обігрується мелодично, ритмічно, темброво, акордово та гармонічно. Тема кожної наступної частини передекспонується вкінці попередньої, переходи від частини до частини – згладжені.

Перша частина (*Lento*) експонує дві протилежні інтонаційні сфери: драматичну (власне тема варіацій) і ліричну (ц. 4, контрапункт, умовна побічна партія). Восьмитактовий вступ містить виклад основи теми у партії контрабасів, що обігрує ключові інтонації твору – секунду, терцію, кварту. Мелодія основної теми вступає у партії віолончелей і проводиться в експозиції п'ять разів, адресуючи слухача одразу до цілої низки повільних поліфонічних тем Д. Шостаковича, теми Пимена з «Бориса Годунова» М. Мусоргського, теми листа Тетяни з «Євгенія Онегіна» П. Чайковського «Я к вам пишу» (Додаток Ж. Приклад 4.8).

Друга частина (*Rubato melancolico*) має мрійливо-фантастичний характер. В ній використано прийоми сонористики, мінімалізму й алеаторики, а також вільний метр (*senza metrum*). Унікальним є її тембровий склад – квартет клавішних інструментів: челести, клавесина, фортепіано та

¹ Цикл побудований за принципом поступового пришвидшення темпу і водночас скорочення розмірів кожної наступної частини.

органа, що символізують різні історичні епохи та функції виконавства (побутове, камерне, концертне, богослужбне, в складі оркестру).

Третя частина (*Presto. Ritmico*) – вільно трактоване рондо, що включає шість проведень рефрену, з невеликими видозмінами, і п'ять епізодів, споріднених між собою. Рефрен втілює архаїчний, а водночас скерцозно-пародійний образ, що сприймається як алюзія до танцю Балерини з «Петрушки» І. Стравінського.

Четверта частина (*Allegro gusto*) побудована як зіставлення варварських мотивів оркестру *tutti* й дзвонових інтонацій. Її основна тема – коломийка (ц. 3) контрапунктично поєднується з темою першої частини. Вагомість ритму і ударних інструментів натякає на фінал балету І. Стравінського «Весна священна», а замикання циклу початковою темою – «Карпатський концерт» М. Скорика.

Концерт для скрипки з оркестром (1989–1994) написаний для малого симфонічного оркестру, проте зі значно розширеною групою ударних інструментів (4 виконавці – 9 партій), а також – арфою і цимбалами¹. Перша частина – сонатна форма. Тема вступу (*Introduzione*) має риси ораторсько-патетичного речитативу, що виконує функцію тематичного джерела твору; її перший елемент стане основою побічної партії, а другий – головної партії першої частини² (Додаток Ж. Приклад 4.9).

Головна партія (*Allegro energico*, ц. 1) представляє собою трагічно-гротескне скерцо (Додаток Ж. Приклад 4.10), побічна партія (ц. 5) – аріозно-гімнічного складу (Додаток Ж. Приклад 4.11). Підйом до її третього проведення відбувається за участі гліссандо арфи, тремоло литавр, барабанного дробу *crescendo* (Додаток Ж. Приклад 4.16). Цей ефектний прийом зустріча-

¹ Вагому роль ударних помітно і в інших творах О. Козаренка — «Чаконі», «Епістолах», мелодрамі «Орестея», «Мікросхемах» для сопрано, цимбалів і перкусії, «П'єро мертвопетлює», «Оро» для ансамблю перкусії, «Concerto Rutheno».

² Саме зі Скрипкового концерту веде початок симфонічний метод О. Козаренка, що яскраво проявив себе у масштабних вокально-симфонічних партитурах «Української кафолічної літургії» та «Українського реквієму». Найближчими попередниками композитора в цьому відношенні варто назвати Д. Шостаковича, Б. Лятошинського, С. Людкевича.

тиметься у симфонічних партитурах О. Козаренка в подальшому – в «Українській кафолічній літургії» (Додаток Ж. Приклад 4.17) та «Українському реквіємі» (Додаток Ж. Приклади 4.18).

Тема другої частини (*Moderato*) містить ознаки монологу. Вона є вказівкою на тему другої частини Третьої симфонії Б. Лятошинського, водночас – інтонаційно споріднена з головною партією першої частини концерту¹ (Додаток Ж. Приклад 4.12). Третя частина (*Allegro giusto*) розпочинається акордом-ударом, з якого народжується драматичний речитатив соліста. Головна партія фіналу, як і тема другої частини, інтонаційно споріднена з головною партією першої частини. Швидка, драматична, танцювальна, проте з рисами декламаційності, вона змальовує гротескно-фантастичний образ (Додаток Ж. Приклад 4.13). У розробці звертає на себе увагу сонорний епізод (Додаток Ж. Приклад 4.14) з жалібним соло скрипки на фоні цимбалів і труб з сурдинами, в якому з'являються інтонації теми другої частини та експресивні пасажі скрипок. Останні, з'являючись в оточенні фантастичного звучання дзвіночків, цимбалів та дерев'яних духових, натякають одночасно аж на три теми – тему побічної партії першої частини, основну тему другої частини та тему епізоду (Додаток Ж. Приклад 4.15).

Симфонічні твори О. Козаренка містять ряд передбачень майбутніх інтонаційних знахідок митця: значну роль ударних та тематизм коломийки – у «Concerto Rutheno», індивідуальну трансформацію симфонічного циклу та сонористично-алеаторичні прийоми – у «П'єро мертвопетлює», перетворення «високої» теми в «низьку» – в «Konzertstück».

¹ У середині (ц. 5, *dolcissimo*) з'являється цигансько-єврейського характеру мелодія скрипки соло, що сприймається, як алюзія до теми C-dur з другої частини П'ятої симфонії Д. Шостаковича, одночасно натякаючи на третю частину Першої симфонії Г. Малера (циганська тема).

4.3.3. *Камерна музика. Музичний театр (1988–2001). «Ірмологіон»* для струнних (1988) – цикл обробок українських культових наспівів¹. Його структура нагадує барокову сюїту. Кожна частина – лаконічна, виклад тем переважає над їхнім розвитком. В основу кожної частини покладено різні жанрові моделі: хорал, ладкання, арію, балетне *adagio* з алюзією до *adagio* «Лебединого озера» П. Чайковського та менует.

Цикл «*Мікросхеми*» (1988) написаний за текстами коломийської поетеси Марти Томенко для вокально-інструментального ансамблю у складі сопрано, цимбалів, ная, вібрафона, трьох бонгів. «Мікросхеми» включають сім мініатюр, наповнених імпресіоністським колоритом і аналогіями до циклів Лесі Дичко «Пастелі» та «Енгармонійне» (частини виконуються *attacca*). У першій частині «Я вчора марила прийдешнім днем» партія солістки переходить від *sprechgesang* – до розмашистої, висотно означеної декламації. Вокально-інструментальний ансамбль другої частини «Літо в zenіті спалило надії» представляє собою препаровані звучання та *glissando* цимбалів *quasi echo* в поєднанні з вокальною партією впівголоса. У третій – «Фіалку з лісу ти приніс» – серія кварт і квартакордів *pizzicato* цимбалів сплітається з вокальними фразами *legato*. У четвертій – «Так голосно капають пелюстки рожевих троянд» – секундово-тритонові *staccato* вібрафона підтримують *sprechgesang* вокальної партії. П'ята частина «Вітер урвав струни жалю» цікава незвичними штрихами партії цимбалів, використанням тремоло долонями, *glissando*, кластерів. У шостій частині «Переплелося зелене байдужжя смутком» поєднано шепіт *sprechgesang*'у вокальної партії з мелодико-ритмічним остінато ная та імпровізованою в гуцульському дусі мелодією цимбалів. У сьомій частині «Змовкає вітер посеред осені» в інструментальному ансамблі повторено матеріал першої за принципом вертикально-рухомого контрапункту.

«*Пасакалія на галицьку тему*» для органу (1989) відображає «захоплення автора поліфонією і „український динамічний мінімалізм”». Тема, по-

¹ У передмові до видання (Львів, 2002) Юрій Ясіновський зазначає, що «Ірмологіон» створений на основі догматиків XVI століття.

будована на типово гуцульській пентатоніці, має характер коляди, її розвиток відбувається в найрізноманітніших типах канонів, крім того, вона відтворює особливий святковий настрій зимового вечора біля пам'ятника Т. Шевченкові у Києві» [458, с. 4].

В основу пасакалії покладено принцип динамізації художнього образу (варіації *basso ostinato*) за допомогою уведення все нових фактурних пластів. Це гетерофонні двозвуччя в 1-й варіації, колоподібний ломбардський мотив – у 2-й, злиття двох його варіантів – у 3-й, синкоповане *lamento* – в 4-й, канонічний виклад локрійського мотиву в 5-й, алеаторичні пасажі в протирусі – в 6-й, перехід горизонталі у вертикальні двозвуччя і тризвуччя – у 7–8-й і до поліакордів – у 9–10-й варіаціях¹.

Балет «*Дон Жуан з Коломиї*» (1990–1994)² представляє собою масштабну форму, що включає написані раніше як самостійні, твори «Оро» для ансамблю ударних інструментів (1994), «Інвенції» для чотирьох мелодійних інструментів (1990) та «*Concerto Rutheno*» для камерного ансамблю (1990)³.

«Оро»⁴ для ансамблю ударних інструментів⁵ побудовано як тема і 12 варіацій. У такому вигляді твір було написано у 1994 році. Проте через де-

¹ Див. також: Дем'янчук О., Коменда О. Деякі аспекти жанрово-стильового діалогу в сучасному українському органному мистецтві. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського державного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2007. Вип. 1. С. 69–70 [135].

² Створений за мотивами повісті Леопольда фон Захера-Мазоха «Венера в хутрі». Проте літературне джерело в цьому випадку – не більше, ніж одна з можливих сюжетних конкретизацій музичного змісту [646, с. 3].

³ Перша частина «Оро» побудована на македонському ритмі (12/8) з акцентами на 1, 4, 6, 8, 10 долях такту. «Динаміка устремління, енергія руху – ось емоційно-образний зміст цієї музики» [646, с. 3]. «Оро» виконує функцію головної партії балету. «Інвенції» виконують функцію побічної, з їх «концентрованим мелодизмом, варіантним розвитком матеріалу, імпровізаційністю та вишуканою поліфонічно-лінійною технікою» [646, с. 3]. Дзеркальною репрізою є «*Concerto Rutheno*»: «Тут напрям руху – зворотній: від романтично-романсової імпровізаційності з блискуче переданим колоритом галицької провінції – до сповненої моторної енергії коломийковості з елементами чардашу (він – своєрідний «знак» австро-угорської культури, натяк на Захер-Мазоха – австрійського письменника, котрий походив з України)» [646, с. 3].

⁴ Оро – македонська пісня-танець, відповідник молдавської хори.

⁵ «Оро» створено для семи виконавців: 1) 4 литаври, маримба; 2) 3 том-томи, 2 яванські гонги, флейта Пана; 3) 2 бонги, флексатон, гонг, церковний дзвін; 4) великий барабан, там-там, тубі ді бамбу, гуіро, раганелла, фруста, маленькі тарілки, тубі ді крис-

сять років композитор ще раз звернувся до нього, дописав коду дзвонового характеру (цц. 13–15) і переназвав на «Alte Würzburger Tänze und die Glocken das Heilige Kilian» («Старовинні вюрцбурзькі танці і дзвони святого Кіліана»). Тема твору насичена відчуттям імпровізації, змальовує шаманський обряд і виписана як колоритна гра різних ритмічних фігур та тембрових блоків. Це крещендуюча форма, де кожне наступне проведення теми є вищим, ніж попереднє. Кожному з інструментів доручено свій характерний мотив, який він повторює точно або варіантно.

«Інвенції» для чотирьох мелодичних інструментів (1990) – тричастинний цикл, з елементами алеаторики, текстової і композиційної (крім приблизної фіксації висотного контуру в першій частині композитор передбачає можливість кількарразового повторення фрагментів форми у другій і третій частинах). Тема першої частини (*Allegro moderato*) яскраво національна, проводиться сім разів, як канон трьох нижніх інструментів з вільним верхнім голосом. В основі другої частини (*Recitativo doloroso*) – скорботний речитатив (голосіння), що складається з дванадцяти тактів-блоків, кожен з яких повторюється не менше трьох разів¹. Мелодія кожного разу спускається все нижче, крім того, переміщується з першої долі на другу, третю, в кожному наступному блоці. Третя частина (*Allegro gusto*) також складається з блоків, укладених алеаторично, що повторюються не менше чотирьох разів.

«*Concerto Rutheno*» (1990) написаний для камерного ансамблю у складі флейти, гобоя, кларнета, дзвіночків, челести, вібрафона, чотирьох бонгів, препарованого фортепіано та струнних. Твір поєднує в собі риси *concerto grosso*, сольного концерту та малого поліфонічного циклу. Риси *concerto grosso* проявляються у виборі виконавського складу та застосуванні принципу змагання *concertino* і *tutti*. *Concertino* включає два інструменти – фортепіано, препароване звучання якого нагадує звучання цимбалів (в першій части-

таллі; 5) дерев'яні блоки, темпл-блоки, трикутник, дзвін, 6) ксилофон, дзвіночки; 7) маримба, вібрафон.

¹ Тема написана на основі мелодії, записаної у 1953 р. у Жаб'євському районі [458, с. 4]. (Тепер – Верховинський район Івано-Франківської області).

ні), та бонги (в другій). Струнні й дерев'яні духові інструменти змагаються з *concertino* по черзі. Разом з тим, композиція має риси віртуозно-сольного трактування партії фортепіано, яке проявляється ближче до кінця¹. Генеральною жанровою ознакою концерту є коломийка – трактована і як повільна пісня, і як швидкий танець.

«Concerto Rutheno» складається з повільної та швидкої частин, укладених згідно принципу жанрового (пісня / танець), темпового і образного контрасту за аналогією до рапсодій Ф. Ліста², М. Лисенка, «Карпатського концерту» М. Скорика тощо. Головним засобом розвитку в ньому виступає варіантність, ускладнена в першій частині явищами алеаторики, в другій – остінатності³. (Перехід від однієї частини до іншої здійснюється *attacca*).

Перша частина – імпровізаційне, майже суцільно алеаторичне письмо. Вона розпочинається романсовою інтонацією (Додаток Ж. Приклад 4.19). Характерність теми посилюють елементи гуцульського ладу та цимбальний тембр препарованого фортепіано, викликаючи «асоціації з атмосферою міщанської вітальні і кав'ярні» [458, с. 4]. Інтонаційні знахідки теми I ч. «Concerto Rutheno» будуть використані також у лейттемі «Українського ревієму» (Додаток Ж. Приклад 4.20).

Із перших секунд звучання концерту (вся перша частина витримана в часомірному ритмі й записана без тактів) розпочинається хроматизація діатонічного мотиву. Синтетична фактура поділяється на два пласти, з репетицією терцієвого тону вгорі і арпеджіо та пасажами з тритоном внизу. Крім співності / ударності як головних чинників інтонаційного процесу в розвиток включається їхня похідна – тремоло.

¹ Немає підстав погодитися із твердженням Н. Вакули про те, що «жоден з учасників оркестрового дійства не потрактований у статусі соліста» [60, с. 11].

² На думку композитора, концерт спирається на елементи жанрово-стильової моделі вербункошу.

³ Див.: Коменда О. «Concerto Rutheno» Олександра Козаренка: тематизм, принципи розвитку, особливості драматургії. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2013. №1. С. 10–16 [278].

«Concerto Rutheno» поєднує риси кількох композиційних моделей – тембро-фактурних варіацій, куплетно-варіаційної форми, двочастинної, сонатної, тричастинної з кодою на матеріалі середини. У ц. 2 розпочинається фаза активних змін. Процес росту тут такий інтенсивний, що його можна порівняти зі вступом «Весни священної» І. Стравінського. Початок другої частини (Introduzione. Tempo rubato) доручено бонгам. Вони ударяють швидше й швидше, переходячи на дріб, що є і моментом переходу, як у «Петрушці» І. Стравінського, і «критичною точкою перелому» [513, с. 70].

У Allegro Quisto (ц. 1) часомірний ритм змінюється акцентним. На перший план виходять жанрові закономірності токати/коломийки. Процес видозмін спрямовується від токатності (необароко) до щоразу більш виразної національної характерності коломийки «А як тую коломийку зачую». Перша варіація, в якій партія фортепіано є провідною, змальовує портрет героя. Його токатна тема підкреслено ударна. Крізь репетитивне «с» час від часу проривається «fis». Активно використовується штрих *sf*, натякаючи на Allegro feroce з Третьої симфонії Б. Лятошинського та вихрові епізоди «Весни священної» І. Стравінського.

У цифрі 2 продовжується розвиток вже знайдених інтонацій. Скрипки інтонують головний комплекс фігураційно, а також як низку паралельних квінт або тритонів. У цифрах 4–7 відбувається подальше фактурно-темброве розширення. Кульмінація настає у цифрі 8, де з'являється алюзія до теми пісні «А як тую коломийку зачую» (Додаток Ж. Приклад 4.21), яка співзвучить з алюзією до теми «Заповіту» С. Людкевича (Додаток Ж. Приклад 4.22). Цей розкішний інтертекстуальний контрапункт пізніше звучатиме в «Українському реквіємі» О. Козаренка («Introitus». «Requiem aeternam... Спокою на небі...» – Додаток Ж. Приклад 4.23). Саме з його появою остаточно розкривається унікальна синтетична художня концепція «Concerto Rutheno»¹.

¹ Після цього в ц. 9 в партіях духових є вказівка проспівати Rutheno (sprechgesang) вісім разів. Таке є подвійним посиланням: до нововіденців (sprechgesang) та М. Кагеля (інструментальний театр).

Концепція «*Konzertstück*»¹ (1991) – інша, ніж «*Concerto Rutheno*». Це монотематична композиція, в якій тема у своєму остаточному вигляді звучить лише в кінці твору. Проходячи тривале становлення, вона важко добиратися вершини, проте саме в той момент, коли здається, що для її остаточного утвердження залишається всього кілька штрихів, напружений крещендууючий рух обривається, тема руйнується, а її уламки «звалюються вниз».

Жанрово-інтонаційне ядро теми є алюзією до відомої Токати і фуги d-moll Й. С. Баха², що, ймовірно, вплинуло на вибір тональності d-moll та необароковий колорит твору, зокрема риси *concerto grosso*. Величезну роль у «*Konzertstück*» відіграє розтягнута полімелодична кластерна структура, останні п'ять тонів якої беруться, немов мордентом, з обігруванням секундової інтонації власне бахівського мотиву (Додаток Ж. Приклад 4.24).

Інтерваліка кластера стає основою для побудови другого елементу теми – імпровізації фортепіано. В той час як він продовжує розростатися, поступово охоплюючи все дванадцятизвуччя, на нього так само поступово накладаються фігурації фортепіано, з їх нервово-ламаним контуром та переважанням кварто/трисонових та секундово/септимових кроків³.

Виставлені в партитурі дев'ять цифр, як завжди у О. Козаренка, чітко відповідають етапам розвитку. У ц. 2 здійснено підйом на півтон уверх разом з ущільненням фактури, у ц. 3 підйом відбувається трічі (a–b–cis) з октавним дублюванням мелодії та прийомами прихованої поліфонії. Цифра 4 будується як шестиголосний канон, де кожен голос – це двоголосний виклад теми в ін-

¹ Виконавський склад – для клавiру, флейти і струнних – виявляє риси *concerto grosso*, де *concertino* – флейта і клавiр, *tutti* – струнні. До речі, флейта соло починає звучати лише в кінці, коли фортепіано соло замовкає.

² Вважаємо безпідставним зауваження С. Павлишин щодо ймовірної близькості стилістики концерту стилю М. Клементі (Див. статтю: Павлишин С. Композитори-лірики *Музика*. 1993. №3. С. 3–4 [458]). Адже в концерті базовою є лінійно-поліфонічна фактура, що включає ряд мелодичних ярусів і площин, які створюють враження об'ємного звучання, що суперечить щільному гомофонному складу творів М. Клементі. Так само невідповідним стилю М. Клементі є імпровізаційний розвиток твору. За словами ж композитора, моделлю «*Konzertstück*'а» є фортепіанний концерт А. Шнітке.

³ Див. Коменда О. І. Концентрований і розосереджений види тематизму у камерній творчості Олександра Козаренка. *Яровиця*. 2013. №1. С. 8–13 [256].

версії. 5–6 цифри – кластер струнних у вигляді гамоподібного підйому октав на фоні вібруючого протируху в інверсії. Гармонічна пульсація теми поступово стає все більш і більш напруженою (Додаток Ж. Приклад 4.25). У цифрі 7 секундовий форшлаг – вихідне інтонаційне зерно теми – перетворюється у агресивні удари нон (в ломбардському ритмі) у фортепіано, а «бахівська тема», після всього пережитого – в алюзію до популярної мелодії Енніо Морріконе «Chi Mai» з фільму «Професіонал» (Додаток Ж. Приклад 4.26). Еволюція художнього образу від психологічно-експресивного до гостротрагедійного відбувається в т.ч. за допомогою «жорстких» тембрів струнних *sul tasto*, *sul ponticello*, *col legno* та ін.

Фольклорні інтонації, поміщені в середовище сучасного композиторського письма, лежать в основі художньої концепції «*Chansone triste*» (нам'ями Вітольда Лютославського) для органу і струнних (1994), де в умовах дисонантного сонорного фону функцію рельєфу виконує соло скрипки, інтонуючи шестизвучну архаїчну мелодію тетрахордового складу, що пізніше проходить розвиток у партіях струнних та органа.

Написана на основі музики до спектаклю «Покутське весілля», кантата «П'ять весільних ладкань з Покуття» (1992) включає обряди випікання короваю, плетіння вінка, викуп вінка, батьківське благословення, похід до церкви [442, с. 99]. Жанрово-стильова модель ладкання, поміщена в сонорне темброфактурне середовище, з елементами джазу, визначає художній зміст цього твору, а самі народні мелодії виконують роль породжуючої інтонаційної ідеї.

Близькою до «П'яти весільних ладкань» є кантата «Богородичні пісні», відома також з назвою «Чотири молебні пісні до Діви Марії» (1995). У основі циклу тут також – мелодії народного походження, зокрема, моралізаторські духовні пісні в такому вигляді, як вони збереглися у народному побуті Західної України.

Камерна кантата «*П'єро мертвопетлює*» (1994) – поворотний пункт творчої біографії О. Козаренка, результат «щасливого поєднання світовідчуття композитора з надзвичайно точними, об'ємними метафорами поезії

М. Семенка» [646, с. 3]. Структура кантати включає вступ (I ч.), дві експозиції (II ч. – реальний світ; III ч. – мрії), кульмінацію (IV ч.) та епілог (кода) [645]. Жанровий зміст частин (драматичне Allegro, Marchia funebre, Andante cantabile та гротескний фінал) дає підстави розглядати її як мініатюрний симфонічний цикл, модель якого була вже апробована в «Епістолах».

Перша частина, як зазначає Ю. Чекан, має риси інтради, чим підкреслюється театральність кантати. Діалектика імперативного й ліричного як основа її інтонаційної колізії, за словами музикознавця, апелює до сонатних Allegro класико-романтичної симфонії [646, с. 3]. Початкова декламаційна тема «Я покажу вам безліч світів», виконуючи функцію лейтінтонації твору, нагадує Sprechstimme нововіденців¹. Внутрішню роздвоєність героя характеризує контраст кантилені контратенора у сопрановому регістрі та шепотіння в баритоновому [646]². Її підкреслює діалог вокальної партії й труби, що послідовно проходить через увесь твір. Цей прийом започатковано вже в першій темі «Я покажу вам безліч світів», де вокальну фразу контратенора, як ехо, підхоплює труба з сурдиною. Перший раз – точно, вдруге – неточно, мов тїнь. Важливо й те, що повторів є два (символ роздвоєності). З таким розумінням природно уживається можливість трактувати «П'єро» як втілення моделі concerto grosso, де діалог вокалу і труби з сурдиною виконує функцію concertino, всі ж інші інструменти, з численними тремоло і сонорними пластами – tutti. Невипадковим бачиться і вибір concertino як «здеформованих» тембрів, що стосується і контратенора, позбавленого статевої визначеності, і труби з сурдиною, з її шиплячим, здавленим звучанням.

У другій частині алеаторичними засобами передано звукову картину багатолюдного міста. У зв'язку з цим тут домінують різноманітні звукозоб-

¹ Див.: Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму камерної кантати Олександра Козаренка «П'єро мертвопетлює». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету* у 2-х тт. 2012. Вип. 18. Т. 1. С. 162–165 [250]; Коменда О. Камерна кантата в українській музиці 2-ї пол. ХХ ст. Основні напрямки і тенденції розвитку жанру. *Проблеми педагогічних технологій*. 2006. Вип. 1 (31). С. 22–26 [255].

² Такий прийом опосередковано нагадує Мефістофеля А. Шнітке, який співає двома голосами – контратенором і контральто.

ражальні моменти – глісандо, трелі, сипіння, сичання, вигуки оркестрантів, шепотіння соліста [645, с. 195]. У третій частині «Був вечір після страшної зустрічі» остінатне проведення теми та витримана чотиридольність підтверджують ознаки траурного маршу, викликаючи аналогії до другої частини Другого фортепіанного концерту Б. Бартока та «Похорону Тібальда» С. Прокоф'єва. Вібруючі звучання струнних з мікрохроматикою та «завиваннями» оркестрантів, максимальне регірове розведення інтонаційних шарів адресують слухача до теми Дажбога з «Золотого обруча» Б. Лятошинського. Інша важлива тема третьої частини «Ніжний ангел схилився» має пісенні ви-токи. Її повільний темп, діатонічна основа, закругленість мелодичного розви-тку виявляють риси колискової, як символу сну чи ірреального світу.

Четверта частина – пробудження в небажану реальність: «Ви розумієте? Я не можу спати». Це динамічна реприза твору, в якій важливу роль відіграє фантазмагоричний тембр ксилофона, *ostinato* траурного маршу з третьої час-тини та епізод гротескно-скерцозного видіння («Місто стихне погасаючим сном», з кінця першої частини). У коді на фоні квазіджазової імпровізації уда-рних вокал («Ми прийшли до останнього пункту») і труба «розлучаються», на підтвердження риторичного питання: «Хто зі мною хоче гулять вночі?»

Одночастинна «*Sonata quasi una Fantasia*»¹ (1997) написана у вільно трактованій сонатній формі. Її головна партія (ц. 1) представляє собою експресивний діалог скрипки й фортепіано, насичений поліфонічним роз-витком септимово-секундових інтонацій та елементами пуантилістичного письма. Побічна партія (*e molto cantabile*, 5 т. ц. 3) – гомофонного складу. Вона містить автоцитату – лейтінтонацію з третьої частини «П'єро мерт-вопетлює», що звучатиме також в репризі та завершенні сонати. Роль побі-чної партії у всьому творі – дуже значна. На її драматичному, сповненому ораторського пафосу звучанні побудовано кульмінацію розробки (ц. 13) та екстатичне завершення всього твору (ц. 18).

¹ Назва змушує пригадати не тільки назву «Місячної сонати» (*Sonata quasi una Fantasia*) Л. ван Бетховена, але й «*Quasi una sonata*» (скрипкової сонати №2) А. Шнітке. Проте схожість на цьому закінчується.

Мелодрама «*Орестея*» для читця й інструментального ансамблю створена за трагедіями Есхіла та існує у двох редакціях. Перша була завершена у 1996 році і виконана актором Національного академічного українського драматичного театру імені М. Заньковецької Михайлом Барничем. Друга редакція¹ була зроблена у 2013 році. Її постановку було здійснено акторами театру «Просценіум» факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені І. Франка (реж. І. Волицька) та артистами Львівського симфонічного оркестру (дир. Н. Яцків). У другій редакції партію читця розподілено між чотирма акторами (дві Клітемнестри, Орест та Електра), додано пролог (з текстом «Клітемнестри» Оксани Забужко) та епілог (з фрагментами «Сонетів до Орфея» – I, III та XX – Райнера Марії Рільке).

О. Козаренко використав не весь сюжет трагедії Есхіла, а зосередив увагу на образі Клітемнестри, сповненої ненависті до Агамемнона, та її дітей – Ореста і Електри, які прагнуть помститися матері за вбивство батька. Вибраний фрагмент фокусує увагу глядача на страшних злочинах батьковбивства і матеревбивства, розкриваючи проблеми життя і смерті, сімейної й суспільної моралі, долі людини, яка є заручницею волі богів.

Постановка мелодрами у другій редакції наповнена символікою гіпертрофованих жестів і поз. Драматургія спектаклю побудована на контрастах і повторах, грі символів і текстових алюзій. Недиференційованим напівспівом-напівдекламацією спектакль нагадує перші зразки опери, патологічно-нервовою екзальтацією – опуси експресіоністів, нарочитістю жестів і поз – естетику умовного театру².

Музика побудована як взаємодія чотирьох інтонаційних блоків – варварської імпровізації ударних (пролог), цитати другої частини клавірного

¹ Див.: Коменда О. «Вічне коло ніде не замкнеться до краю»: нова редакція «Орестеї» Олександра Козаренка (до 50-річчя з дня народження композитора). *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. Вип. 12. С. 143–146 [244].

² Див.: Коменда О. Музыкальний театр Олександра Козаренко. *Ars inter Culturas*. Vol. 5. Słupsk, 2016. PP. 91–105 [261]; Komenda O. Współczesny kompozytor ukraiński Ołeksander Kozarenko i jego twórczość sceniczna. *Kamerton*. 2013. №57. S. 252–259 [722].

концерту Й. С. Баха f-moll (епілог), войовничих фанфар мідних інструментів (епіграф) та страждального lamento основної теми (також у мідних інструментах). Драматургію твору прокреслюють лейтмотиви «Гай-гай! Біда! Яка біда!», «Чи така вже ганебна для нього ця смерть?», «А що це за жінки там? Мов горгони...». Вкладені в уста різних героїв, вони немов розпочинають друге, третє, четверте сюжетне коло.

Основна частина Allegro, sempre Marcato quasi Parlando розпочинається вступом ансамблю у складі двох валторн, двох труб, двох тромбонів та ударних. Їхні оскаженілі звучання вриваються в напружену тишу. В основі теми – екстатичні великосептимові інтонаційні комплекси у мідних, які адресують слухача до стилів Б. Лятошинського та О. Скрибіна.

Тінь Клітемнестри в пов'язці з кривавими косами вступає в дію зі словами «Я вже віддавна про цю зустріч думала» (Andante espressivo). Труба й вібрафон, до яких поволі підключаються інші інструменти з сурдинами, виконують ламентозні мотиви, акторка декламує в тому ж інтонаційному колі. Рівній динамічній лінії інструментального ансамблю протиставлено чуттєве, тілесно об'ємне читання нарозспів. Партії Ореста («Провідче душ, Гермесе, порятуй мене» – IV ч. ц. 1) і Електри («Славетний мертвих і живих окличнику Гермесе» – IV ч. ц. 2) вступають по черзі на фоні glissando тромбонів, змальовуючи гротескно-скерцозний образ.

У наступній фазі розвитку Allegro з'являється нова драматична тема у мідних з сурдинами та литавр. Орест, з піднятими вгору руками, закликає: «Розкиньте, в коло ставши, сіть» (V ч., ц. 1). Електра припадає додолу у супроводі lamento тромбонів (V – ц. 5 т. 3). Клітемнестра, Орест і Електра виконують ритуальний танець на зразок хороводу Еріній, розмахуючи вивернутими ліктями і озвучуючи це дійство шиплячими, іронічними репліками «ха-ха».

Тінь Клітемнестри розпочинає монолог «Гай-гай! Поснули?» (V ч. – ц. 7). Він звучить на знайомому інтонаційному матеріалі, повторюючи слова Ореста «А що це за жінки там? Мов горгони...» (V ч. – ц. 5, ц. 8). У кульмінації «Ось він, ось – Еріній спів. Шалом душу душить він!» (1 т. до ц. 10) єди-

ний раз танцюють усі разом, наповнюючи дійство однотипними, звивистими рухами, в супроводі барабанного дробу і репетицій мідних.

«Орестея» має багато спільного з «П'єро мертвопетлює». Як і в «П'єро», розвиток «Орестей» майже позбавлений зовнішніх подій, проте інтенсивно і напружено протікає життя її внутрішнього виміру. І «П'єро», і «Орестея» – циклічні форми. У «Орестей» на п'ятичастинну структуру основного розділу мелодрами (без прологу і епілогу) накладаються, як форма другого плану, інтонаційні колізії сонатності (йдеться про співвідношення інструментальних і декламаційно-інструментальних розділів), а також фабульної тричастинності, де розгорнутий монолог Тіні Клітемнестри (II–III) відіграє функцію багатогранної експозиції, діалог Ореста і Електри (IV) – функцію розвиткової середини, а заключна ансамблева сцена (V) – функцію динамічної репризи. Об'єднує твори розвиненість декламаційної сфери, використання *Sprechstimme* та монологічних прийомів.

Опера «Час покаяння» (1997) представляє собою «типову барокову алегорію»¹ [635]. Лібрето Сергія Ступака створено за текстами Лаврентія Горького, Івана Величковського, Ігнатія Максимовича, Григорія Сковороди, а також віршів-співанок із рукописного збірника Музею Чарторизьких. Твір складається з дев'яти епізодів: 1. Вона та Янгол; 2. Вона; 3. Спокуса та Вона; 4. Спокуса, Сумління та Вона; 5. Вона; 6. Буря; 7. Спокуса та Вона; 8. Вона, Янгол та Сумління; 9. Вона та Янгол)², об'єднаних у розгорнену концентричну побудову. Перший–третій та сьомий–дев'ятий епізоди, обрамляючи оперу, виконують функцію «мораліте»; четвертий–шостий – роль кульмінації.

Цікавим є співвідношення амплуа героїв і тембрового забарвлення голосів. Обрамляють оперу номери «Вона та Янгол» (сопрано і контральто; №№1, 9). Вносять риси симетрії «Вона» (№№2, 5), «Спокуса і Вона» (№№3, 7). Симетрія проявляється і через наявність двох терцетів (№№4, 8), хоча й різного складу (в №4 третій учасник – Спокуса, в №8 – Янгол).

¹ Лідія Мельник вбачає у творі риси шкільної драми, зокрема «мораліте» [409].

² Вона – сопрано, Янгол – контральто, Спокуса – баритон, Сумління – тенор.

Потрійні відношення виникають між номерами 2–3–4 / 5–7–8. Тут ідентичний хід подій, що починається з «Вона», проходить через «Спокуса та Вона», але закінчується в першому випадку «Спокуса, Сумління і Вона» (два чоловічих тембри і один жіночий), а в другому, проходячи через кризу суто інструментальної, тобто «безмовної» «Бурі», – «Вона, Янгол і Сумління» (два жіночих голоси і один чоловічий). Тобто розвиток відбувається: від домінування жіночих тембрів (№1) – до домінування чоловічих (№4), з чим пов'язана криза моменту «безмовності» (перелам в розвитку драми відбувається в точці золотого перетину №6) і повернення до жіночих тембрів.

Цікаво також спостерегти співвідношення чоловічих й жіночих голосів у варіантах на два й на три. Помітною є й закономірність обрамлення терцептів однорідними дуетами: №№1–8–9 та №№3–4–7. У кожному випадку проглядається своя симетрія: у першому – в базовий жіночий дует (№№1, 9) додається тенор (№8); у другому він додається в мішаний, максимально контрастний в тембровому відношенні дует сопрано – баритон (№4). Це означає, що Сумління (тенор) «вагається», адже в одному випадку воно приєднується до Спокуси (№4), внаслідок чого й виникає конфлікт, в іншому – до Янгола (№8), завдяки чому настає благополучна розв'язка.

У розділі, що включає №№1–5, підготовку кульмінації здійснено за рахунок поступового збільшення кількості учасників ансамблю, а також введення контрастних до сопрано («Вона») голосів – баритона («Спокуса») і тенора («Сумління»). Фігура Янгола (альт) присутня тільки на початку і в кінці опери (всередині, де відбувається стрімкий розвиток подій і зростає напруга, Янгола немає). Крім того, увесь цей розділ підготовки кульмінації, якою є №6 «Буря», обрамлений сольним номером «Вона» (№№1, 5).

Олена Чекан та Лідія Мельник вказують на ознаки думної інтонації в першому епізоді («Вона та Янгол»). З них виростає партія головної героїні з її «лірницьким» супроводом, побудована на багатократно повторюваному низхідному мотиві зі збільшеною секундою і гліссандуючим завершенням. Вокальна партія Ангела викладена довгими тривалостями і є контрастом пар-

тії головної героїні. У другому епізоді («Вона») інтонації зітхання поєднуються з фігурами-вигуками *exclamatio*, оркестрова партія містить елементи алеаторики. У третьому епізоді («Спокуса та Вона») моралізаторським «речитативам *secco*» Спокуси відповідають експресивні думні інтонації головної героїні. Сумління і Спокуса в четвертому епізоді («Спокуса, Сумління та Вона») співають в манері канту – гоморитмічно, будучи заодно проти героїні. Їм протиставлені розспівні, прикрашені мелізмами репліки, сповнені вигуків, інтонацій плачу та декламаційної експресії. У спорідненому з попереднім п'ятому епізоді («Вона») партія головної героїні набуває властивостей патетичної арії і духовного псалму. Роль шостого епізоду («Буря») – переламна: це і максимальна напруга, і катарсис. Звучать драматичні оклики мідних духових інструментів, екстатичні пасажі й *glissando* струнних, репетиційні пунктирні звороти та хроматичні фігурації. У сьомому епізоді («Спокуса та Вона») у партії головної героїні проходять фігури *catabasis* і *anabasis*, виражаючи гостро конфлікт у її свідомості. Восьмий епізод («Вона, Янгол та Сумління») представляє собою фугато трьох вокальних партій, спочатку інтонаційно близьких до богослужебного, а потім – аріозного співу. Дев'ятий епізод («Вона та Янгол») виконує функцію динамічної репризи та інтонаційного узагальнення твору.

«*Sinfonia estravaganza*» для гітари, ударних, струнних та балету (2001–2013) складається з трьох частин. Перша була завершена у 2001-му році і записана камерним оркестром «Віртуози Львова» під керуванням С. Бурка. У 2013-му – були дописані друга і третя частини, а також створена театральна версія симфонії і її постановка за участю Театру танцю «Відлуння» (балетмейстер О. Плахотнюк).

Перша частина симфонії – джазово-грайлива, з елементами коломийки. Ця частина є алюзією до початку «Поргі і Бесс» Дж. Гершвіна (сцена «Da-du-da»). Пружний ритм, переливи остінатного мотиву у струнних, блукаючий регтаймовий бас створюють враження запальної колективної імпровізації. Синтезуюча інтонаційна ідея цієї частини містить в собі алюзії до цілого ря-

ду знакових мотивів – «Щедрика» М. Леонтовича, середньовічної секвенції «Dies irae», Токати і фуги d-moll Й. С. Баха, «Konzertstück» О. Козаренка. Сам мотив постійно видозмінюється, у подальшому розвитку – настільки суттєво, що стає основою звабливого інструментального блюзу (тема двічі проводиться у секвентному викладі, нагадуючи симфонічні любовні теми П. Чайковського). На короткий час зависаючи затаєним тремоло, інтенсивний розвиток мотиву набуває граничної емоційної гостроти в динамічній репрізі, після чого його весело й брутально заспівують оркестранти.

Друга частина симфонії – романсового складу. Це соло гітари у супроводі мелодизованих голосів скрипки, віолончелі, а потім і усієї групи струнних. Співає кожен голос, всі вони самостійні мелодично й ритмічно і сплітаються в розкішний пучок контрапунктів. За емоційним налаштуванням друга частина адресує слухача до Adagietto Г. Малера з П'ятої симфонії. В ній паює стан глибокого внутрішнього зосередження, а її відмінною ознакою є виразно український характер. Разом з тим, темі властиві інтонації популярних пісень. Поступово з шляхетної вона перетворюється у крикливу, позірно-загострену. Кульмінацію формує прорізаюча мелодія скрипок, що звучить на фоні фігурацій гітари.

Третю частину розпочинає відлуння романсової теми у контрабаса. Його монолог перехоплюють віолончель та альт. Невдовзі до групи струнних долучається дріб барабана: тема перетворюється на марш. Пришвидшується темп, мотиви скрипок, піднімаючись угору, стають гіркими і страждальними, створюючи картину «феєричного походу на страту». Фінал інтонаційно об'єднує теми першої (блукаючий бас) та другої (мелодія вгорі) частин симфонії. Цілеспрямовано піднімаючись угору, тема все більше драматизується, та, зрештою, перероджується у трагедійно-гротескний марш, що звучить з розширеною групою ударних.

4.3.4. *Духовні твори (1994–2014)*. В основу «*Острозького триптиху*» (1994) для мішаного хору a cappella покладено мелодику острозьких наспівів XVI століття та використано стилістику партесного письма й співу Києво-Печерської лаври.

Десять антифонів наспіву¹ Острозького для читця, солістів, хору, органу та оркестру «*Страсті Господа нашого Ісуса Христа*» (1996) є важливим етапом творчої еволюції О. Козаренка. Цей твір продовжує лінію «Ірмологіону» та «Острозького триптиху» (тема заключного антифону споріднена з завершенням «Ірмологіону»), передбачаючи досягнення «Української кафолічної літургії» та «Українського реквієму»².

Як і в «П'яти весільних ладканнях» та «Богородичних піснях» (низове бароко), в «Страстях» домінує фактурна двошаровість – результат небесно-земного уявлення про світ. Строгому проведенню монодичних наспівів протистоїть лейттема, що поєднує інтонації ліричної пісні, барокової фантазії та арії *lamento*, виконуючи роль інтонаційного зерна твору (на зразок *Grundgestalt* нововіденців)³. Лейттемі протиставляються дві алюзії до тем німецького походження, які з'являються у восьмому антифоні – переламному в драматургічному розвитку твору. Перша – драматична кульмінація, початок якої адресує слухача до хору «О, Fortuna!» з кантати «Карміна бурана» К. Орфа, друга – до хору «Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen» зі «Страстей за Матвієм» Й. С. Баха.

«*Псалом Давида*» (1998) для хору й оркестру – це одночастинне драматично-гротескне скерцо, насичене хроматичними побудовами, мелодекламацією *sprechgesang*, ламентозними інтонаціями та риторичними фігурами *catabasis*.

«*Різдвяна Божественна Літургія Святого Отця нашого Іоанна Златоуста*» (1999–2014), написана для мішаного хору *a cappella*, є синтетичною за інтонаційним складом, оскільки поєднує риси давньої монодії, партесного багатоголосся (*divisi*), імітаційної поліфонії, пісенно-романсового стилю та сучасного фактурно-гармонічного письма.

¹ Наспиви взято композитором зі Львівського ірмолая кінця XVI століття – найдавнішої нотолінійної пам'ятки української сакральної монодії.

² Див. : Коменда О. Духовні теми і жанри в українській музиці кін. XX ст. – поч. XXI ст. *Студії мистецтвознавчі*. 2006. Число 4 (16). Театр. Музика. Кіно. С. 51–55 [246].

³ Її продовженням стане лейттема «Українського реквієму».

Першу групу номерів Літургії, що включає «Амінь», «Нехай буде ім'я Господнє», «Слава Отцю і Сину» та «Господи помилуй», об'єднує поліладове співзвуччя, що складається з тризвуків паралельного мажору й мінору. Основою другої групи («Многії літа» і «Многоліття») виступає «Многоліття» – розгорнена композиція, яка має виразно мелодичну природу і спирається на інтонації пісні «Їхав козак за Дунай» («Лучче б було б не ходити»).

Важливе значення в Літургії відіграють антифони, що поєднують риси барокової поліфонії (в кожному – фугато) та народного мелосу. Перший – «Ісповімся Тобі, Господи» розпочинається темою бахівського складу (заспів), яку продовжує романсова тема (приспів), з алюзією до пісні «При долині кущ калини». В архаїчній манері витримано тропар 4-го гласу «Різдво Твоє, Христе Боже наш», «Спаси нас, Сину Божий», «Слава і нині» та кондак «Діва днесь». «Всі ви, що в Хреста хрестилися» та Прокімен.

«Херувимська» (Amorozo) втілює світ української пісні-романсу. Композитор послідовно користується секвенційним розвитком, завдяки чому подекуди виникають алюзії до стилю П. Чайковського. «Вірую» відзначене прозорістю хорового письма, контрастом бурдонних і мелодичних голосів. Використанням гетерофонічного складу побудов.

Євхаристійний канон включає архаїчну, виписану суцільними октавними подвоєннями «Милість миру», вальсоподібне «Достойно і праведно єсть», побудоване за антифонним принципом «Свят, свят, свят» та пісенне «Тебе оспівуємо». «Отче наш» вирішено як співставлення мелодійного соло сопрано (перша частина) та октавних ходів соліста і хору (друга частина). Терпкі акорди «І Духові Твоєму» переходять у могутній «Єдин Свят». «Нехай сповняться уста» та «Слава Отцю і Сину» велично завершують Богослужіння.

«Українська кафолічна літургія» для хору, солістів, симфонічного оркестру та органу створена у 2001-му році. Інтонаційна система твору об'єднує елементи православного, католицького та протестанського богослужіння, а також цілу серію інтонаційних знаків світських жанрів.

Риси Православної Літургії представлено найширше – починаючи від сакральної монодії і закінчуючи зразками партесного стилю й хорового концерту XVIII століття. Це стосується, передусім, піснеспівів Літургії Оголошених – ектеній, алілуй, тропаря, кондака, прокимна, витриманих а *carrella*. Характерними ознаками цієї інтонаційної сфери є модальні принципи ладо-тональної й гармонічної організації та опора на хоральну фактуру. Інша частина твору відображає традиції Меси («Отче наш»), а також паралітургічної й позалітургічної жанрової сфери. Паралітургічна – проявляється уведенням інтонацій канту, псалму, духовної пісні. Позалітургічна – включає характерні знаки української і світової музичної культури, в т. ч. усної традиції.

Домінує в «Українській кафолічній літургії» пісенно-романсова інтонація. Вона звучить у «Хвали, душе моя, Господа», «Прийдіте, поклонімся», «Тебе оспівуємо», «Благословенний Бог». У її полі знаходяться також стильові знаки Й. С. Баха («Херувимська»), П. Чайковського («Трисвяте»), у останньому випадку з адресуванням до теми вступу з «Патетичної симфонії» (Додаток Ж. Приклад 4.28), С. Людкевича («Благословенний, хто йде в ім'я Господнє», «Нехай сповняться»). Вказані відсилання декоруються легкими вкрапленнями архаїки («Благослови, душе моя, Господи», «Вірую»), кіномузики. Зокрема, мелодія «Отче наш» (Додаток Ж. Приклад 4.29) є виразним натяком на мелодію романсу «Земля, где так много разлук» з кінофільму «Гардемарини, вперед» (Додаток Ж. Приклад 4.27). Окремі номери адресують до оперної традиції («Єдинородний Сину»).

«Український реквієм» для симфонічного оркестру, мішаного хору та солістів¹ було створено 2008-го року. Твір складається з 11-ти частин.

Перша частина «Introitus» відкривається епіко-драматичним зачином в манері народних інструментальних награвань (Додаток Ж. Приклад 4.20). Його тембровий зміст, крім цимбалів, формують струнні *divisi* та ехоподібні

¹ Детальний аналіз твору див.: Коменда О., Сухоцька Н. Інтертекстуальний простір «Українського реквієму» Олександра Козаренка. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2011. Вип. 7. С. 428–447 [291].

звучання арфи. Імпровізаційного складу тема експонує дев'ятизвучну тоніку – ладотональну основу твору. У складі великого оркестрово-хорового «Requiem aeternam» («Спокою на небі» – Додаток Ж. Приклад 4.23) поступово виокремлюється ядро теми – тритоново-терцієвий мотив. Поліфонічна й кластерна одночасно ця тема викладена то горизонтально, то вертикально. Її інтонаційний склад виказує те, що вона є алюзією до початкової теми «Заповіту» С. Людкевича. Канонічна латина й українські тексти Назара Федорака звучать одночасно або напливами, адресуючи до «Воєнного реквієма» Б. Бріттена та мотетної практики середньовіччя.

У симфонізованому «Dies irae» задіяно великий арсенал ударних інструментів – літавр, військового барабану, бонгів, том-томів, дзвонів. Його тематизм є алюзією до скерцо Третьої симфонії Б. Лятошинського. Мотив постійно варіюється метрично та ритмічно, приводячи до дворазового проведення середньовічної секвенції «Dies irae» у ц. 5. Коротка «Tuba mirum» продовжує розвивати інтонації «Dies irae». Три трембіти імпровізують in B разом з ксилофоном, маримбою, військовим барабаном, великим барабаном й тарілками. Так само коротке «Rex tremendae» представляє собою «атональний» монолог баса з інтонаціями «хреста».

«Confutatis» є вузловою частиною реквієму. З одного боку, він містить тональні та драматургічні натяки на аналогічну частину реквієму В. А. Моцарта, з іншого – ритмічно й темброво адресує до «Гуцульського триптиху» (Танець Чугайстра) М. Скорика. Відчутними є також алюзії до кантат С. Людкевича та симфоній О. Скрябіна. «Confutatis» розвивається дуже стрімко. Мідні й ударні відіграють важливу роль поряд зі струнними, потужні crescendo та раптові *f – p* посилюють ефект «трубних звучань». У хорі висхідна квінта *lamento* сповзає у тритон: наввипередки / навздогін біжать альти й баси. Несамовито відбиває кожну долю барабан, туба проводить мотив «хреста». У ц. 2 з'являється скрябінський двічілад: тритон C – Ges огортає густа сітка інших тритонових паралелізмів. Так відбувається екстатичний підхід до кульмінації «Молить Бога Україна». «Lacrimosa» розпочинається

скорботним монологом флейти Пана на тлі педалі органа, а потім арфи й струнних. Квартет солістів (сопрано, альт, дві флейти) інтонує тему гомофонного складу, що розвивається за моделлю класичного функційного ряду і містить терцієво-секстові інтонації, імітації та ефект echo.

Продовжує розвиток «Offertorium» – пасакалія у струнних у формі варіацій на basso ostinato. Її шеститактова тема віолончелей і контрабасів з мотивом «хреста» проводиться сім разів, усередині з'являється бахівська монограма. Наступне «Sanctus» (Додаток Ж. Приклад 4.18) – могутнє, з квартовими ходами, містить алюзією до «Свят, свят, свят Господь Саваоф» з «Української кафолічної літургії» (Додаток Ж. Приклад 4.17). «Agnus Dei» виконує роль ліричного інтермецо, що веде у бік містичного завершення твору. Дивовижний інструментальний ансамбль у складі струнних, великого барабану, там-таму, окарини, дрімби пташки і теленки імпровізує фон для хорової теми «Lux aeterna» (Додаток Ж. Приклад 4.30), яка є натяком на дохристиянську колядку з приспівом «Дай, Боже наш» одночасно алюзією до частини «Ми бачили світло істинне» з «Української кафолічної літургії» (Додаток Ж. Приклад 4.31). «Libera me» стисло повторює матеріал першої частини.

4.4. Музикознавство

4.4.1. Школа та основні методологічні підходи. Значну частину наукового доробку О. Козаренка присвячено питанням національного музично-інтонаційного процесу та мово-стилю. Спектр інтересів вченого охоплює творчість окремих композиторів, проблеми виконавства, музичної соціології й педагогіки, національної духовної спадщини, кореспондуючи з його композиторською і виконавською діяльністю. У портфоліо музикознавця – близько ста статей і монографія «Феномен української національної музичної мови»¹.

Зацікавлення О. Козаренка відображає його діяльність як наукового керівника й опонента дисертацій. У першому випадку спостерігаємо інтерес до

¹ Видана у 2000-му році, перевидана у 2011-му.

феноменологічної й жанрової проблематики¹, невідомої української музики – забутої, замовчуваної чи найновішої. У другому – звертання до проблем філософії творчості, психології творчої особистості, музичного мислення й сприйняття, історії культури.

Наукові позиції О. Козаренка сформовані українською музикознавчою школою – під час його навчання в Київській консерваторії або в особистому спілкуванні. Так, у співпраці з Іваном Федоровичем Ляшенком (1927–1998) було написано кандидатську дисертацію О. Козаренка «М. В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови» (1993). О. Козаренко пригадує, що саме І. Ляшенко познайомив його з працями О. Лосєва та І. Пясковського, зазначаючи: «Іван Федорович дуже підтримував мене в тому, що національне, яким він займався все життя, можна окреслити стисло, на рівні знакової системи, що це не є фікцією, що національний стиль – це якість, яку можна конкретно окреслити в певному категоріальному вимірі».

Доля розпорядилася так, що докторську дисертацію О. Козаренко розпочав писати з І. Ф. Ляшенком, але завершив її вже з І. Б. Пясковським. Він розповідає: «Ігор Болеславович був учнем Івана Федоровича <...> Він прочитав мою роботу і зробив мені всього лиш одне зауваження, яке, проте, кардинально вплинуло на її результат: порадив зробити різницю між мовою і мовленням».

На запитання з приводу знакової природи музики О. Козаренко відповідає: «Це поштовх Лідії Корній. Від неї я почув вираз „національна музична мова” – на лекції, присвяченій М. Лисенку. І мене це захопило настільки, що я почав входити в семіотику».

Важливу роль у формуванні поглядів О. Козаренка відіграла Надія Олександрівна Горюхіна. Вона була першим опонентом на захисті кандидат-

¹ Музикознавчі праці учнів О. Козаренка пов'язані з його виконавською діяльністю. Слід згадати також роль митця в організації фестивалів імені А. Кос-Анатольського і дослідження творчості цього композитора в дисертаціях його аспірантів Т. Дубровного, В. Конончука, монографічну сольну програму з творів Б. Лятошинського і дослідження М. Новакович, схильність до камерно-інструментального виконавства й дисертацію Т. Слюсар.

ської дисертації О. В. Козаренка. За його словами, він дуже хвилювався, якою буде її реакція на його дослідження. Коли Надія Олександрівна підійшла до нього після захисту й привітала, дуже зрадів, упевнившись, що «не все там так страшно й погано».

«Всі вони (І. Ляшенко, І. Пясковський, Н. Горюхіна – О. К.), – говорить О. Козаренко, – дуже серйозно займалися проблемами національного, мали його колосальне відчуття на рівні організації музичного потоку та перекодування європейських напрямів, які, прийшовши до нас, почали наповнюватися іншою семантикою».

Окрім науковців, які мали безпосереднє відношення до наукового вишколу О. Козаренка, варто згадати й тих, чий вплив був непрямим, хоча нерідко й не менш важливим. Серед таких – Олена Маркова, з її концепцією інтонаційності музичного мистецтва, Олена Зінькевич, експерт в сфері сучасної музики й автор одних із перших в Україні музично-семіологічних досліджень, дослідник української сакральної монодії Юрій Ясиновський¹, дослідниця «Граматики музикальної» М. Дилецького Олександра Цалай-Якименко, а також авторитетні представники української музикознавчої школи – Ніна Герасимова-Персидська, Марія Загайкевич, Стефанія Павлишин, Олександра Самойленко, Сергій Шип та інші.

Важливу роль у формуванні музикознавчих принципів О. Козаренка відіграв Сергій Берінський (1946–1998), один із найталановитіших композиторів кінця ХХ століття, керівник семінарів у Будинку творчості «Іваново».

Переплавивши ідеї філософії ХХ століття² у власній творчій лабораторії, О. Козаренко надав українському музикознавству нового дихання. Услід

¹ Про Юрія Павловича Ясиновського О. Козаренко відзивається з особливою теплотою: «І так сталося, – говорить він, – що якби не ця сім'я, то хто знає, де би я опинився. Юрій Павлович є моїм патроном з десяти років. І я йому безмежно за це вдячний».

² О. Козаренко спирається на здобутки української та західноєвропейської філософії ХХ століття – Михайла Грушевського, Олександра Потебні, Дмитра Чижевського, Євгена Маланюка, Миколи Грінченка, Станіслава Людкевича, Філарета Колесси, Мирослава Антоновича, Василя Витвицького, Олександра Кошиця, Івана Лисяка-Рудницького, Антона Рудницького, Миколи Шлемкевича; Чарльза Пірса, Людвіга Вітгенштайна, Бертрана Рассела, Альфреда Тарського, Яна Лукасевича, Казимира Твардовського, Романа Інгардена,

за К. Дальгаузом¹, з його концепцією структурної історії музики, він прийшов до переконання, що увага дослідника має бути зосереджена «не стільки на визначенні історичної генези явища, скільки на його функціонуванні» [235, с. 3]. Генеральним методологічним напрямом було обрано «утвердження семіотичного аспекту, як центрального в сучасному музикознавчому дослідженні» [235, с. 5], а поряд з логіко-раціональними – ірраціональні підходи наукового дослідження – інтуїтивне, емоційне, духовно-містичне осягнення об'єкта, з усвідомленням неминучої суб'єктивності результатів.

Погляди О. Козаренка як музикознавця засновані на переконанні, що «історик має справу не з фактом, а з текстом, в якому записані відомості про факт» [235, с. 16]. Він розглядає працю історика як інтерпретатора, чия робота з текстами (фактами) полягає «не у виведенні остаточних правд, що загалом не є можливим <...> а в якомога точнішому описі функціонування певного явища в конкретних історичних обставинах» [235, с. 17]. Така праця наближається до письменницької, оскільки полягає у створенні нових текстів-інтерпретацій на основі старих. Сам дослідник при цьому ототожнюється з предметом дослідження, стаючи «творцем-тлумачем фрагмента гіпертексту історії» [235, с. 17]. Це ототожнення, на його думку, особливо важливе тоді, коли вивчається культура «неісторичної нації». Адже тільки ототожнюючи себе з колективним духом нації – метаісторичною або міфологічною свідомістю, – можна заповнити розриви національної історії, реконструюючи відсутні ланки мисленнєво і духовно.

4.4.2. Концепція української національної музичної мови. Першим серед українських музикознавців, хто звернувся до категорії національної музичної мови, був, за словами О. Козаренка, Микола Грінченко в «Історії української музики» у 1922 році. Проте через наступ тоталітаризму вже через кілька ро-

Едмунда Гуссерля, Ганса-Георга Гадамера, Фердінанда де Соссюра, Ноама Хомського, Ролана Барта, Умберто Еко, Клода Леві-Стросса, Мішеля Фуко, Жака Дерріди та інших.

¹ Див.: Dahlhaus C. Systematische Musikwissenschaft. Wiesbaden : Musikantiquariat Bernd Katzbichler. 1982. 367 s. [710].

ків ця категорія зникла з лексики музикознавства аж до другої половини 1950-х років. З того часу праця О. Козаренка є першою і єдиною дотепер фундаментальною роботою, присвяченою цій проблематиці.

Науковець трактує музичну мову як різновид знакових систем конотативного типу, аргументуючи це непонятійним характером її значень, що важко піддаються вербалізації. Він вказує, що сприйняття значень музичних знаків є процесом складним і полягає не стільки у знаходженні аналогій між звуковими явищами і позамузичною дійсністю, скільки у досягненні системи різнорідних звукових співвідношень, в яких кожен звук чи комплекс звуків віднаходить специфічні значеннєві якості через співвідношення з іншими звуками. Адже «розуміння однієї музичної данності виникає через зіставлення з іншою у системі „напружень і розв’язань” (Л. Мейєр), „очікувань та навичок слухачів” (З. Лісса), упізнавання-сприйняття „нових” інтонацій через „старі” (Б. Асаф’єв) [235, с. 47].

О. Козаренко звертає увагу на складність і неодномірність природи музичного знака, зазначаючи, що у всіх існуючих його дефініціях (від Ч. Пірса до Ю. Вахраньова¹) «присутній такий комплекс характеристик: а) диференційованість; б) репрезентативність; в) функційність» [235, с. 51]. Музикознавець зазначає, що специфіка музичного знака полягає в тому, що в його основі знаходиться сигніфікат, а не денотат, тобто емоційно-образне відображення явища у свідомості, але не саме явище, і що цим зумовлена «непрозорість» музичного знака для перекладу його іншим типом мови. Відмінність музичного знака від вербального полягає в тому, що властива останньому прихованість «означуваного порівняно зі знаком» у музичному знаку часто знімається завдяки зближенню сигніфіката, знака і денотата, аж до їх повного накладання. Типовим прикладом такого є авангардна творчість, включно з електронною, конкретною музикою, в яких грань між сиг-

¹ «Музичний знак – це той момент чи фрагмент звучання, який обмежений функцією репрезентації стану, процесу чи явища, що не зводиться до сприйняття чи відтворення його акустичного матеріалу» (Ю. Вахраньов. Виконання музики) [235, с. 51].

ніфікатом і денотатом стерта, а зміст знаків можна відчитати лише хіба шляхом містичного самоототожнення зі звуковими феноменами.

Однією з ключових проблем наукового дискурсу О. Козаренка є прояв категорії національного в українській музиці від її зародження до сьогодення. Науковець розглядає національне в контексті загальноєвропейського мистецтва, і як самодостатній феномен, звертається до писемної музичної спадщини та музики усної традиції. Проте основну увагу він приділяє «артифіційній» (авторській) творчості, в її «авторизованих моделях-варіантах». Такими є церковна музика XVIII століття, творчість М. Лисенка, композиторів післялисенківської школи, західноукраїнських композиторів, школи Л. Ревуцького і Б. Лятошинського та музика сучасності.

Осмилення історії музики як знакової системи зобов'язує дослідника оперувати такими поняттями, як авторський мовленнєвий код, авторизована модель-варіант національної музичної мови, мово-стиль, передстиль та власне стиль¹. Цікавою є концепція передстилю і стилю, що з'явилася як наслідок порівняння долисенківського та лисенківського періодів української музики. На думку дослідника, тільки з осягненням стилю як «типологізованої закономірності мислення» (І. Ляшенко) можна говорити про формування національної музичної мови як знакової системи.

Вартою окремої уваги є думка, яку О. Козаренко проводить крізь усе дослідження, прямо чи непрямо висловлюючи її в кожній частині, – про багатоскладовий, універсальний характер національної музичної мови «неісторичної нації», що вимушено ввібрала у себе елементи інших етнічних культур та національних шкіл. Він поділяє думку Сергія Кримського про те, що особливістю етногенезу в Україні є трансляція індоєвропейської ку-

¹ Див.: Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2009. Вип. 9. С. 113–118 [257]; Коменда О. Музична мова і мовлення в концепції українського національного мово-стилю Олександра Козаренка. *Яровиця*. 2014. №3. С. 133–139 [258]; Коменда О. Стиль, напрямок і метод: до питання розмежування та правомірності застосування понять у музикознавстві. *Проблеми педагогічних технологій*. 2009. Вип. 3–4. С. 68–76 [280].

льтурної традиції, одним з інструментів якого стала національна музична мова, в якій сконденсовано тисячолітній досвід інших народів.

На думку О. Козаренка, оригінальність національного стилю зумовлена «зміщенням „відгуків” неісторичних націй на виклики історії у духовну сферу» [235, с. 23]. «Видається ймовірним, – зазначає дослідник, – що вся снага „історичних народів” була ніби спрямована передовсім на формування т.зв. універсальних цінностей і загальноєвропейських стилів, тоді як для „неісторичних націй” своєрідним подарунком-компенсацією долі стали особлива оригінальність і самобутність їхніх культур» [235, с. 23–24].

Міркуючи таким чином, О. Козаренко приходить до висновку, що національна музична мова – це «важливий комунікативний інструмент (спрямований, як на внутрішній – автокомунікативний, так і на зовнішній діалог національної культури), характерна невербальна знакова система, що забезпечує фіксацію – збереження – відтворення – передання (у синхронному і діахронному вимірах) суттєвої для етносу емоційно-образної інформації специфічно-музичними засобами» [235, с. 56–57]. Сутнісно важливе місце у концепції О. Козаренка відведено феномену стилю. На його думку, саме в стилі, як другому після жанру рівні функціонування музичної інтонаційності, яскраво виявляється національна сутність музичного мистецтва. За словами музикознавця, «музичний стиль – це „конкретно-історичний стан музичної мови”» [235, с. 54]. Спираючись на роботи Григорія Грабовича, О. Козаренко зазначає, що «при цілісному підході до явищ національної культури симбіотична єдність мови і стилю дозволяє окремим дослідникам говорити про існування українського мово-стилю як «єдності константних і змінних ознак» [235, с. 57].

4.4.3. Історія української музики в знаковій інтерпретації. Важливе місце у дослідженні О. Козаренка відведено авторському мовленнєвому коду – авторській моделі національної музичної мови. Таких в українській музиці він виділяє кілька: колективні – церковна музика XVII–XVIII століть, галицька школа, післялисенківська школа; та індивідуальні – Лисенка, Ревуцького, Ля-

тошинського, Скорика, Станковича, Сильвестрова. Мовленнєві коди можуть змінюватися діахронічно, як, наприклад, Лисенка і післялисенківської школи, або співіснувати одночасно, як моделі Ревуцького і Лятошинського.

Кожен мовленнєвий код описується О. Козаренком функціонально. Так, головною функцією церковної музики XVII–XVIII століть було формування національної музичної мови, функцією лисенкового мовленнєвого коду – її визрівання й кристалізація, мовленнєвого коду післялисенківської школи – модернізація, галицької школи¹ – розширення її всеукраїнського контексту, мовленнєвих кодів Ревуцького / Лятошинського – початок її стратифікації, Скорика / Станковича / Сильвестрова – подальша стратифікація та вписування у світовий контекст.

Згідно концепції О. Козаренка першою авторською моделлю національної музичної мови є церковна музика. Уже на ранньому етапі музично-семіотичного процесу, на перетині нон- та артифіційної сфер, за словами музикознавця, у мелодіях знаменного розспіву починає формуватися національно-своєрідна кадансова система, складається набір типових інтонаційних моделей, специфічна ладова організація, оригінальний принцип музичного розвитку. Остаточне утвердження знакової природи тематизму в церковній музиці відбувається в жанрі хорового концерту XVIII століття. З одного боку – через орієнтування на жанрову модель симфонії (Березовський, Бортнянський), з іншого – на оперу / ораторію (Ведель). Водночас, рясно вживаються музично-риторичні фігури, пов'язані з прославними, піднесено-урочистими образами *circulatio*, «трубний глас», «золотий хід» та інші.

Друга авторська модель – М. Лисенка. Її роль у процесі становлення національної музичної мови – вузлова, ознаменована витворенням етномузичної знакової системи, що немов «у згорнутому вигляді підсумувала багатовікові національні музично-семіотичні процеси і водночас стала підставою їх дальшого розгортання в артифіційному мистецтві» [235, с. 62]. Конститутив-

¹ У О. Козаренка включає і перемишльську, і лисенківську, і віденсько-празьку, і львівську.

ною рисою мовно-стильової моделі М. Лисенка виступило «загострене діалогічне ставлення до слова», яке «оточене багатомовністю <...> завжди і повсюди знаходить мови, а не мову» [235, с. 62]. У творчій свідомості М. Лисенка відбулося зімкнення кількох мовно-стильових блоків: селянського і міського фольклору, західноєвропейського та російського музичного професіоналізму, а також давньоукраїнської артифіційної музики. Головною прикметою мовної моделі М. Лисенка стала думна інтонація.

Осмислюючи національну музичну мову у творах М. Лисенка, О. Козаренко розрізняє полістильові і моностильові композиції. До групи полістильових він відносить композиції мендельсонівсько-бетховенського характеру («Юнацька симфонія», Тріо, Соната, Квартет) та індивідуально-лисенківського (обробки народних пісень для фортепіано), в т. ч. кантати «Радуйся, ниво неполитая», «Б'ють пороги», солоспіви «Айстри», «Смутної провесни», «Мені однаково», романси на слова Г. Гейне, «Концертні полонези», «Героїчне скерцо» та інші. Наприкінці творчого шляху М. Лисенко досягає у цій сфері справжньої самобутності, про що свідчать його оригінальні музичні побудови, легко «підсвічені» етнохарактерною виразністю інтоном фольклорного походження – у «Псалмі Давидовій», «Херувимській пісні», хоровому концерті «Камо поїду од лиця Твого, Господи».

Моностильові композиції М. Лисенка, на думку О. Козаренка, сформовані утвердженням модальності як провідного принципу ладомелодичної організації, розшаруванням фактури, появою поліфункційних, поліладових та політональних епізодів. До цієї групи належать пізні обробки народних пісень, фрагменти з опер «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Тарас Бульба», хорові та вокальні твори на тексти Т. Шевченка, Перша рапсодія для фортепіано, що сприймається «як розшифрування автентичної гри, записаної на валику фонографа і цілком позбавленої загальноприйнятих штампів романтичного віртуозного піанізму» [235, с. 76]. Осягнення М. Лисенком моностильового синтезу заклало основи національної музичної мови як специфічної знакової системи, що поєднала національно-окреме (етно-локальні музичні діалекти),

національно-особливе (давньоукраїнський і ранньоромантичний вітчизняний музичний професіоналізм) та загально-міжнаціональне (західноєвропейську й російську музичні традиції) [235, с. 77].

Модель післялисенкової школи відзначена простотою, демократизмом музичних джерел. Особливу увагу музикознавець приділяє духовній музиці композиторів цієї групи, зазначаючи, що ними було залучено до національного музичного словника інтонаційні ресурси давньої монодії (у літургіях О. Кошиця), духовних піснеспівів Поділля (у Літургії М. Леонтовича), сільського кліросного співу (у Літургії П. Демуцького).

За словами О. Козаренка, знакове поле галицької школи охоплює численні зітхаючі інтонації, чуттєві хроматичні звороти, інтонації Д. Обера й Дж. Россіні, але також одноголосний культовий наспів самоїлівки, паралітургічну творчість з «Богогласника», старогалицьку елегію та коломийку [235, с. 155–157].

Із появою моделі Ревуцького / Лятошинського відбувається розшарування цілісного раніше інваріанту на дві рівнозначно потужні моделі, крім того мовно-стильовий процес стратифікується на «офіційне» і «катакомбне» мистецтво, які відрізняються як кількісно, так і динамікою музичного семіозу [235, с. 183]. Найновіша модель національної музичної мови згідно концепції О. Козаренка містить в собі три варіанти: Скорик / Станкович / Сильвестров, зреалізовані в культурі парадигматичного типу.

4.4.4. Структура музикознавчого тексту. Якісні параметри наукових текстів О. Козаренка обумовлені, з одного боку, методологічними позиціями науковця, з іншого, – особливостями його художнього смаку та характером творчої індивідуальності. Семантичні, структурні та стилістичні особливості цих текстів породжені настановою вченого на неможливість об'єктивної історіографії, необхідністю осмислення національної му-

зичної мови крізь призму особливостей української душі, її геополітичних, історичних, ландшафтних, етнографічних, етнопсихічних умов (Г. Гачев)¹.

Усвідомлення суб'єктивності наукової позиції О. Козаренка відображено в його текстах вживанням тривалих синтаксичних побудов, з синонімами, порівняннями, уточненнями, доповненнями, прагненням відчувати на дотик, смак, почути «внутрішнім слухом» вислизаючи з розуміння сутності. Таку налаштованість на задіяння всіх рецепторів сприйняття можна порівняти з практикою реставрації автентичної виконавської манери, можливої тільки за умови вживання виконавців у середовище, через носія традиції, тобто через емоційно-психічний досвід. Здатність текстів О. Козаренка впливати на різні рецептори сприйняття породжена підвищено емоційним тонусом його мовлення – наявністю знаків оклику, трикрапок вкінці й всередині речення, використання слів в лапках, як ознаки іронії або прихованих смислів.

Важлива риса наукових текстів О. Козаренка – користування «чужим словом». Про це свідчить велика кількість запозичених словосполучень в лапках, з посиланнями в дужках або в примітці. Йдеться не про обов'язкове в науковому тексті використання наукової літератури, а про те, що взяті в лапки і поставлені в авторський текст запозичені слова стають невід'ємними елементами основного тексту, а водночас є виділеними, як знаки, що відсилають читача до інших текстів. Тісно пов'язаний з цим лексичний словник О. Козаренка. Крім прийнятого у монографії харківського правопису, у тексті зустрічаються слова розмовного походження, з галицького діалекту, запозичення з англійської та німецької мов (референціалісти, плебісцит, артифіційний та інші).

Складним є синтаксис. Нерідко це речення з різноманітними підпорядкуваннями, складно-сурядні і складно-підрядні, зі щедро вживаним «чужим словом» (численні лапки в лапках), з уточненнями в дужках, в т. ч. прізвищами вчених, що виконують функцію театралізації наукових текстів, з кур-

¹ Гачев Г. Национальные образы мира. Москва : Сов. писатель, 1988. 233 с. [83].

сивом і підкресленнями, які розмежовують крупний і загальний плани наукового дискурсу, тривалі настільки, що охоплюють півсторінки, справляючи враження мелодій тривалого розгортання. Два найяскравіші приклади таких наводимо на закінчення.

«Дальша конкретизація Volkgeist'у можлива, зокрема, при семантичному ракурсі музично-історичного дослідження, коли „вічно повторюване зусилля духу зробити членоподільний звук виявленням думки” (Гумбольдт) екстраполюється на історію „мистецтва інтонованого змісту” (як визначає музику Б. Асаф'єв) і виявляє рушійну силу національного музично-історичного процесу – *глибинну тенденцію до максимально-адекватної звукореалізації етносу через створення власної музичної мови* (згідно із запропонованим у цитованій праці І. Лисяка-Рудницького розмежуванням категорій „народ” і „нація”, поняття „національна музична мова” є адекватним лишень стосовно певного (вищого) етапу історичного процесу досягнення етносом тотожної мистецької звукореалізації – на нашу думку, цей якісний щабель уперше був досягнутий М. Лисенком, про що див. у подальших розділах)» [235, с. 21].

«Здійснене Л. Вітгенштайном зведення усієї філософії до „критики мови”, праці філософа – до „пояснення чіткого розмежування думок”, гносеології – до досягнення „незрівнянної суті мови, тобто ладу, який існує між поняттями, реченнями, словами” як проекції „апріорного ладу світу ... що має бути спільним для світу і мислення” (а отже, і для конкретно-звукового вияву мислення – мови), супроводжувалося удосконаленням формалізованих „процедур виявлення” елементарних мовних структур через сегментацію тексту і виявлення правил поєднання його складових та їх функціонування (у Ф. де Соссюра), пошуком „глибинних мовних структур” і відкриття механізмів постановки на їх основі „поверхневих структур” дедалі вищого порядку (у М. Хомського), удосконаленням техніки віднайдення „фундаментальних конфігурацій” тексту (Urzats і Grundgestalt у Г. Шенкера) – усе це поступово

виводило семіологічний аспект дослідження у розряд провідного в багатьох галузях знання (породжуючи і нові – такі як структурна лінгвістика, культурна антропологія тощо), а в музикознавстві дискусія з проблем мовної природи музики набула особливої гостроти, зумовленої кризовим станом музичної матерії на зламі XIX–XX століть» [235, с. 40–41].

Висновки до розділу 4

Осмилення індивідуально-творчих параметрів універсальної творчої особистості здійснено на прикладі творчої діяльності відомого сучасного українського *піаніста, композитора, музикознавця*, педагога та музично-громадського діяча, класичного універсала Олександра Козаренка. З точки зору логіки музично-історичного процесу поява феномену Козаренка в українській музичній культурі кінця XX початку XXI століття є результатом впливу Лисенкового генія. Не випадково О. Козаренко є одним з найпошлідовніших його сучасних апологетів. Дослідження індивідуально-творчих вимірів універсальної творчої особистості О. Козаренка як класичного універсала дало змогу досягнути особливості, способи, шляхи реалізації та результати явища діяльнісного синтезу, що є сутнісним осердям класичного універсалізму особистості, а також визначити структурні, функціональні, типологічні та індивідуально-творчі (якісно-змістові) параметри універсальної творчої особистості як явища української музичної культури.

Шляхом аналізу індивідуально-творчих параметрів універсальної творчої особистості О. Козаренка з'ясовано, що їхнє співвідношення можна представити у вигляді умовної піраміди з п'яти семантично-художніх шарів. Акумуляуючи в собі спільні для всіх видів творчої активності митця художні ідеї та закономірності, вказані індивідуально-творчі параметри мають спіралеподібну динаміку та відзначені різними формами синтезу – мікстами, нашаруваннями, інтегративними поєднаннями.

Серцевиною індивідуально-творчої сутності універсальної творчої особистості О. Козаренка постає театралізація художніх концепцій. Натомість фундаментом, що споріднює особистість митця з іншими представниками його покоління, часткою загального у його творчій індивідуальності, постає знакова інтерпретація тексту. Інші індивідуально-творчі параметри його універсальної творчої особистості (національна тематика творчості, вокальність художнього мислення, децентралізація текстових структур) посідають відповідне місце у структурі його універсальної творчої особистості митця, беручи участь у генеруванні тих чи інших його художніх концепцій.

У процесі дослідження індивідуально-творчих параметрів універсальної творчої особистості О. Козаренка виявлено, що *знакова інтерпретація тексту* проявляється послідовною увагою митця до величезної кількості різноманітних жанрово-стильових моделей у його композиторській творчості, серед яких особливо значущими в контексті всього доробку постають знаки Й. С. Баха, П. Чайковського, А. Шенберга, І. Стравінського, Д. Шостаковича, з українських композиторів – С. Людкевича та Б. Лятошинського. Те ж саме відбувається на рівні репертуару, виконавської інтерпретації та музикознавчого тексту. Ключовими, семантично значущими для індивідуально-творчих проявів універсалізму особистості О. Козаренка на цьому рівні виявляються нерозривно сплетені у синтетичній взаємодії явища «тексту», «інтерпретації» і «знаку».

Індивідуально-творчим параметром універсальної творчої особистості О. Козаренка другого рівня є *національна тематика творчості*. Вона проявляється звертанням митця до величезної кількості етнохарактерних інтонаційних джерел, серед яких особливо значущу роль відведено коломийці, як у її пісенно-оповідальному, імпровізаційному, так і підкреслено ритмічному, танцювальному різновидах, а також до острозького наспіву як місцевого різновиду церковної монодії, крім того, – до української поезії, українських топонімів в назвах (Коломия, Галичина, Покуття). У виконавстві та музико-

знавстві подібне спостережено на рівні репертуару, близько половини якого складають твори українських композиторів, та дослідженні проблематики української національної музичної мови.

Третій рівень індивідуально-творчих параметрів універсальної творчої особистості О. Козаренка представлено *вокальністю художнього мислення*. У композиторській творчості таке зумовлено вокальною генезою жанрово-інтонаційних джерел та специфічною мелодизацією поліпластової фактури, утвореної суголосністю довших й коротших її речень і фраз. Схожі речі у виконавстві та музикознавстві (йдеться про особливості усного та письмового мовлення) виявляються шляхом спирання на фізіологічні особливості співу, вокального дихання, фразування.

Четвертий індивідуально-творчий параметр універсальної творчої особистості О. Козаренка – *децентралізація текстових структур*. Вона проявляється в композиторській творчості його звертанням до алеаторики, квазі-імпровізації, індивідуального перетворення низки композиційних структур бароко, тотальної поліпластовості фактури, антифонного принципу організації форми, контрастів мелосу й темпоритму, низьких та високих жанрів. У виконавстві та музикознавстві – імпровізацією, суб'єктивністю наукових позицій.

Найвищий ступінь індивідуально-творчої неповторності універсальної творчої особистості О. Козаренка забезпечується рівнем *театралізації художніх концепцій*. У сфері композиції це проявляється активним звертанням митця до театральних жанрів, театралізації інструментальних та духовних жанрів, театралізацією тематизму, в сфері піанізму – контрастністю виконавської манери та артистизмом, а в музикознавстві – «персоніфікацією» музикознавчого дискурсу значною кількістю представлених в ньому знакових імен.

Розгляд динаміки універсальної творчої особистості О. Козаренка підтвердив вже спостережені тенденції, зокрема, тяжіння його індивідуально-

творчої моделі до колоподібної та спіралеподібної конструкції. Зокрема, у ранній творчості митця (1978–1994), з її домінуванням фортепіанного жанру (а разом з тим це був період активної участі О. Козаренка у виконавських конкурсах) вирішальну роль відіграла виконавська складова, визначаючи напрям розвитку усієї творчої особистості. У зрілій творчості спостережено нашарування двох тенденцій – пріоритет композиції (1994–2008), зумовлений входженням композитора у сферу музичного театру («Дон Жуан з Коломиї», «П'єро метвопетлює», «Час покаяння», «Орестея»), що тривав аж до завершення масштабних духовних творів, та пріоритет музикознавства (1999–2014), пов'язаний із захистом докторської дисертації та піком активності О. Козаренка як керівника та опонента дисертацій. Як можна помітити, десятиліття 1999–2008 років постає дуальним – композиторсько-музикознавчим, коли обидві діяльності є однаково важливими – провідними. Саме тоді з'являються масштабні духовні твори О. Козаренка і визрівають передумови початку нового індивідуально-творчого циклу. Таке змушує пригадати С. Людкевича, дуже важливу в контексті ціннісної художньої системи О. Козаренка особистість, з його постійними намаганнями позбавитися «дуалізму професій». Можливо, саме з цим пов'язано доволі скептичне ставлення самого О. Козаренка до власного універсалізму.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження універсальної творчої особистості в українській музичній культурі дає змогу зробити наступні висновки.

1. З'ясовано, що актуальним напрямом дослідження феномена універсальної творчої особистості в музичній культурі є не врахований і не розроблений у музикознавстві погляд на універсальну творчу особистість з позицій діяльнісного універсалізму. Запропоновано діяльнісно-структурний метод дослідження універсальної творчої особистості, що спирається на діяльнісну теорію особистості Олексія Леонт'єва, успішно апробовану в різних галузях гуманітарного знання. Розроблено покрокову методику дослідження універсальної творчої особистості в музичній культурі, що передбачає вивчення мотиваційно-діяльнісної сфери універсальної творчої особистості процесуально і як результат, ієрархії мотивів і видів діяльності (провідні, допоміжні, смислотворчі, операціональні і т. д.), системних зв'язків між ними, їхньої загальної конфігурації, із врахуванням рубіжних, кризових моментів творчого розвитку («зсувів мотивів на ціль» за О. Леонт'євим). Розроблено концепцію дисертації, в системі поглядів якої універсальною творчою особистістю вважається *творча особистість, для якої характерно поєднання не менше трьох видів діяльності*, серед яких розрізняють провідні і допоміжні, і конфігурація яких на різних стадіях розвитку особистості, а також з погляду всього творчого шляху універсальної особистості й визначає її загальний профіль або тип. Ключове значення для дослідження універсальної творчої особистості як структурно-типологічного, культурно-історичного та системно-інтегративного явища відведено поняттю провідної діяльності, що в рамках концепції діяльнісного універсалізму трактується як *діяльність, відзначена масштабністю, тривалістю, цінністю* для митця, його сучасників та нащадків, всередині якої зароджуються нові види діяльності.

2. Простежено характерні ознаки діяльнісного універсалізму особистості в музичних культурах європейської традиції, від витоків – до почат-

ку XIX ст., який визначено точкою відліку феномена універсальної творчої особистості як повністю сформованого явища музичної культури Нового Часу. Спостережено кілька етапів формування універсальної творчої особистості, кожен з яких відзначений наступними характерними ознаками: колективність (Первісна доба), синкретичність (Стародавній світ, Середньовіччя), екстенсивна полідіяльність (Відродження), інтенсивна монодіяльність (Бароко, Класицизм). Продемонстровано, що спільною рисою усіх цих етапів є домінування виконавства над іншими видами музичної діяльності універсальної творчої особистості, стверджено, що саме ця риса є визначальною для стадії формування феномена універсальної творчої особистості (кумулятивний універсалізм, тип музиканта-майстра). Виявлено, що для універсальної творчої особистості у її сформованому вигляді притаманна виразна диференціація не менше трьох самостійних видів діяльності, що функціонують не як службовий обов'язок, а як результат особистісних потреб, волевиявлення особистості, її індивідуального вибору (синтетично-інтегративний універсалізм, тип музиканта-творця). Відзначено переламну функцію оперного жанру і видів діяльності, пов'язаних з оперним театром, у становленні універсальної творчої особистості в музичній культурі Нового Часу та роль Ж. Ф. Рамо як прототипу класичного універсала.

3. Розроблено комплекс типів музикантів-універсалів Нового Часу, п'ять з яких – універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал-педагог – належать до видового універсалізму і утворені шляхом домінування відповідної провідної діяльності в структурі універсальної творчої особистості, а шостий – класичний універсал – утворений рівновагою не менше трьох видів провідної діяльності. Ймовірність поєднання в одній особистості ознак кількох типів визначено як належність до категорії на межі типів. Змодельовано структури діяльнісного універсалізму творчої особистості близько півсотні універсальних творчих особистостей, належних до різних національних музичних культур Західної та Східної Європи XIX–XX століть, відібраних за принципом «ета-

лонів типу» діяльнісного універсалізму творчої особистості, частину з яких уведено в роботу з метою якомога більш стисло окреслити найхарактерніші ознаки того чи іншого типу універсальної творчої особистості (зарубіжні універсали), а частину (власне українські універсали) – з метою виявити спосіб побутування репрезентованого типу в середовищі національної музичної культури на певному етапі її розвитку. Унаслідок панорамного огляду феномена універсальної творчої особистості у музичних культурах європейської традиції виявлено широке розповсюдження типів універсала-композитора та класичного універсала (останнього у варіантах чотиридіяльнісної та п'ятидіяльнісної структури), помірне представлення типів універсала-педагога та категорії на межі типів, рідкісність типів універсала-музикознавця, універсала-виконавця та універсала-громадського діяча. Відзначено унікальність структури класичного універсалізму О. Мессіана, сформованої перенесенням в музичну площину позамузичних ідей релігійного, наукового, філософського походження, а також двічі синтетичним змістом останнього періоду творчості митця.

4. Доведено високий потенціал універсальної творчої особистості в українській музичній культурі. Виявлено і зазначено функціональну відповідність типу універсала-громадського діяча завданням побудови національної музичної культури (М. Лисенко, К. Стеценко, Я. Степовий, С. Воробкевич, А. Вахнянин), високий ступінь громадської активності універсалів інших типів у цей час (М. Леонтович, О. Кошиць, С. Людкевич, В. Барвінський, М. Колесса) та її зниження по мірі вирішення цих завдань. Спостережено і доведено функціональну невідповідність типу універсал-музикознавець, який виникає в ХХ столітті, після завершення формування більшості національних музичних культур, завданням побудови української музичної культури (Б. Яворський, М. Рославець, В. Витвицький). Висвітлено і стверджено особливу роль класичного універсалізму в українській музичній культурі радянського періоду (П. Козицький, М. Вериківський, В. Барвінський) як способу різними видами діяльності, зусібч, протистояти знищенню національної му-

зичної культури. Обґрунтовано переламну функцію типу універсал-композитор (В. Косенко, Б. Лятошинський, М. Скорик) у процесі розвитку української музичної культури, як такого, що, засвідчивши зрілість української композиторської школи, означив початок в ній нового культурно-історичного циклу, пов'язаного зі згортанням активності універсальної особистості як визначального явища національної музичної культури. Охарактеризовано особливу роль універсальної особистості С. Людкевича, віднесеної до категорії на межі типів, як сумарного віддзеркалення загальноукраїнських тенденцій розвитку національної музичної культури. Доведено важливу роль універсальної особистості в процесах формування та розвитку національної музичної культури, її більш значний культуротворчий потенціал та найбільшу затребуваність типу універсала-громадського діяча, що постає рушійною силою цього процесу. Осмислено розвиненість цієї форми активності (універсала-громадського діяча) в українській музичній культурі останньої чверті XIX – першої половини XX століття у порівнянні з національними культурами західноєвропейських країн, як показове та феноменологічно характерне явище української музичної культури.

5. Визначено універсальну творчу особистість О. Козаренка як належну до типу класичного універсалізму, що продовжує лінію діяльнісного універсалізму особистостей М. Лисенка, С. Людкевича, М. Скорика. Спостережено, з'ясовано та ієрархізовано індивідуально-творчі параметри його універсальної творчої особистості від базового до найвищого (знакову інтерпретацію тексту, національну тематику творчості, вокальність художнього мислення, децентралізацію текстових структур та театралізацію художніх концепцій). Змодельовано системно-інтегративні зв'язки між індивідуально-творчими параметрами універсальної творчої особистості О. Козаренка за аналогією п'ятиповерхової спіралеподібної піраміди, семантично-художні шари якої, акумулюючи в собі спільні для всіх видів творчої активності митця художні ідеї та закономірності, перебувають у безупинному русі. Спостережено колоподібні та спіралеподібні закономірності в динаміці структури діяльнісного

універсалізму творчої особистості О. Козаренка, а також дуальну діяльнісну природу композиторсько-музикознавчого десятиліття О. Козаренка 1999–2008 років, як своєрідного «знаку Людкевича».

Не претендуючи на вичерпне дослідження феномену універсальної творчої особистості, запропонована діяльнісна теорія універсальної творчої особистості, з висвітленням сутності цього феномена, осягненням особливостей його еволюції, структурно-типологічних, культурно-історичних та індивідуально-творчих аспектів, дає змогу по-новому, з позицій діяльнісного універсалізму, осмислити особливу цінність універсальної творчої особистості в українській музичній культурі та на просторах світового культуротворчого процесу.

Перспективи подальшого осмислення проблематики універсальної творчої особистості можуть бути пов'язані із виходом за межі музичної культури і застосуванням розробленої методики дослідження у інших сферах творчої реалізації універсальної особистості – літературі, образотворчому мистецтві, театрі, хореографії, інших видах соціокультурних практик – релігійних, етнічних, політичних, громадських. Доцільним бачиться поєднання запропонованого підходу із поглибленням феноменологічних та, особливо, компаративних студій над феноменом універсальної творчої особистості, із залученням досвіду соціології, культурної і соціальної антропології, соціальної філософії та педагогіки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абульханова-Славская К. А. Деятельность и психология личности. Москва : Наука, 1980. 334 с.
2. Адлер А. О нервическом характере / ред. Э. В. Соколова ; пер. с нем. И. В. Стефанович. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997. 388 с.
3. Аерова Ф. І. Уроки ставали святом. В. С. Косенко. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко; вид. 2-ге, доп. Київ : Музична Україна, 1975. С. 186–188.
4. Айзенк Г., Гленн В. Как измерить личность / пер. с англ. А. Белопольский. Москва : Когико-центр, 2000. 284 с.
5. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1–2. Москва : Музыка, 1988. 415 с.
6. Альшванг А. А. П. И. Чайковский. 3-е изд. Москва : Музыка, 1970. 816 с.
7. Ананьев Б. Г. Психология и проблемы человекознания / под ред. А. А. Бодалева. Москва : Издательство «Институт практической психологии» ; Воронеж : НПО «МОДЭК», 1996. 384 с.
8. Антонович М. Станіслав Людкевич: композитор, музиколог. Львів : ВМІ імені М. Лисенка, 1999. 60 с.
9. Антонюк В. Г. Болеслав Леопольдович Яворський: грані особистості. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. Вип. 113: Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1923–1941 роках. С. 109–127.
10. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
11. Арановский М. Симфонические искания. Ленинград : Советский композитор, 1979. 286 с.

12. Арановский М. Г. Теоретическая концепция Б. Л. Яворского. *Искусство музыки: теория и история*. 2012. №6. С. 41–60.
13. Архімович Л., Гордійчук М. М. Лисенко. Життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1952. 236 с.
14. Архімович Л., Гордійчук М. М. Лисенко. Життя і творчість ; 3-тє вид., доп., переробл. Київ : Музична Україна, 1992. 256 с.
15. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / изд. 2-е. Москва : Музыка, Ленинградское отделение, 1971. 373 с.
16. Асмолов А. Психология индивидуальности. Методологические основы развития личности в историко-эволюционном процессе. Москва : Московский государственный университет, 1986. 95 с.
17. Баб'юк Л. Музично-педагогічна діяльність С. П. Людкевича. *Творчість С. Людкевича* / упоряд. М. Загайкевич; редкол. Гордійчук М. М. (голова). Київ : Музична Україна, 1979. С. 184–195.
18. Балл Г. А. Психология в рациогуманистической перспективе: избранные работы. Київ : Основа, 2006. 408 с.
19. Барвінський В. Статті та матеріали / упоряд. В. Грабовський. Дрогобич : Відродження, 2000. 148 с.
20. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн: жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 1: 1829–1867. Ленинград : Музгиз, 1957. 455 с.
21. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн: жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 2. 1867–1894. Ленинград : Музгиз, 1962. 492 с.
22. Барский С. Художественно-критические статьи Ф. Листа. *Лист Ф. Избранные статьи*. Москва : Госмузизд, 1959. С. 7–18.
23. Барсова И. Опыт этимологического анализа (к постановке вопроса). *Советская музыка*. 1988. №9. С. 66–73.
24. Барт Р. S/Z / пер. с фр. ; 2-е изд., испр. ; ред. Г. К. Косикова. Москва : Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.

25. Батанов В. Ю. Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве XX – начала XXI ст. : дис... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Одесская государственная музыкальная академия имени А. В. Неждановой, 2016. 203 с.
26. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Художественная литература, 1975. 501 с.
27. Беленикина Т. Художественный универсализм творческой личности. *Аналитика культурологии. II международная студенческая конференция «Студенческий научный форум – 2010»*. URL: <http://files.scienceforum.ru/pdf/2010/article288.pdf> (дата обращения 23.11.2019).
28. Бентя Ю. В. Особовий фонд композитора Михайла Вериківського (з нових надходжень ЦДАМЛМ України). *Архіви України*. 2012. №4 (280). С. 76–87.
29. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції. Київ : Редакція журналу «Український світ», 2002. 440 с.
30. Берегова О. М. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2006. 388 с.
31. Берегова О. М. Диригентська діяльність Миколи Лисенка: естетико-світоглядні орієнтири у світлі проблеми музичної комунікації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2012. № 2 (15). С. 62–69.
32. Березовчук Л. Інтерпретатор и аналитик (проблема когнитивного стиля в рефлексии о музыке). *Стилевые искания в музыке 70–80-х годов XX века*. Ростов-на-Дону : РГК, 1994. С. 71–90.
33. Беркій О. В. Stabat Mater в аспекті жанрово-стильової динаміки : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2006. 19 с.
34. Берков В. Избранные статьи и исследования. Москва : Советский композитор, 1977. 479 с.

35. Бермес І. Л. Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів ХІХ – початку ХХІ століття : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2014. 36 с.
36. Берн Е. Ігри, у які грають люди / пер. з англ. К. Меньшикової. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. 256 с.
37. Бернандт Г. В. Ф. Одоевский и Бетховен. Москва : Советский композитор, 1971. 51 с.
38. Бернандт Г. С. И. Танеев / ред. Н. Юденич ; 2-е изд. Москва : Музыка, 1983. 286 с.
39. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Ленинград : Музыка. 1985. 238 с.
40. Бехтерев В. М. Объективное изучение личности: избранные труды по психологии личности: в 2-х тт.. Т. 2. / ред. Г. С. Никифоров, Л. А. Коростылева. Санкт-Петербург : Алетейя, 1999. 282 с.
41. Білінська М. І. І. Воробкевич. Нарис про життя і творчість. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. 50 с.
42. Білінська М. Сидір Воробкевич. Київ : Музична Україна, 1982. 45 с.
43. Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Ленинград : Музыка, 1974. 143 с.
44. Бобечко О., Синьовська Н. Універсалізм творчої постаті Оксани Герасименко (з нагоди ювілею мисткині). *Молодь і ринок*. №6 (173). 2019. С. 102–109.
45. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. Вып. 1. Москва : Музыка, 1989. 268 с.
46. Божович Л. И. К развитию аффективно-потребностной сферы человека *Проблемы общей, возрастной и педагогической психологии* / ред. В. В. Давыдова. Москва : Педагогика, 1978. С. 168–179.
47. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление: опыт системного исследования музыкального искусства. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 648 с.

48. Борев Ю. Б. Эстетика / 4-е изд., доп. Москва : Политиздат, 1988. 490 с.
49. Борис Лятошинский. Воспоминания. Письма. Материалы: в 2-х чч. Ч. 1. Воспоминания / сост. Л. Н. Грисенко, Н. И. Матусевич, коммент. Л. Н. Грисенко, вст. ст. проф. И. Ф. Белзы. Киев : Музыкальная Украина, 1985. 214 с.
50. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. Москва : Классика-XXI, 2008. 350 с.
51. Брилинська-Блажкевич Г. Фортепіанна музика Станіслава Людкевича. Львів : ВМІ імені М. Лисенка, 1999. 125 с.
52. Буасье А. Уроки Листа. Ленинград : Музыка, 1964. 65 с.
53. Будяковский А. Пианистическая деятельность Листа. Ленинград : Музыка, 1986. 88 с.
54. Булат Т. Микола Лисенко. Київ : Музична Україна, 1973. 105 с.
55. Булат Т. П. М. В. Лисенко і сучасність. *Микола Лисенко – борець за народність і реалізм у мистецтві* / ред. М. П. Загайкевич. Київ : Наукова думка, 1965. С. 173–184.
56. Булат Т., Філенко Т. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX століття. Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США ; Київ : Майстерня книги, 2009. 408 с.
57. Бэлза И. Ф. Композитор, гражданин, учитель. *Борис Лятошинский. Воспоминания. Письма. Материалы* : в 2-х чч. Ч. 1. Воспоминания / сост. Л. Н. Грисенко, Н. И. Матусевич, коммент. Л. Н. Грисенко. Киев : Музыкальная Украина, 1985. С. 7–35.
58. Бэлза И. Ф. Шопен Фридерик Францишек. *Музыкальная энциклопедия* / гл. ред. Ю. В. Келдыш, чл. редкол. В. А. Белый, В. С. Виноградов и др. Т. 6. Москва : Советская энциклопедия, 1982. С. 363–377.
59. Бэлза И. О творчестве Б. Лятошинского. *Советская музыка*. 1935. №1 (19). С. 25–30.

60. Вакула Н. О. Інструментальні концерти львівських композиторів у ментальному просторі Галичини (1970–2000 рр.) : автореф. дис... канд. мистецтвознав.; 17.00.03. Львів, 2007. 22с.
61. Валькова В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура. Нижний Новгород : Издательство ННГУ, 1992. 161 с.
62. Валькова В. Третья симфония Р. М. Глиэра в художественном контексте начала XX века. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2011. Вип. 98. С. 256–269.
63. Варій М. Й. Загальна психологія / 4 вид., виправл. і доповн. Київ : Знання, 2014. 1047 с.
64. Варнава Р. А. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського) : дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів. 2017. 224 с.
65. Василенко З. І. Фольклористична діяльність М. В. Лисенка. Київ : Наукова думка, 1972. 185 с.
66. Василенко З. І. Пропагандист народної пісні. *Микола Лисенко – борець за народність і реалізм у мистецтві* / ред. М. П. Загайкевич. Київ : Наукова думка, 1965. С. 98–117.
67. Васинева П. А. Концепты «герой» и «универсальная личность» в античности и раннем немецком романтизме. *Terra Humana. Общество. Среда. Развитие*. С. 194–197. URL : http://www.terrahumana.ru/arhiv/13_04/13_04_39.pdf (дата обращения: 27.11.2019).
68. Ващук О. Постать Ф. Якименка: нотатки творчої біографії. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. Вип. 13. 2004. С. 137–144.
69. Величко Н. А. П. О. Козицький і проблеми музичного виховання дітей в перше післяреволюційне десятиріччя на Україні. *Українське музикознавство*. Вип. 25. 1990. С. 71–78.

70. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат / общ. ред. и предисл. Асмуса В. Ф. Москва : Наука, 1958. 133 с.
71. Відкриваємо свого Людкевича: організатори розповіли про особливості «ЛюдкевичФесту». 2017. 6 верес. URL : <https://dyvys.info/2017/09/06/vidkryvayemo-svogo-lyudkevycha-organizatory-rozprovily-pro-osoblyvosti-lyudkevychfestu/> (дата звернення: 12.06.2019).
72. Войціцька К. О. Музична советіка С. С. Прокоф'єва : специфіка, динаміка стилю : автореферат дис... канд.. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ. 2014. 18 с.
73. Волосатих О. Ю. Музично-драматичний театр Правобережної України першої половини ХІХ ст. в контексті міжнаціональних культурних зв'язків і художніх тенденцій епохи: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ. 2009. 20 с.
74. Ворбс Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников / пер. с нем. В. Розанова; пред. и примеч. к рус. изд. А. Кенигсберг. Москва : Музыка, 1966. 318 с.
75. Выготский Л. Проблемы развития психики. *Собрание сочинений* : в 6 т. Т. 3. Москва : Педагогика, 1983. 368 с.
76. Выготский Л. Психология искусства / под ред. М. Г. Ярошевского. Москва : Педагогика, 1987. 345 с.
77. Выготский Л. С. Развитие личности и мировоззрения ребенка. *Психология личности. Тексты* / ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, А. А. Пузыря. Москва : Издательство Московского университета, 1982. С. 161–165.
78. Гаврюшин Н. К. Универсальность творческой личности. *Методолог. Сайт, освященный изобретательским задачам и методам их решения*. URL: www.metodolog.ru/00159/00159.html (дата обращения: 23.11.2019).

79. Гадамер Г. Г. Истина и метод / пер. с нем. ; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. Москва : Прогресс, 1988. 704 с.
80. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира. Москва : Радуга, 1986. 480 с.
81. Гальперин П. Я. Введение в психологию. Москва : Издательство Московского университета, 1976. 146 с.
82. Гармель О. В. Феномен «чужого» тексту в сучасній музиці. Аспект неоміфологічних інтенцій художнього мислення : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ. 2005. 20 с.
83. Гачев Г. Национальные образы мира. Москва : Советский писатель, 1988. 233 с.
84. Гельмгольц Г. Л. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки / пер. с 3-го нем. изд. М. О. Петухова ; 3-е изд. Москва : Либроком, 2013. 592 с.
85. Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох. Москва : Музыка., 1994. 126 с.
86. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. Київ : Музична Україна, 1978. 264 с.
87. Герасимова-Персидская Н. А. Неомедиевизм в современной музыке как показатель смены культурной парадигмы. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2003. Вип. 24. Кн. 1 : Старовинна музика: сучасний погляд. С. 6–12.
88. Герасимова-Персидская Н. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи *Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство* / ред. И. Тукова. Київ : Дух і літера, 2012. С. 250–263.
89. Герасимова-Персидская Н. О двух типах музыкального хронотопа и их становлении в русской музыке XVII века. *Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство* / ред. И. Тукова. Київ : Дух і літера, 2012. С. 213–223.

90. Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. Санкт-Петербург : Алетейя, 1995. 334 с.
91. Гиголаева-Юрченко В. Роль и специфика вокально-исполнительского универсализма (на примере деятельности КП «Харьковская областная филармония»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*. 2019. Вип. 52. С. 188–200.
92. Глиэр Р. М. Статьи и воспоминания / сост., ред., предисл., коммент. и аннот. указ. В. А. Киселева. Москва : Музыка, 1975. 220 с.
93. Глиэр Р. М. Статьи. Воспоминания. Материалы: в 2 т. / ред. В. М. Богданова-Березовского. Т. 1. Москва ; Ленинград. Музыка, 1965. 392 с.
94. Гнатів Т. Станіслав Людкевич. Штрихи до портрету. *Спогади про Станіслава Людкевича* / упоряд. С. Павлишин. Львів : ТеРус, 2010. С. 108–117.
95. Гнатюк Л. А. Микола Грінченко і становлення вищої музичної освіти в Україні. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. Вип. 113. Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1923–1941 роках. С. 75–99.
96. Гнатюк Л. А. Микола Лисенко і лейпцизька консерваторія. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2012. № 2 (15). С. 15–25.
97. Головащенко М. Феномен Олександра Кошиця. Київ : Музична Україна, 2007. 588 с.
98. Головинский Г. Композитор и фольклор. Москва : Музыка, 1981. 279 с.
99. Гомон Т. В. Ранній період творчості Бориса Лятошинського: наукова реконструкція за матеріалами невідомих і маловідомих джерел 1910-х років : дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ. 2017. 255 с.

100. Гончаренко Н. В. Гений в искусстве и науке. Москва : Искусство, 1991. 432 с.
101. Горак Я. Р. Анатолий Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина XIX – початок XX ст.): автореф. дис... канд.. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ. 2003. 17 с.
102. Гордійчук Н. Николай Леонтович. Киев : Музыкальная Украина, 1977. 135 с.
103. Гордійчук М. М. М. Д. Леонтович. Київ : Радянська Україна, 1960. 36 с.
104. Гордійчук М. Микола Леонтович. Київ : Музична Україна, 1974. 62 с.
105. Гордійчук М. Пилип Козицький. Київ : Музична Україна, 1985. 63 с.
106. Гордійчук М. Музыка і час : розвідки й статті. Київ : Музична Україна, 1984. 323 с.
107. Гордійчук М. М. Митець-громадянин. *Микола Лисенко – борець за народність і реалізм у мистецтві* / відп. ред. М. П. Загайкевич. Київ : Наукова думка, 1965. С. 3–16.
108. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ : Музична Україна, 1985. 112 с.
109. Горюхина Н. А. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры*. Киев : Музыкальная Украина, 1989. Вып. 2. С. 52–64.
110. Горюхина Н. Музыкальное становление. Методика анализа. *Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования*. Киев : Киевская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 1988. С. 3–10.
111. Горяйнов Ю. Г. Я. Ломакин. Дирижер. Композитор. Учитель. Москва : Музыка, 1984. 231 с.
112. Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва : Классика XXI, 2007. 192 с.
113. Гошовский В. К. Квитка и эпистемология народной музыки. Научный факт и его описание. *Від наукового товариства ім. Т. Шевченка до Українського вільного університету* / упоряд. М. Мушинка ; від. ред.

- П. Сохань. Київ : АН України, Інститут української археографії, 1992. С. 17–31.
114. Грабовский Л. Музыка Лятошинского – эпос славянства. *Борис Лятошинский. Воспоминания. Письма. Материалы*: в 2-х чч. Ч. 1. Воспоминания / сост. Л. Н. Грисенко, Н. И. Матусевич, коммент. Л. Н. Грисенко, вст. ст. проф. И. Ф. Белзы. Киев : Музыкальная Украина, 1985. С. 62–69.
115. Грабовський В. Музикознавчі дослідження та публіцистика Василя Барвінського. *Барвінський В. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи* / упоряд. В. Грабовський. Дрогобич : Коло, 2004. С. 3–9.
116. Гриневецкий И. А. К. Вахнянин. Нарис про життя і творчість. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. 31 с.
117. Грица С. Мелос української народної епіки / відп. ред. І. Березовський, А. Муха. Київ : Наукова думка, 1979. 245 с.
118. Грица С. С. Людкевич – фольклорист. *Творчість С. Людкевича* / упоряд. М. Загайкевич; редкол. Гордійчук М. М. (голова). Київ : Музична Україна, 1979. С. 164–183.
119. Грібіненко Ю. О. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса. 2006. 16 с.
120. Грінченко М. Історія української музики. Київ : Видавництво «Спілка», 1922. 294 с.
121. Грінченко М. О. Вибране / упоряд. і ред. М. Гордійчука. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 529 с.
122. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. Ч. 1. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1965. 414 с.
123. Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Т. 2. Ч. 1. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1953. 413 с.

124. Гулинская З. К. Рейнгольд Морицевич Глиэр. Москва : Музыка, 1986. 314 с.
125. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. Москва : Музыка, 1984. 256 с.
126. Гуляницкая Н. Теоретические основы курса П. Хиндемита. *Пауль Хиндемит. Статьи и материалы* / ред.-сост. И. Прудникова. Москва : Советский композитор, 1979. С. 300–349.
127. Гуревич С. Роберт Шуман: болезнь и творчество. *Советская музыка*. 1990. №8. С. 124–131.
128. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации : философский анализ. Новосибирск : Наука, 1982. 256 с.
129. Гусарчук Т. В. Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох. Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2017. 768 с.
130. Гусарчук Т. Феномен творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва): дис.... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. 2018. 533 с.
131. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии: в 2-х кн. Кн. 1. Общее введение в чистую феноменологию / пер. с нем. А. В. Михайлова ; вступ. ст. В. А. Куренного. Москва : Академический Проект, 2009. 489 с.
132. Давидова О. Михайло Вериківський: становлення творчої особистості (1923–1941). *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. 2015. Вип. 113. Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1923–1941 роках. С. 100–108.
133. Дамс В. Ф. Мендельсон-Бартольди / пер. с нем. Л. А. Мазель. Москва : Государственное издательство Музыкальный сектор, 1930. 55 с.
134. Дем'янчук О. Н., Коменда О. І. Творчість Миколи Рославця у контексті становлення музичного модернізму. Луцьк : РВВ «Вежа», 2008. 198 с.

135. Дем'янчук О., Коменда О. Деякі аспекти жанрово-стильового діалогу в сучасному українському органному мистецтві. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського державного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2007. Вип. 1. С. 64–70.
136. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва : Советский композитор, 1986. 206 с.
137. Дерріда Ж. Дарувати час / пер. з фр. М. Ющенко. Львів : Літопис. 2008, 208 с.
138. Джемс У. Личность. *Психология личности. Тексты* / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, А. А. Пузыря. Москва : Издательство Московского университета. 1982. С. 61–70.
139. Джемс У. Психология / под. ред. Л. А. Петровской. Москва : Педагогика, 1991. 368 с.
140. Дзюба І. М. Місце Миколи Лисенка в українській культурі. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2012. № 2 (15). С. 3–10.
141. Добрянська Л. О. Розвиток музичної фольклористики у Львівській державній консерваторії (1939–1969 років) : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів. 2013. 16 с.
142. Довгалюк І. С. Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції : автореф. дис.... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ. 2017. 43 с.
143. Драганчук В. М. Музика як фактор психокоригування: історичний, теоретичний і практичний аспекти : дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. 2003. 235 с.
144. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності. Суми : СДПУ імені А. С. Макаренка, 2002. 228 с.

145. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка) : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ. 2005. 32 с.
146. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка) : дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 ; Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми. 2004. 439 с.
147. Друскін М. С. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1982. 383 с.
148. Друскін М. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. Ленинград : Советский композитор, 1982. 207 с.
149. Друскін М. О западноевропейской музыке XX века. Москва : Советский композитор, 1973. 269 с.
150. Друскін М. История зарубежной музыки. Вып. 4. Вторая половина XIX века / 6-е изд. Москва : Музыка, 1983. 528 с.
151. Дувирак Д. А. Тембро-динамические аспекты музыкального мышления : взаимодействие творчества и восприятия : автореф. дис... канд. искусствовед. : 17.00.02. Киев. 1987. 18 с.
152. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя в національному музично-культурному процесі XX – початку XXI століть : 17.00.03: автореф. дис... д-ра мистецтвознав.. Київ. 2014. 40 с.
153. Дьячкова Л. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения. *Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры*. 1994. Вып. 129. С. 17–28.
154. Дьячкова О. А. Метафора як фактор художньої активності музичного твору: автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 1999. 18 с.
155. Евсеева Т. Творчество С. Прокофьева-пианиста. Москва : Музыка. 1991. 110 с.
156. Екимовский В. Оливье Мессиа́н: жизнь и творчество. Москва : Советский композитор, 1987. 304 с.

157. Еремина А. Д. Универсализм личности в информационном обществе. *Материалы XIX Международной молодежной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Журналистика»* URL: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2012/1763/46889_b072.pdf (дата обращения 23.11.2019).
158. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования. Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. Москва : Музыка, 1988. 78 с.
159. Єфименко А. Г. Католическая месса первой половины – середины XX века: художественно-эстетические и литургические аспекты: дис... д-ра искусствовед. : 17.00.03 / Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского. Киев, 2011. 502 с.
160. Єфіменко А., Коменда О. Волинський осередок Національної спілки композиторів України. Луцьк : РВВ «Вежа» Волинського державного університету імені Лесі Українки, 2006. 214 с.
161. Жарких Т. В. «Роèmes roug Мі» как воплощение творческого универсума О. Мессиаана. Харьков: Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, 2018. 188 с.
162. Жарков А. Оркестровый стиль и стилевая функция тембра. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. 2004. С. 43–49.
163. Жаркова В. Б. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus: в 2-х т. Т. 1. Киев : ArtHuss. 2018. 344 с.
164. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). Киев : Автограф, 2009. 527 с.

165. Жаркова В. Б. Творчість Моріса Равеля: музичні тексти і комунікативний контекст : автореф. дис.... докт. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2010. 34 с.
166. Завальнюк А. Ф. Микола Леонтович. Листи, документи, духовні твори. До 130-ї річниці від дня народження / вид. 2-ге, доп. Вінниця : Нова книга, 2007. 272 с.
167. Завальнюк А. Микола Леонтович. Дослідження. Документи. Листи. До 125-ї річниці з дня народження. Вінниця : Поділля – 2000, 2002. 256 с.
168. Загайкевич М. П. С. П. Людкевич. Нарис про життя і творчість. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1957. 154 с.
169. Загайкевич М. Композитор і час. Творчість С. Людкевича / упоряд. М. Загайкевич ; редкол. Гордійчук М. М. (голова). Київ : Музична Україна, 1979. С. 3–15.
170. Загайкевич М. Корифей. *Спогади про Станіслава Людкевича* / упоряд. С. Павлишин. Львів : ТеРус, 2010. С. 65–80.
171. Загайкевич М. Творчість Сидора Воробкевича в контексті розвитку української національної культури. *Студії мистецтвознавчі*. 2016. Ч. 1. С. 62–69.
172. Задерацкий В. Обретение зрелости (О творчестве украинского композитора Мирослава Скорика). *Советская музыка*. 1972. №10. С. 32–37.
173. Зайцева Т. А. Творческое становление Балакирева как художественный феномен русской культуры 1830–1850-х гг.: автореф. дисс... д-ра искусствовед. : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2000. 30 с.
174. Залуцький О. Творчо-мистецька діяльність Сидора Воробкевича у контексті національно-культурного життя Буковини другої половини ХІХ століття. *Краєзнавство*. 2013. № 3. С. 158–164.
175. Зейгарник Б. В. Теория личности Курта Левина. Москва : Издательство Московского университета. 1981. 118 с.

176. Зеленіна Н. В. Підтекст музичного твору: формування і функціонування : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ. 2004. 16 с.
177. Зенкин К. В. О русских теоретических концепциях истории музыки. *Журнал Общества теории музыки*. 2013/1. №1. С. 39–50.
178. Зетель И. Н. К. Метнер – пианист. Творчество. Исполнительство. Педагогика. Москва : Музыка. 1981. 231 с.
179. Зинькевич Е. Н. Динамика обновления. Киев : Музыкальная Украина. 1986. 182 с.
180. Зинькевич Е. О настоящем и былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич. Нежин: Издатель ЧП Лысенко М. М. 2012. 312 с.
181. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича. Ужгород : Лира. 2002. 208 с.
182. Зинькевич Е. Генетико-типологический аспект в анализе современной музыки. *Зинькевич Е. Mundus musicae. Тексты и контексты: избранные статьи*. Киев : Задруга. 2007. С. 41–49.
183. Зинькевич Е. К вопросу о межнациональных связях. Некоторые методологические аспекты. *Зинькевич Е. Mundus musicae. Тексты и контексты: избранные статьи*. Киев : Задруга. 2007. С. 33–40.
184. Зинькевич Е. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема. *Зинькевич Е. Mundus musicae. Тексты и контексты: избранные статьи*. Киев : Задруга. 2007. С. 7–17.
185. Зинькевич Е. От «истории-рассказа» к «истории-проблеме». *Зинькевич Е. Mundus musicae. Тексты и контексты: избранные статьи*. Киев : Задруга. 2007. С. 18–32.
186. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.13. Київ, 2014. 35 с.

187. Зосім О. Л. Сакральний вимір східнослов'янської духовної пісенності другої половини XVI – початку XXI століття: автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2018. 38 с.
188. Ибрагимова О. В. Синергизм науки и искусства в культуре Возрождения : дис... канд. культурологии: 24.00.01 / Нижневартковский государственный педагогический институт; Нижневартовск, 2004. 143 с. URL : <http://cheloveknauka.com/v/118580/d#?page=1> (дата обращения: 03.12.2019).
189. Ибрагимова О. В. Синергизм науки и искусства в культуре Возрождения : автореф. дис... канд. культурологии: 24.00.01. Нижневартовск, 2004. URL : <https://www.dissercat.com/content/sinergizm-nauki-i-iskusstva-v-kulture-vozhrozhdeniya/read> (дата обращения: 03.12.2019).
190. Ищенко Ю. О Борисе Николаевиче Лятошинском. *Борис Лятошинский. Воспоминания. Письма. Материалы*: в 2-х чч. Ч. 1. Воспоминания / сост. Л. Н. Грисенко, Н. И. Матусевич, коммент. Л. Н. Грисенко, вст. ст. И. Ф. Белзы. Киев : Музыкальная Украина. 1985. С. 73–77.
191. Іваницький А. Дещо про методологічну проблематику музикології. *Матеріали до українського мистецтвознавства* / упоряд. Г. В. Степанченко. Вип. 2. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. 2003. С. 282–288.
192. Іванова С. Олександр Козаренко: розмова з ювіляром. *Збруч*. 2013. 26 серп. URL : <http://zbruc.eu/node/11971> (дата звернення: 12.06.2019).
193. Івахова К. П. Фортепіанна творчість Мирослава Скорика: художньо-дидактичний концепт : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2012. 19 с.
194. Ігнатова Л. П. Тенденції розвитку музичної культури Волині наприкінці XX – початку XXI століття : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2006. 19 с.

195. Калениченко А. Барток Бела. *Українська музична енциклопедія*. Т. 1 / редкол. Г. Скрипник (голов. ред.) та ін. 2006. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. С. 150–151.
196. Калениченко А. М. В. Лисенко і світова музична культура: не зовсім традиційний погляд. *Музична україністика: сучасний вимір*. 2012. Вип. 7. Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті. С. 4–12.
197. Калуцка Н., Пархоменко Л. Олександр Кошиць: мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя. Київ : Фенікс, 2012. 416 с.
198. Камалов Э. А. Специализация и универсализация человека в обществе: современное состояние и перспективы: дис... канд. философских наук : 09.00.11 / Елабужский институт (филиал) федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Казанский (Приволжский) федеральный университет». Елабуга, 2016. 171 с.
199. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Івано-Франківськ : Тіповіт. 2012. 1164 с.
200. Карева Е. В. Болеслав Леопольдович Яворский – концертмейстер. URL : <https://cyberleninka.ru/.../boleslav-leopoldovich-yavorskiy-k...> – С. 289–292 (дата звернення: 12.06.2019).
201. Каришева Т. Петро Сокальський. Життя і творчість / вид. 2-ге, переробл. Київ : Музична Україна. 1978. 190 с.
202. Кармазін А. Постать М. І. Вериківського в документах і матеріалах Кременецького краєзнавчого музею. *Київське музикознавство*. 2010. Вип. 31. С. 62–70.
203. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Київ : Відродження. 2000. 102 с.
204. Кашкадамова Н. Б. Фортеп'янно-виконавське мистецтво України. Львів : КІНПАТРИ ЛТД. 2017. 611 с.

205. Кашкин Н. Д. Воспоминания о П. И. Чайковском. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1954. 226 с.
206. Квітка К. В. Вибрані статті. Ч. 1. Київ : Музична Україна. 1985. 138 с.
207. Квітка К. В. Вибрані статті. Ч. 2. Київ : Музична Україна. 1986. 152 с.
208. Кенигсберг А. Карл Мария Вебер. Ленинград : Музыка. 1981. 112 с.
209. Кенигсберг А. Рихард Вагнер / изд. 2-е. Ленинград : Музыка. 1972. 118 с.
210. Кенигсберг А. К. Вебер Карл Мария. *Музыкальная энциклопедия* / гл. ред. Ю. В. Келдыш, чл. редкол. В. А. Белый, В. С. Виноградов и др. Т. 1. Москва : Советская энциклопедия. 1973. С. 690–693.
211. Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. Київ : Музична Україна. 1980. 179 с.
212. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVII – начала XIX века : в 3 чч. Москва : Композитор. 2007 : Ч. 3 : Поэтика и стилистика. 376 с.
213. Кирило Стеценко. Спогади. Листи. Матеріали / упоряд., вст. ст., прим. Є. Федотова. Київ : Музична Україна. 1981. 474 с.
214. Кияновська Л., Мельник Л. Чотири духовні іпостасі першого голови «Просвіти». *Дзвін*. 2008. Ч. 11–12. С. 93–98.
215. Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль : Астон. 2000. 339 с.
216. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів : Незалежний культурологічний журнал «І». 2008. 588 с.
217. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів : Сполом. 1998. 216 с.
218. Кияновська Л. О. Галицька музична культура XIX–XX ст. Чернівці : Книги – XXI. 2007. 424 с.
219. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ : Дух і Літера. 2017. 288 с.

220. Кияновська Л. Син століття. Микола Колесса в українській культурі ХХ віку. Львів : Видавництво НТШ. 2003. 291 с.
221. Кияновська Л. Психологія музична. *Українська музична енциклопедія*. Т. 5. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. 2018. С. 505–507.
222. Кияновська Л. Психо-соціальні характеристики музикознавчого тексту *Київське музикознавство*. 2007. Вип. 21. С. 3–11.
223. Кияновська Л. Штрихи до психологічного портрета композитора (на прикладі Миколи Колесси). *Станіслав Людкевич та Микола Колесса – корифеї української музики ХХ століття*. Дрогобич : Коло. 2006. С. 6–10.
224. Кияновська Л. О. Відгук офіційного опонента на дисертацію Коновалової І. Ю. «Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти», представлену до захисту на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури. 11.06.2019 р. URL:http://www.ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/specrada/specrada/Koivalova/otzKoivalova3.pdf (дата звернення: 02.12.2019)
225. Кінд-Войтюк Н. Анатолій Вахнянин – голова товариства «Просвіта». *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. 2016. Вип. 3. С. 79–82.
226. Климовицкий А. И. О творческом процессе Бетховена. Ленинград : Музыка. 1979. 176 с.
227. Клин В. Л. Ревуцький – композитор-піаніст. Київ : Наукова думка. 1972. 262 с.
228. Кобилянський Л. Спомини про М. В. Лисенка (з приводу перших роковин смерті батька української музики). *Микола Лисенко у спогадах сучасників: у 2-х тт. / упоряд. текстів, ілюстр. мат., перед., комент. Р. Я. Пилипчук*. Т. 1. Київ : Музична Україна. 2003. С. 185–195.

229. Ковалінас Н. А. Сонорне формотворення. Логос творчості : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.02. Київ, 1994. 17 с.
230. Ковалинас Н. Иное в музыкальном тексте, или попытка анализа интуитивного мышления композитора. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 20 : Музичний твір: проблема розуміння. С. 148–159.
231. Ковнацкая Л. К биографии М. С. Друскина. *История и современность* / ред.-сост. А. И. Климовицкий, Л. Г. Ковнацкая, М. Д. Сабина. Ленинград : Советский композитор. 1981. С. 261–280.
232. Ковнацкая Л. Слово о М. С. Друскине. Международный симпозиум «Музыкознание сегодня и наследие М. С. Друскина (1905–1991)». К 100-летию со дня рождения. *Musicus*. 2005. №2. С. 7–16.
233. Коган Г. М. Работа пианиста. Москва : Классика XXI. 2005. 204 с.
234. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва : Музыка. 1976. 367 с.
235. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / відп. ред. І. Пясковський, О. Купчинський. Львів : 2000. 284 с.
236. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2001. 36 с.
237. Козаренко О. Про деякі універсалії музичного світу Бориса Лятошинського. *Вісник Львівського університету. Серія: мистецтвознавство*. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 33–37.
238. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування / заг. ред., вст. ст., комент. та розшифр. текстів О. Я. Шреєр-Ткаченко ; пер. ст. І. І. Стешенко. Київ : Музична Україна. 1971. 146 с.
239. Козицький П. Творчість Леонтовича. *Творчість Леонтовича* / упоряд. В. Золочевський. Київ : Музична Україна. 1977. С. 7–15.

240. Колесса М. Кілька слів про диригентську діяльність С. П. Людкевича // *Творчість С. Людкевича / упоряд. М. Загайкевич ; редкол. Гордійчук М. М. (голова). Київ : Музична Україна. 1979. С. 196–204.*
241. Колесса Ф. *Музикознавчі праці. Київ : Наукова думка. 1970. 592 с.*
242. Коменда О. *Олександр Козаренко: піаніст, композитор, музикознавець. Луцьк : Вежа-Друк. 2017. 252 с.*
243. Коменда О. І. *Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модернізму: дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2004. 246 с.*
244. Коменда О. «Вічне коло ніде не замкнеться до краю»: нова редакція «Орестей» Олександра Козаренка (до 50-річчя з дня народження композитора). *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2013. Вип. 12. С. 143–146.*
245. Коменда О. І. Діяльнісно-структурний метод дослідження універсальної творчої особистості. Антон Рубінштейн (до 190-річчя від дня народження). *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : тези Третьої Міжнар. наук.-практ. конф. 7–8 листоп. 2019 р. Київ, 2019. С. 78–81.*
246. Коменда О. Духовні теми і жанри в українській музиці кін. ХХ ст. – поч. ХХІ ст. *Студії мистецтвознавчі. 2006. Ч. 4 (16). Театр. Музика. Кіно. С. 51–55.*
247. Коменда О. *Естрадно-джазові твори Мирослава Скорика. Новината за напреднали наука – 2013 : матеріали за ІХ міжнародна научна практична конференция. Т. 42. Физическа култура и спорт. Музика и живот. 2013. София: «Бял ГРАД-БГ» ООД. С. 67–72.*

248. Коменда О. Жанрова панорама та періодизація творчої діяльності Олександра Козаренка. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2018. №2. С. 146–154.
249. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела творчості Олександра Козаренка. *Минуле і сучасне української музичної культури крізь призму європейських класичних традицій*. Харків : ХНАДУ. 2013. С. 13–15.
250. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму камерної кантати Олександра Козаренка «П'єро мертвопетлює». *Українська культура: минуле, сучасне шляхи розвитку: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету* у 2-х тт. 2012. Вип. 18. Т. 1. С. 162–165.
251. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму (на прикладі творчості Олександра Козаренка). *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т. ССCLXVII. Праці музикознавчої комісії*. 2014. С. 252–283.
252. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: інтонаційні відкриття композитора. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2012. Вип. 10. С. 141–157.
253. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: процес формування творчої індивідуальності. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2012. Вип. 9. С. 201–231.
254. Коменда О. Жанрово-стилістичний дискурс «Двох хорів rustico» Віктора Тиможинського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2009. Вип. 14. С. 115–133.
255. Коменда О. Камерна кантата в українській музиці 2-ї пол. ХХ ст. Основні напрямки і тенденції розвитку жанру. *Проблеми педагогічних технологій*. 2006. Вип. 1 (31). С. 22–26.

256. Коменда О. Концентрований і розосереджений види тематизму у камерній творчості Олександра Козаренка. *Яровиця*. 2013. №1. С. 8–13.
257. Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2009. Вип. 9. С. 113–118.
258. Коменда О. Музична мова і мовлення в концепції українського національного мово-стилю Олександра Козаренка. *Яровиця*. 2014. №3. С. 133–139.
259. Коменда О. Музичні маски «Царя Едіпа» І. Стравинського в контексті розвитку модерного театру ХХ ст. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського державного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2008. Вип. 2. С. 89–105.
260. Коменда О. Музично-риторичні прийоми як засіб інтерпретації текстів Г. Сковороди у хоровій симфонії О. Щетинського «Узнай себе». *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2010. Вип. 6. С. 43–52.
261. Коменда О. Музыкальный театр Александра Козаренко. *Ars inter Culturas*. Vol. 5. Słupsk. 2016. S. 91–105.
262. Коменда О. Неофольклоризація культового жанру у «Нагірній проповіді» В. Рунчака як продовження практики жанрового синтезу І. Стравинського: музично-інтонаційний та естетично-художній аспекти *Студії мистецтвознавчі*. 2005. Ч. 4. Театр. Музика. Кіно. С. 24–32.
263. Коменда О. Олександр Козаренко – піаніст: генеза виконавського стилю. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 11. 2013. С. 43–72.

264. Коменда О. Особливості піанізму Олександра Козаренка (на прикладі камерного виконавства). *Яровиця*. 2013. №2. С. 42–48.
265. Коменда О. «Ой у Луцьку славнім...» Віктора Тиможинського: до питання подієвості музичного тексту. *Ставропігійські філософські студії. Ultima ratio*. 2010. Вип. 4. С. 129–144.
266. Коменда О. І. Освітньо-педагогічна діяльність українських композиторів як складова творчого універсализму. *Мистецька освіта в Україні: сучасний стан – інноваційність – перспективи розвитку* : тези доп. Міжнар. наук. конф. 12–13 квіт. 2019 р. Київ, 2019. С. 26–27.
267. Коменда О. «„П’єро” подарував мені Київ, а „Дон-Жуана” вже Львів...»: ескіз творчого портрету Олександра Козаренка. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. Вип. 13. С. 13–39.
268. Коменда О. Піанізм Олександра Козаренка: проблеми виконавства та інтерпретації (на прикладі концертного жанру). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2015. Вип. 15. С. 175–183.
269. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика : сучасний вимір*. 2009. Вип. 3. С. 120–140.
270. Коменда О. І. Постать Миколи Леонтовича у світлі концепції творчого універсализму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 120. Історія музики : проблеми, процеси, персони. Київ. 2017. С. 225–252.
271. Коменда О. Рання творчість Олександра Козаренка: початок формування індивідуальності композитора і піаніста. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2013. Вип. 19: у 2-х тт. Т. 1. С. 197–204.

272. Коменда О. Ренесансна творча особистість: риси універсалізму як феномен історичної доби. *Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти*. 2016. Вип. 19. С. 198–202.
273. Коменда О. Рефлексії з приводу рецепції. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2016. Вип. 12. С. 323–326.
274. Коменда О. Рецензія на компакт-диск Олександра Козаренка «Фортепіанна музика Миколи Лисенка». *Українська музика*. 2014. №4 (14). С. 156–159.
275. Коменда О. Симфонічна творчість Олександра Козаренка. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2012–2013. Вип. 26–27. С. 73–82.
276. Коменда О. І. Системно-динамічні аспекти творчої діяльності Миколи Лисенка (до 175-річчя від дня народження). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. № 4 (41). Київ. 2018. С. 7–24.
277. Коменда О. Сміслові метаморфози «Кривого танця» Віктора Тиможинського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2009. Вип. 15: у 2-х тт. Т. 1. С. 186–193.
278. Коменда О. «Concerto Rutheno» Олександра Козаренка: тематизм, принципи розвитку, особливості драматургії. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2013. №1. С. 10–16.
279. Коменда О. І. Станіслав Людкевич – митець універсального обдарування. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 124. 2019. С. 151–160.
280. Коменда О. Стиль, напрямок і метод: до питання розмежування та правомірності застосування понять у музикознавстві. *Проблеми педагогічних технологій*. 2009. Вип. 3–4. С. 68–76.

281. Коменда О. Сильові маски «Царя Едіпа» І. Стравінського як один із прийомів драматургії театру показу. *«Стравінський та Україна»*. Луцьк : РВВ «Вежа» Волинського державного університету імені Лесі Українки. 2007. С. 66–69.
282. Коменда О. Три подхода к изучению исполнительской интерпретации музыкального текста. *Музыкальная академия*. 2015. №4. С. 159–164.
283. Коменда О. І. Універсалізм творчої особистості: постановка проблеми *Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики* : матеріали VI Міжнар. електр. наук.-практ. конф. 14–15 берез. 2019 р. Мелітополь, 2019. С. 56–60.
284. Коменда О. Універсальна особистість як феномен музичної культури: доба ренесансу. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія Мистецтвознавство*. 2016. Вип. 35. С. 156–164.
285. Коменда О. Універсальна творча особистість Олександра Козаренка. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 14. 2014. С. 13–29.
286. Коменда О. И. Универсализм как типологическая черта творческой личности: методологические основы исследования. *Ars inter Culturas*. 2018. V. 7. S. 227–248.
287. Коменда О. І. Феномен Мирослава Скорика в світлі ідей творчого універсалізму. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : тези Другої Міжнародної науково-практичної конференції* Київ. 2018. С. 36–37.
288. Коменда О. Фортеп'янні твори Лисенка в інтерпретації Олександра Козаренка. *Українська музика*. 2014. №3 (13). С. 43–51.
289. Коменда О. Функції концепту «надія» у кантаті Віктора Тиможинського на слова Лесі Українки. *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету імені В. Гнатюка та Національної музичної акаде-*

- мії України імені П. І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. 2009. №2 (29). С. 57–63.*
290. Коменда О., Дужич-Ніколайчук В. Музика, поезія і танець у хореодрамі Віктора Тиможинського «Неминуча». *Студії мистецтвознавчі. 2007. Ч. 2 (18). Театр. Музика. Кіно. С. 58–65.*
291. Коменда О., Сухоцька Н. Інтертекстуальний простір «Українського ре-квієму» О. Козаренка. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2011. Вип. 7. С. 428–448.*
292. Коменда О., Тиможинський В. «Стравинський. Думки і музика» А. Яжембської: новий підхід до вивчення творчості композитора. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського державного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2008. Вип. 2. С. 206–217.*
293. Кон И. С. Открытие «Я». Москва : Политиздат. 1978. 367 с.
294. Кон Ю. Избранные статьи о музыкальном языке. Санкт-Петербург : Композитор. 1994. 160 с.
295. Конен В. Д. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии) / изд. 2-е. Москва : Музыка. 1974. 376 с.
296. Конен В. Этюды о зарубежной музыке / изд. 2-е, доп. Москва : Музыка. 1975. 480 с.
297. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. Германия. Австрия. Италия. Франция. Польша. С 1789 года до середины XIX века / 5-е изд. Москва : Музыка. 1981. 534 с.
298. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти: дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 ; Харківська державна академія культури. Харків, 2019. 630 с.

299. Консон Г. Учение об интонации Болеслава Яворского. URL : <http://test.gnesin-academy.ru/userphoto/File/MuzForum2k10/Konson.pdf>. – С. 1–13 (дата звернення: 12.06.2019).
300. Копець Л. В. Психологія особистості. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». 2007. 458 с.
301. Копиця М. Д. Епістологія в лабіринтах музичної історії. Київ : Автограф. 2008. 528 с.
302. Копиця М. Д. Епістологічні документи історії української музики: методологія, теорія, практика: автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.03. Київ, 2009. 37 с.
303. Копиця М. Борис Лятошинський. Педагогічна та суспільно-громадська діяльність. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. Вип. 113. Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1923–1941 роках. С. 24–37.
304. Копиця М. Д. Діяльність Р. М. Глієра в Києві: джерелознавчий аспект. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. №2 (11). С. 132–137.
305. Копиця М. Мирослав Скорик і Київ епохи шістдесятих. Митець і соціум. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. Вип. 86. С. 407–418.
306. Корабельникова Л. Творчество С. И. Танеева: историко-стилистическое исследование. Москва : Музыка. 1986. 296 с.
307. Коренюк О. Педагогічні принципи М. В. Лисенка. *Українське музикознавство*. 1969. Вип. 4. С. 111–121.
308. Корепина Н. А. Историческое значение деятельности Б. Л. Яворского в период становления музыкального образования в России. *Издательство Грамота*. www.gramota.net. URL : http://scjournal.ru/articles/issn_1997-292X_2015_12-2_28.pdf с. 112–115 (дата звернення: 12.06.2019).

309. Корній Л. П. Історія української музики. Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць. 1998. Ч. 2 : Друга половина XVIII ст. 387 с.
310. Корній Л. П. Тарас Шевченко і Микола Лисенко: націокультурні та музично-стильові рефлексії. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. №1 (22). С. 15–25.
311. Королюк Н. Корифеї української хорової культури XX століття. Київ : Музична Україна. 1994. 285 с.
312. Корто А. О фортепианном искусстве. Москва : Классика XXI. 2006. 252 с.
313. Корчова О. О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті XX століття (на матеріалі пізньої творчості композитора) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ. 2004. 18 с.
314. Косенко А. В. Воспоминания о В. С. Косенко. *Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років (до 100-річного ювілею)* / ред.-упоряд. К. І. Шамаєва. Київ. 1997. С. 18–26.
315. Косенко А. Пам'ять серця. *В. С. Косенко у спогадах сучасників* / упоряд. А. В. Косенко. Київ : Музична Україна. 1967. С. 3–83.
316. Косенко В. С. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко ; вид. 2-е, доп. Київ : Музична Україна. 1975. 292 с.
317. Костюк Н. О. Музична культура Західної України 20-30-х років XX століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій : дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 ; Київський державний університет культури і мистецтв. Київ, 1998. 267 с.
318. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Киев : Музыкальная Украина. 1983. 157 с.
319. Котляревський І. А. Загальні основи науково-дослідної роботи. Київ : [б.в.]. 2008. 94 с.

320. Котляревский И. А. К вопросу о понятийности музыкального мышления. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования* / сост. Л. И. Дыс. Киев : Музыкальная Украина. 1989. С. 28–35.
321. Коханик И. Н. К вопросу о диалектике стилевого и внестилевого в процессе стилеобразования. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2004. Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. С. 37–42.
322. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології*. 2002. Вип. ІХ : Українське музикознавство на зламі століть. С. 70– 82.
323. Кошиць О. Про українську пісню й музику. Київ : Музична Україна. 1993. 47 с.
324. Краузе Э. Рихард Штраус. Москва : Государственное музыкальное издательство. 1961. 612 с.
325. Кременштейн Б. Педагогика Г. Г. Нейгауза. Москва : Музыка. 1984. 87 с.
326. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества. Москва : Музыка. 1972. 316 с.
327. Кремлев Ю. Камиль Сен-Санс. Москва : Советский композитор. 1970. 328 с.
328. Кригін О. І. Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2015. 20 с.
329. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / пер. с фр. Г. К. Косикова, Б. П. Нарумова ; сост. и отв. редактор Г. К. Косиков. Москва : Росспэн. 2004. 656 с.
330. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів : Інститут українознавства імені І. Крип'якевича НАН України. 1995. 128 с.
331. Кузик В. В. Лев Миколайович Ревуцький. Київ ; Ніжин : Видавець Лисенко М. М. 2011. 83 с.

332. Кузьмінський І. Ю. Витоки, музична теорія та виконавська практика партесного багатоголосся : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2014. 16 с.
333. Курковський Г. Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець. Київ : Музична Україна. 1973. 150 с.
334. Курт Э. Музыкальная психология. URL : <http://opentextnn.ru/music/Perception/?id=1673> (дата звернення: 12.06.2019).
335. Кутасевич А. В. Сильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції : 17.00.03 : автореф. дис... канд. мистецтвознав. Київ. 2015. 18 с.
336. Кушнірук О. П. Риси імпресіонізму в українській музиці (джерела, прояви, тенденції розвитку) : дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. Київ, 1995. 208 с.
337. Лазурский А. Ф. Избранные труды по психологии. Москва : Наука. 1997. 446 с.
338. Лань О. Олександр Козаренко: «На жаль, Львів мене не сприйняв. Можливо, я сам у цьому винен...» *Високий замок*. №210 (4834). 2005. 4 трав.
339. Лебедева О. С. Голованов Николай Семёнович. *Большая российская энциклопедия* / гл. ред. Ю. С. Осипов ; отв. ред. С. Л. Кравец, ред. сов. С. С. Аверинцев, Е. В. Аврорин, С. И. Адян и др. Т. 7. Москва : Большая российская энциклопедия. 2007. С. 332.
340. Левая Т. Н., Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. Москва : Музыка. 1974. 446 с.
341. Левик Б. Рихард Вагнер. Москва : Музыка. 1978. 446 с.

342. Левин К. Типы конфликтов. *Психология личности. Тексты* / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, А. А. Пузырея. Москва : Издательство Московского университета. 1982. С. 93–96.
343. Леві-Строс К. Структурна антропологія. Київ : Основи. 2000. 387 с.
344. Леонгард К. Акцентуированные личности / пер. с нем. В. М. Лещинской ; ред. и предисл. В. М. Блейхера. Киев : Вища школа, 1981. 392 с.
345. Леоненко Я. Сторінками співпраці Леся Курбаса та Пилипа Козицького *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2005. Вип. 36. Кн. 1. С. 157–166.
346. Леонтьев А. А. Психология общения / 3-е изд. Москва : Смысл. 1999. 365 с.
347. Леонтьев А. А. Творческий путь Алексея Николаевича Леонтьева. *А. Н. Леонтьев и современная психология*. Москва : Издательство Московского университета. 1983. С. 6–39.
348. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. Москва : Издательство политической литературы. 1975. 302 с.
349. Леонтьев А. Н. Избранные психологические произведения: в 2-х тт. Т. 1 / под. ред. В. В. Давыдова, В. П. Зинченко, А. А. Леонтьева, А. В. Петровского. Москва : Педагогика. 1983. 392 с.
350. Леонтьев А. Н. Избранные психологические произведения: в 2-х тт. Т. 2 / под. ред. В. В. Давыдова, В. П. Зинченко, А. А. Леонтьева, А. В. Петровского. Москва : Педагогика. 1983. 320 с.
351. Леонтьев А. Н. Категория деятельности в современной психологии. *Леонтьев А. Н. Избранные психологические произведения: в 2-х тт. Т. 2* / под. ред. В. В. Давыдова, В. П. Зинченко, А. А. Леонтьева, А. В. Петровского. Москва : Педагогика. 1983. С. 243–246.
352. Леонтьев А. Н. О механизме чувственного отражения. *Леонтьев А. Н. Избранные психологические произведения: в 2-х тт. Т. 2* / под. ред.

- В. В. Давыдова, В. П. Зинченко, А. А. Леонтьева, А. В. Петровского. Москва : Педагогика. 1983. С. 6–30.
353. Леонтьев А. Н. Образ мира. *Леонтьев А. Н. Избранные психологические произведения*: в 2-х тт. Т. 2 / под. ред. В. В. Давыдова, В. П. Зинченко, А. А. Леонтьева, А. В. Петровского. Москва : Педагогика. 1983. С. 251–261.
354. Леонтьев Д. А. Личность в зеркалах теорій. *Холл К. С., Линдсей Г. Теории личности* / пер. с англ. И. Б. Гриншпун. Москва : АПРЕЛЬ-ПРЕСС ; ЭКСМО-ПРЕСС. 1999. С. 5–8.
355. Леонтьева О. Т. Хиндемит Пауль. *Музыкальная энциклопедия* / гл. ред. Ю. В. Келдыш, чл. редкол. В. А. Белый, В. С. Виноградов и др. Т. 6. Москва : Советская энциклопедия. 1982. С. 27–30.
356. Ливанова Т. Н. Я. Мясковский. Москва : Музгиз. 1950. 407 с.
357. Ливанова Т. Педагогическая деятельность русских композиторов-классиков. Москва ; Ленинград : Государственное музыкальное издательство. 1951. 99 с.
358. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : в 2-х кн. Кн. 1 : От античности к XVIII веку. Москва : Музыка. 1986. 462 с.
359. Лисенко М. В. Про народну пісню і про народність в музиці / ред., передмова та прим. М. Гордійчука. Київ : Мистецтво. 1955. 65 с.
360. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая / ред., передмова та прим. М. Гордійчука. Київ : Музична Україна. 1978. 94 с.
361. Лисенко М. В. Листи / упоряд., прим. та комент. О. Лисенка. Київ, 1964. 533 с.
362. Лисенко О. М. В. Лисенко (Спогади сина). Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. 1959. 267 с.
363. Лисенко О. М. В. Лисенко. Спогади сина / вид. 4-те, пер., доп. Київ : Мистецтво. 1966. 361 с.

364. Лист В. С. Косенка – А. В. Косенко від 6 квітня 1929 р. *Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років* / ред-упоряд. К. І. Шамаєва. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. 1997. С. 11.
365. Лист І. Я. Франка до М. В. Лисенка №206 від 6–7 грудня 1903 р. *Франко І. Зібрання творів* : у 50 тт. Т. 50 : Листи (1895–1916). Київ : Наукова думка. 1986. С. 235.
366. Лист М. В. Лисенка до Ф. М. Колесси №242 від 22 квітня 1896 р. *Лисенко М. В. Листи* / упоряд., передм., комент., анов. імен. покажчик Р. М. Скорульської. Київ : Музична Україна. 2004. С. 254.
367. Листова Н. Александр Варламов: его жизнь и песенное творчество. Москва : Музыка. 1968. 265 с.
368. Лісецький С. Кирило Стеценко. Київ : Музична Україна. 1974. 47 с.
369. Лісецький С. Риси стилю творчості К. Стеценка. Київ : Музична Україна. 1977. 123 с.
370. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва : Музыка. 1997. 224 с.
371. Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера. Вагнер Р. Избранные работы / сост. и комент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова, вст. ст. А. Ф. Лосева. Москва : Искусство. 1978. С. 7–48.
372. Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. Москва : Мысль. 1995. 944 с.
373. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. *Лотман Ю. М. Об искусстве*. Санкт-Петербург : Искусство – СПб, 1998. С. 14–285.
374. Лук А. Н. Психология творчества. Москва : Наука. 1978. 126 с.
375. Луканюк Б. Мій Людкевич. *Спогади про Станіслава Людкевича* / упоряд. С. Павлишин. Львів : ТеРус, 2010. С. 8–40.

376. Лукасевич Я. Аристотелевская силлогистика с точки зрения современной формальной логики. Москва : Издательство иностранной литературы, 1959. 312 с.
377. Лурия А. Р. Язык и сознание / под. ред. Е. Д. Хомской. Ростов на Дону : Феникс. 1998. 416 с.
378. Людкевич С. Дослідження і статті / відп. ред. М. М. Гордійчук. Київ : Музична Україна, 1976. 211 с.
379. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд, ред., переклади, вступ. стаття і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт. 1999. Т. 1. 495 с.
380. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., переклади, вступ. стаття і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт. 2000. Т. 2. 815 с.
381. Людкевич С. Кілька заміток про так звані «дроби» в наших народних піснях. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 2. / упоряд., ред., перекл. і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт. 2000. С. 200–202.
382. Людкевич С. Микола Віталійович Лисенко як творець української національної музики. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упор., ред., переклади, вступ. стаття і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт. 1999. Т. 1. С. 290–298.
383. Ляшенко Г. Деякі аспекти новаторського трактування старовинної сюїти в «Партиті» М. Скорика. *Сучасна музика*. Вип. 1. Київ : Музична Україна. 1973. С. 261–284.
384. Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наукова думка, 1991. 272 с.
385. Ляшенко І. Класик української музики (замість передмови). *Віктор Степанович Косенко : погляд з 90-х років (до 100-річного ювілею)* / ред.-упоряд. К. І. Шамаєва. Київ, 1997. С. 3–4.

386. Мазель Л. Интонация и музыкальный образ. Москва : Музыка, 1965. 354 с.
387. Мазепа Л. Станіслав Людкевич. *Спогади про Станіслава Людкевича /* упоряд. С. Павлишин. Львів : ТеРус, 2010. С. 157–164.
388. Мазепа Т. Л. Галицьке музичне товариство у культурно-мистецькому процесі ХІХ – початку ХХ століття : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01. Київ. 2018. 39 с.
389. Майерс Д. Социальная психология / 2-е изд., исправл.; перев. с англ. Санкт-Петербург : Питер, 1999. 688 с.
390. Мальшева Т. Ф. Б. Л. Яворский о музыкальных предпочтениях С. И. Танеева. Издательство Грамота. [www.gramota.net. URL : http://scjournal.ru/articles/issn_1997-292X_2017_8_32.pdf](http://scjournal.ru/articles/issn_1997-292X_2017_8_32.pdf). – С. 118–120 (дата звернення: 12.06.2019).
391. Мальцев С. М. Семантика музыкального знака : автореф. дис... канд. искусствовед. : 17.00.02. Ленинград. 1980. 23 с.
392. Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства: научное обоснование и проблемы педагогики. Киев : Музыкальная Украина, 1990. 176 с.
393. Мартиненко О. В. Микола Лисенко в культурницькому пантеоні української міжвоєнної еміграції. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2012. № 2 (15). С. 139–145.
394. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / пер. с нем. В. Л. Михелис ; ред., примеч. и вст. ст. Г. М. Когана. Москва : Музыка, 1966. 220 с.
395. Мартинюк А. К. Універсалізм творчої діяльності Миколи Леонтовича. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2013. Вип. 13. С. 308–313.
396. Мартынов В. И. Конец времени композиторов / послеслов. Т. Чередниченко. Москва : Русский путь, 2002. 296 с.
397. Мартынов И. Бедржих Сметана. Очерк жизни и творчества. Москва : Госмузизд, 1963. 493 с.

398. Мартынов И. Золтан Кодай – музыкальный педагог и просвитель. Из истории музыки социалистических стран Европы. Москва : Музыка, 1975. С. 205–231.
399. Маслоу А. Г. Мотивация и личность / перев. с англ. Татлыбаевой А. М. ; вступ. ст. Акулиной Н. Н. Санкт-Петербург : Евразия. 1999. 478 с.
400. Маслоу А. Самоактуализация. *Психология личности. Тексты* / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, А. А. Пузыря. Москва : Издательство Московского университета, 1982. С. 108–117.
401. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики. Київ : Музична Україна, 1994. 152 с.
402. Медведик Г. Розгляд проблем становлення української хорової культури у музично-публіцистичних працях Михайла Вериківського. *Молодь і ринок*. 2006. №3(18). С. 68–70.
403. Медведик Ю. Є. Українська духовнопісенна творчість XVII – XVIII ст.: джерела, текстологія та жанрова стилістика : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ. 2009. 48 с.
404. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 256 с.
405. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
406. Мейлах Б. С. Процесс творчества и художественное восприятие. Комплексный подход: опыт, поиски, перспективы. Москва : Искусство, 1985. 318 с.
407. Мейли Р. Черты личности. *Психология личности. Тексты* / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, А. А. Пузыря. Москва : Издательство Московского университета. 1982. С. 142–149.
408. Мельник Л. Необарокові тенденції в музиці XX ст.: автореф. дис... канд.. мистецтв. : 17.00.03. Київ. 2004. 20 с.

409. Мельник Л. Українське бароко в просценіумі сучасного музичного мистецтва (опера О. Козаренка «Час покаяння»). *Вісник Львівського національного університету імені І. Франка. Мистецтвознавство*. 2002. Вип. 2. С. 109–114.
410. Мерлин В. С. Очерк интегрального исследования индивидуальности. Москва : Педагогика. 1986. 253 с.
411. Микола Леонтович. Спогади. Листи. Матеріали / упоряд. приміт., комент. В. Ф. Іванова. Київ : Музична Україна. 1982. 235 с.
412. Микола Лисенко у спогадах сучасників: у двох томах / редкол. : А. П. Лашенко (голова) та ін. ; Р. Я. Пилипчук, упоряд. текст., ілюстр. м-лу, передмова, коментарі. Т. 1. Київ : Музична Україна, 2003. 344 с.
413. Микола Лисенко. Бібліографія / упоряд. І. О. Негрейчук, Р. М. Скорульська, М. В. Чуєва ; наук. ред. В. О. Кононенко. Харків : Фоліо, 2009. 221 с.
414. Мильштейн Я. Ференц Лист / изд. 3-е. Москва : Музыка, 1999. 654 с.
415. Мисько-Пасічник Р. Василь Барвінський та Станіслав Людкевич: діалоги на мистецьких перехрестях. *Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство*. 2009. Вип. 9. С. 92–99.
416. Михайличенко О. В. Музично-педагогічна діяльність українських композиторів і виконавців другої половини XIX – початку XX ст. Суми : Мрія-1, 2005. 102 с.
417. Михайлов М. К. Стил в музыке. Статьи и фрагменты / сост. А. Вульфсон. Ленинград : Музыка, 1990. 288 с.
418. Михайлова Н. Сергій Прокопов: феномен творчої особистості. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*. 2019. Вип. 52. С. 6–21.
419. Мірошникова О. К. Г. Стеценко як хоровий диригент. *Українське музикознавство*. 1968. Вип. 3. С. 215–222.
420. Молчко У. Б. Публіцистична спадщина Нестора Нижанківського. Дрогобич : Посвіт, 2014. 304 с.

421. Моляко В. А. Психология творческой деятельности. Киев : Общество «Знание» Украинской ССР, 1978. 45 с.
422. Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство*. 1998. Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. С. 48–53.
423. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев : Клякса, 2012. 272 с.
424. Москаленко В. Стиль музиканта-виконавця як фактор інтерпретації твору. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2011. Вип. 2. С. 11–16.
425. Музична україністика: сучасний вимір. Вип. 7. Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті. 2012. 440 с.
426. Музыка XX века. Очерки. Ч. 1. 1890–1917. Кн. 2 / ред. Д. В. Житомирский. Москва : Музыка, 1977. 572 с.
427. Музыка XX века. Очерки. Ч. 2. 1917–1945. Кн. 5 (А) / ред. М. Г. Арановский, Д. В. Житомирский. Москва : Музыка, 1987. 343 с.
428. Муха А. Процесс композиторского творчества. Проблемы и пути исследования. Київ : Музична Україна, 1979. 271 с.
429. Мясичев В. Н. Структура личности и отношение человека к действительности. *Психология личности. Тексты* / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, А. А. Пузыря. Москва : Издательство Московского университета, 1982. С. 35–38.
430. Н. С. Голованов. Сборник статей и воспоминаний / сост. Е. Грошева и В. Руденко. Москва : Советский композитор, 1982. 296 с.
431. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
432. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 384 с.
433. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва : Владос, 2003. 248 с.

434. Назар Л. Й. Стильові виміри творчості Василя Барвінського : дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2007. 290 с.
435. Наливайко Д. Українське літературне бароко в європейському контексті. *Українське літературне бароко*. Київ : Наукова думка, 1987. С. 46–75.
436. Наукові збірки ВДМІ імені М. Лисенка. 2000. Вип. 3. Олег Криштальський. Спогади. Статті. Матеріали. До 70-річчя від дня народження. 148 с.
437. Неболюбова Л. Музыкальная культура Германии и Австрии рубежа XIX–XX веков. Густав Малер. Рихард Штраус. Киев : Музыкальная Украина, 1990. 164 с.
438. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва : Музыка, 1999. 240 с.
439. Некрасова Т. Пилип Козицький. Універсальність творчої постаті. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. Вип. 113. Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1923–1941 роках. С. 7–13.
440. Немкович О. М. Українське музикознавство ХХ ст. як система наукових дисциплін. Київ : Сталь, 2006. 534 с.
441. Нестьев И. В. Бела Барток (1881–1945). Жизнь и творчество. Москва : Музыка. 1969. 800 с.
442. Низкогуз І. А. Втілення етнохарактерності у творчості Олександра Козаренка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка*. Мистецтвознавство. 2013. № 2. С. 96–100.
443. Ник. А. Рославец о себе и своём творчестве. *Современная музыка*. 1924. №5. С. 132–138.
444. Николаев А. А. Ещё раз о семиотике и множественности исполнительского образа. *Музыкальное исполнительство*. Вып. 8 / сост.

- Г. Я. Эдельман ; отв. ред. А. А. Николаев ; общая ред. Г. Я. Эдельмана и В. А. Натансона. Москва : Музыка, 1973. С. 3–19.
445. Николаев В. Шопен – педагог. Москва : Музыка, 1980. 93 с.
446. Новакович М. О. Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського : дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2008. 193 с.
447. Ноймайр А. Музыканты в зеркале медицины. Москва : Зевс ; Ростов-на-Дону : Феникс, 1997. 443 с.
448. Олійник О. В. Косенко. Київ : Музична Україна, 1989. 62 с.
449. Олпорт Г. Принцип «редукции напряжения». *Психология личности. Тексты* / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, А. А. Пузыря. Москва : Издательство Московского университета, 1982. С. 160–167.
450. Олпорт Г. Становление личности. Избранные труды / под ред. Д. А. Леонтьева. Москва : Смысл, 2002. 462 с.
451. Ольховський А. Нарис історії української музики / підгот. до друку, наук. ред., вст. ст., комент. Л. Корній. Київ : Музична Україна. 2003. 512 с.
452. Орлов Г. Дерево музики / ред. Л. Ковнацкой. Вашингтон ; Санкт-Петербург : Н. А. Frager & Co ; Советский композитор, 1992. 253 с.
453. Орлова Е. М. Очерки о русских композиторах XIX – начала XX века. Москва : Музыка, 1982. 223 с.
454. Орфеев С. М. Леонтович і українська народна пісня. Київ : Музична Україна, 1981. 74 с.
455. Осадця О. П. Українська нотовидавнича справа у Галичині, Буковині, на Закарпатті та на еміграції XIX – першої половини XX століть: автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Львів. 2005. 19 с.
456. Павлишин С. Василь Барвінський. Київ : Музична Україна, 1990. 88 с.

457. Павлишин С. До 130-ї річниці композитора Станіслава Людкевича (1879–1979). *Спогади про Станіслава Людкевича /* упоряд. С. Павлишин. Львів : ТеРус, 2010. С. 3–7.
458. Павлишин С. Композитори-лірики. *Музика*. 1993. №3. С. 3–4.
459. Павлишин С. Незабутній Людкевич. *Спогади про Станіслава Людкевича /* упоряд. С. Павлишин. Львів : ТеРус, 2010. С. 81–93.
460. Павлишин С. Станіслав Людкевич. Київ : Музична Україна, 1974. 50 с.
461. Паламарчук О. Микола Колесса. Київ : Музична Україна, 1989. 76 с.
462. Пархоменко Л. О. Кирило Стеценко. Київ : Музична Україна, 1973. 263 с.
463. Пархоменко Л. О. Кирило Стеценко. Київ : Музична Україна, 2009. 392 с.
464. Первин Л. А., Оливер П. Дж. Психология личности. Теория и исследования / пер. с англ. М. С. Жамкочьян; науч. ред. пер. В. С. Магун. Москва : АСПЕКТ ПРЕСС, 2000. 606 с.
465. Пересунько Т. В. Європейське турне української республіканської капели (1919–1921 рр.) як інструмент зовнішньополітичної стратегії і культурної дипломатії Симона Петлюри. *Науковий вісник Дипломатичної академії України*. 2016. Вип. 23(1). С. 148–155.
466. Петровский А. В. Личность. Деятельность. Коллектив. Москва : Издательство политической литературы, 1982. 254 с.
467. Петрушин В. И. Музыкальная психология. Москва : Академический проект, 2008. 400 с.
468. Пиаже Ж. Избранные психологические труды / пер. с англ. и фр. ; вступ. статья В. А. Лекторского, В. Н. Садовского, Э. Г. Юдина. Москва : Международная педагогическая академия, 1994. 680 с.
469. Пирс Ч. С. Начала прагматизма / пер. с англ., предисл. В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 352 с.

470. Пискунова Н. Барток-інтерпретатор в зеркале венгерской музыкальной критики. *Бела Барток. Сборник статей*. Москва : Музыка, 1977. С. 215–225.
471. Підласова М. Співає в мені незабутнє. *Кирило Стеценко. Спогади. Листи. Матеріали* / упоряд., вст. ст., прим. Є. Федотова. Київ : Музична Україна, 1981. С. 74–84.
472. Підпорінова К. В. Сміховий вектор композиторських пошуків Марка-Андре Амлена. *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. Вип. 15. С. 158–180.
473. Платонов К. К. Структура и развитие личности / отв. ред. А. Д. Глоточкин. Москва : Наука, 1986. 255 с.
474. Побережна Г. І. Діалектика особистості і стилю : дис... докт. мистецтвознавц. : 17.00.03 ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. 1999. 395 с.
475. Пономаренко О. Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ століття : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ. 2003. 21 с.
476. Попович М. В. Нарис історії культури України / вид. 2-ге, випр. Київ : АртЕк, 2001. 728 с.
477. Потєбня А. А. Эстетика и поэтика / сост., вступ. статья, библиогр. и прим. И. В. Иваньо, А. И. Колодной. Москва : Искусство, 1976. 613 с.
478. Прибегина Г. А. Николай Семенович Голованов. Москва : Музыка, 1990. 143 с.
479. Приходько А. В. Рецепція музичного авангарду в соціокультурному просторі ХХ століття : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2016. 16 с.
480. Пухальский В. Николай Витальевич Лысенко. *Микола Лисенко у спогадах сучасників* : у 2-х тт. / Р. Я. Пилипчук, упоряд. текст., ілюстр. мат., передмова, комент. Т. 1. Київ : Музична Україна, 2003. С. 225–227.

481. Пчілка О. Микола Лисенко (спогади і думки). *Микола Лисенко у спогадах сучасників* : у 2-х тт. / Р. Я. Пилипчук, упоряд. текст., ілюстр. мат., передмова, комент. Т. 1. Київ : Музична Україна, 2003. С. 40–63.
482. Пчілка О. Микола Лисенко: життя і праця (спогади і думки). *Микола Лисенко у спогадах сучасників* : у 2-х тт. / Р. Я. Пилипчук, упоряд. текст., ілюстр. мат., передмова, комент. Т. 1. Київ : Музична Україна, 2003. С. 64–140.
483. Пясковский И. Б. Логика музыкального мышления. Київ : Музична Україна, 1987. 184 с.
484. Пясковский И. Б. Логико-конструктивные принципы музыкального мышления : автореф. дис.... д-ра искусств. : 17.00.02. Киев, 1989. 35 с.
485. Пясковський І. Б. Поліфонія в українській музиці. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2012. 272 с.
486. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. *Рабинович Д. А. Избранные статьи*. Вып. 1. Проблемы пианистической стилистики. Москва : Советский композитор, 1979. 320 с.
487. Рассел Б. Человеческое познание: его сфера и границы / пер. с англ. Н. В. Воробьева. Москва : Терра ; Республика, 2000. 388 с.
488. Ревенко Н. В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90 роки ХХ століття): автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ. 2004. 20 с.
489. Ревуцький Д. М. В. Лисенко – хоровий диригент. *М. В. Лисенко у спогадах сучасників* / упоряд. О. Лисенко; ред., комент. Р. Пилипчука. Київ : Музична Україна, 1968. С. 528–532.
490. Редя В. «Есть тонкие властительные связи...». Интегративные процессы в музыке Серебряного века. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва, 2010. 320 с.
491. Редя В. Я. Интегративні процеси в російській музичній культурі кінця ХІХ – початку ХХ століть : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2010. 32 с.

492. Редя В.Я. Интегративные процессы в искусстве переходных периодов как «художественный прогноз». *Музичне мистецтво*. 2004. Вип. 4. С. 15–27.
493. Редя В. Феномен перехідності в історії художньої культури. *Festschrift кафедри історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М. 2014. С. 42–61.
494. Рейнвальд Н. И. Личность как предмет психологического анализа. Харьков : Издательское объединение «Вища школа» ; Издательство при Харьковском государственном университете, 1974. 163 с.
495. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. Київ: Автограф, 2005. 352 с.
496. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни / 8-е изд. Москва : Музыка, 1980. 454 с.
497. Рогожина Н. Сезар Франк. Москва : Советский композитор, 1969. 265 с.
498. Роджерс К. Р. Взгляд на психотерапию. Становление человека / общ. ред. и предисл. Исениной Е. И. Москва : Издательская группа «Прогресс» ; «Универс», 1994. 480 с.
499. Рождественская Н. В. Психология художественного творчества. Санкт-Петербург : СПбГУ, 1995. 270 с.
500. Роллан Р. Гендель. Москва : Музыка. 1984. 256 с.
501. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: в 8-ми вв. Вып. 5. Жизнь Бетховена. Бетховен. Великие творческие эпохи. От «Героической до «Аппassionаты» / пер. с франц. ; ред., сост., вст. ст. и коммент. В. Брянцевой. Москва : Музыка, 1990. 285 с.
502. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: в 8-ми выпусках. Вып. 2. Опера в XVII веке в Италии, Франции, Германии и Англии. Гендель / пер. с франц. Е. П. Гречаной ; ред., сост., вст. ст. и коммент. В. Брянцевой. Москва : Музыка, 1987. 285 с.

503. Роменець В. А. Психологія творчості / 2-ге вид. ; передм. Л. Г. Левчук, І. П. Маноха. Київ : Либідь, 2001. 288 с.
504. Рославец Ник. О музыкально-педагогическом образовании. *Театр*. 1922. №6. С. 4–5.
505. Рощенко-Аверьянова Е. Универсализм творческой личности виолончелиста Г. Б. Аверьянова. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. 2013. Вип. 17. С. 317–328.
506. Рощина Т. Из истории киевской фортепианной школы: профессор Владимир Владимирович Нильсен. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. 2004. Вип. 15. С. 248–258.
507. Рубинштейн С. Л. Теоретические вопросы психологии и проблема личности. *Психология личности. Тексты* / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, А. А. Пузыря. Москва : Издательство Московского университета, 1982. С. 28–34.
508. Рудкевич Л. А. Талант: психология и становление. *Социальная психология личности*. Ленинград : Знание, 1974. С. 207–222.
509. Рудницький А. Українська музика. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
510. Русов О. Лисенко – науковий дослідник законів української музики. *М. В. Лисенко у спогадах сучасників* / упоряд. О. Лисенко ; ред., комент. Р. Пилипчука. Київ : Музична Україна, 1968. С. 230–241.
511. Русова С. Мої спомини. *Микола Лисенко у спогадах сучасників* : у 2 тт. / Р. Я. Пилипчук, упоряд. текстів, ілюстр. мат., передмова, комент. Т. 1. Київ : Музична Україна, 2003. С. 153–165.
512. Русова С. Спомини (М. В. Лисенко). *Микола Лисенко у спогадах сучасників* : у 2-х тт. / Р. Я. Пилипчук, упоряд. текстів, ілюстр. мат., передмова, комент. Т. 1. Київ : Музична Україна, 2003. С. 166–169.
513. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Ленинград : Музыка, 1977. 159 с.

514. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості. Львів : Споллом, 2008. 320 с.
515. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ. 2010. 36 с.
516. Савченко І. Федір Якименко. До 140-річчя від дня народження. URL : <http://www.nbuv.gov.ua/node/2759> (дата звернення: 12.06.2019).
517. Савчук І. Б. Екзистенційні мотиви світобачення модерністського майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років ХХ століття в Україні): автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ. 2005. 20 с.
518. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. Москва : Классика XXI, 2005. 192 с.
519. Садовникова Д. В. Культурницька діяльність Миколи Лисенка в середовищі «Київська Громада». *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2012. № 2 (15). С. 128–138.
520. Салдан С. О. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівських композиторів ХХ століття : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ. 2006. 17 с.
521. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.
522. Самойленко А. И. Катарсис как эстетическая проблема : автореф. дис... канд. филос. наук. : 09.00.04. Москва. 1987. 21 с.
523. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.01. Київ. 2003. 36 с.
524. Самойленко А. Актуальные аспекты диалога музыковедения и культурологии: к проблеме методологических инноваций науки о музыке. *Київське музикознавство*. 2005. Вип. 18. С. 223–228.
525. Самохвалов В. Борис Лятошинский. Київ : Музична Україна, 1981. – 50 с.

526. Сапонов М. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. Москва : Классика – XXI, 2004. 400 с.
527. Северинова М. Ю. Архетипи в культурі у проєкції на творчість сучасних українських композиторів. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва, 2013. 300 с.
528. Семешко А. А. Портреты современных украинских композиторов-баянистов (в форме диалогов). Владимир Рунчак. Киев : Ассо-orus, 2004. 76 с.
529. Сёмина В. С. Феномен творческого универсализма в культуре. *Аналитика культурологии*. 2005. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-tvorcheskogo-universalizma-v-kulture> (дата обращения: 30.11.2019).
530. Серганюк Л. І. Стилїстика української акапельної хорової опери (на матеріалі творчості Л. Дичко) : дис... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 ; Інститут мистецтвознаства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. Київ. 2004. 233 с.
531. Сидоренко Л. В. Тенденції розвитку камерних вокально-інструментальних жанрів у творчості композиторів України та Польщі останньої третини ХХ – початку ХХІ століть (на матеріалі Львівської та Катовіцької шкіл) : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів. 2009. 19 с.
532. Симонов П. В., Ершов П. М. Темперамент. Характер. Личность. Москва : Наука, 1984. 157 с.
533. Синицын Е., Синицына О. «Джоконда» – система парадоксов в творчестве Леонардо да Винчи. Новосибирск : НГАХА, 2015. 304 с. URL : http://www.s-genius.ru/vse_knigi/universal.htm
534. Сиротинська Н. І. Богородична гимнографія у вимірах духовної культури України ХІ–ХVІІ століть : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01. Київ. 2017. 39 с.

535. Сікорська І. Іван Карабиць і «Київ музик фест». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 31. С. 173–186.
536. Сікорська І. М. Українська комічна опера: Генезис. Тенденції розвитку : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.02. Київ. 1993. 18 с.
537. Скорик М. Київ 60-тих та І. Ф. Ляшенко. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 16 : Культурологічні проблеми української музики. С. 53–56.
538. Скорик М., Задерацький В. Про природу і спрямованість новаторського пошуку в сучасній музиці. *Сучасна музика*. Вип. 1. Київ : Музична Україна, 1973. С. 3–24.
539. Скорик М. М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. Київ : Музична Україна, 1983. 160 с.
540. Скорульська Р., Чуєва М. Микола Лисенко. Дні і роки. Київ : Музична Україна, 2015. 744 с.
541. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 446 с.
542. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции. Москва : Музыка, 1985. 290 с.
543. Словник української мови : в 11 тт. / ред. колег. П. С. Лисенко, Є. М. Радченко, Л. М. Стоян, В. Д. Цвях, Г. Т. Яценко та ін. Т. 10. Київ : Наукова думка, 1979. 657 с.
544. Слонимский С. Балакирев-педагог. *Советская музыка*. 1990. №3. С. 7–12.
545. Смоленский С. В. «Музыкальная грамматика» Николая Дилецкого. Санкт-Петербург : Типография М. А. Александрова. 1910. XII. 174 с.
546. Смоляк О. Микола Чайковський і Українська республіканська капела. Збірник праць ТО НТШ. Тернопіль : Рада. 2008. Т. 4 : Видатні постаті в українській культурі і науці. С. 230–237.

547. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Одесса : Моряк, 2007. 276 с.
548. Сокол О. В. Стилїстика музичного мовлення та термінологічні ремарки: автореф. дис... д-ра мистецтв. : 17.00.03. Київ, 1996. 28 с.
549. Соколов О. В. О принципах структурного мышления в музыке. Проблемы музыкального мышления. Москва : Музыка, 1974. С. 153–176.
550. Соловей Л. Деякі аспекти діяльності В. Барвінського та його учнів З. Лиська, Р. Савицького. *Барвінський В. Статті та матеріали* / упоряд В. Грабовський. Дрогобич : Відродження, 2000. С. 59–66.
551. Соловцов А. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова. Москва : Музыка, 1969. 697 с.
552. Соловцов А. Фридерик Шопен. Жизнь и творчество. Москва : Госмузизд, 1960. 465 с.
553. Соломонова О. Б. Сміховий світ російської музичної класики : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2008. 38 с.
554. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики: монография / пер. А. Сухотина. Москва : Эдиториал УРСС, 1999. 278 с.
555. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*. Москва : Музыка. 1971. С. 280–311.
556. Спис-Кревская А. Р. М. Глиэр – директор Киевской консерватории. *Київське музикознавство*. Вип. 52. Рейнгольд Глієр у музичному просторі. 2016. С. 75–88.
557. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : типологія та специфіка функціонування : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2012. 36 с.
558. Старицкий М. К биографии Н. В. Лысенка (воспоминания). *Микола Лисенко у спогадах сучасників*: у 2-х тт. / Р. Я. Пилипчук, упоряд. текстів, ілюстр. мат., передмова, комент. Т. 1. Київ : Музична Україна, 2003. С. 11–39.

559. Старицька-Черняхівська Л. Спогади про М. В. Лисенка. *Микола Лисенко у спогадах сучасників: у 2-х тт.* / Р. Я. Пилипчук, упоряд. текстів, ілюстр. мат., передмова, комент. Т. 1. Київ : Музична Україна, 2003. С. 231–245.
560. Старух Т. Олег Криштальський. Львів : ВМІ імені М. Лисенка, 2000. 64 с.
561. Старчеус М. С. Слух музыканта. Москва : Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2003. 639 с.
562. Стельмашук Р. Композитор Микола Колесса та львівський музичний «модернізм» міжвоєнного двадцятиріччя. *Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX–XX століття*. Вип. 5. Львів : [б.в.], 2005. С. 303–311.
563. Степурко В. І. Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини XX – початку XXI століття : автореф. дис... канд. мистецтвознав. (доктора філософії) : 26.00.01. Київ, 2017. 23 с.
564. Стецюк Р. Віктор Косенко. Київ : Музична Україна, 1974. 56 с.
565. Строй І. Простір Таїни: Олександр Козаренко грає музику Лисенка. *Поступ*. 2003. 23 квіт.
566. Стронько Б. Ю. Статус буттєвого часу в музиці: автореф... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ. 2003. 17 с.
567. Ступель А. М. Рихард Штраус. Ленинград : Музыка, 1972. 93 с.
568. Сумарокова В. Г. Комическое в системе эстетических категорий и специфика его проявления в инструментальной музыке : автореф. дисс... канд. искусствовед. : 17.00.02. Киев. 1988. 16 с.
569. Супрун-Яремко Н. Гнат Хоткевич – музыкант. Рівне : Ліста, 1997. 280 с.
570. Супрун-Яремко Н. Українці Кубані та їхні пісні. Київ : Музична Україна, 2005. 784 с.
571. Супрун-Яремко Н. Деятельность и творчество Гната Хоткевича в контексте украинского народного музыкального профессионализма : автореф. дис... канд. искусствовед. : 17.00.02. Ленинград. 1986. 22 с.

572. Супрун-Яремко Н. Народнописенна культура українців Кубані (на матеріалі польових досліджень історичної Чорноморії): автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2006. 40 с.
573. Супрун Н. Гнат Хоткевич і традиції українського універсалізму. *Артанія*. 1997. №3. С. 69.
574. Супрун Н. Композиторська творчість Гната Хоткевича. *Українське музикознавство*. 1985. Вип. 20. С. 104–115.
575. Суходольский Г. В. Основы психологической теории деятельности. Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1988. 166 с.
576. Сэв Л. Основные понятия. Акты, способности. Проблема потребностей *Психология личности. Тексты* / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, А. А. Пузыря. Москва : Издательство Московского университета, 1982. С. 42–47.
577. Сюта Б. Музична творчість 1970–1990 років : параметри художньої цілісності. Київ : Грамота, 2006. 254 с.
578. Сюта Б. О. Принципи організації художньої цілісності у творчості українських і польських композиторів 1970-х–1990-х р. : автореф. дис... д-ра мистецтв. : 17.00.03. Київ, 2007. 36 с.
579. Сюта Б. Українська музика молодшої генерації композиторів. URL : www.musica-ukrainica.odessa.ua/_features.html (дата звернення 12.06.2019).
580. Таміліна І. Рейнгольд Моріцевич Глієр – композитор і диригент у концертному житті Києва (1913–1920). *Київське музикознавство*. 2016. №52. С. 5–58.
581. Тараканов М. О методологии анализа музыкального произведения (к проблеме соотношения типологического и индивидуального). *Методологические проблемы музыковедения*. Москва : Музыка, 1987. С. 31–71.
582. Таранченко Е. Сравнительно-типологическое изучение творческих индивидуальностей Н. Лысенко и Б. Лятошинского : 17.00.02 : автореф. дисс... канд. искусствовед. Киев. 1987. 16 с.

583. Таранченко Е. Б. Н. Лятошинский и Н. В. Лысенко (к проблеме типологии творческих индивидуальностей). *Борис Николаевич Лятошинский / сост. М. Д. Копица. Київ : Музична Україна, 1987. С. 33–42.*
584. Таранченко О. «Я йду далі, я йду до світла...» (Київський період життєтворчості Віктора Косенка). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2015. Вип. 113. Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1923–1941 роках. С. 63–74.*
585. Таранченко О. Г. Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття: Федір Якименко, Віктор Косенко, Михайло Вериківський. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2016. №4 (33). С. 137–140.*
586. Таранченко О. Г. Микола Лисенко у роботі над оперним лібрето: особливості творчого процесу. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2012. № 2 (15). С. 54–61.*
587. Таранченко О. Особистість М. В. Лисенка в аспекті проблеми індивідуально-творчого процесу. *Музична україністика: сучасний вимір. 2012. Вип. 7. Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті. С. 162–170.*
588. Таранченко О. Подорож В. С. Косенка на Донбас в аспекті проблеми «інтелігенція і час». *Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років (до 100-річного ювілею) / ред.-упоряд. К. І. Шамаєва. Київ. 1997. С. 34–39.*
589. Твардовский К. О ясном и неясном стиле мышления. *Философия и логика львовско-варшавской школы / пер. с польск. ; отв. ред. Е. Н. Шульга. Москва : Росспэн, 1999. С. 9–13.*
590. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Москва. Ленинград : АПН РСФСР, 1947. 355 с.
591. Терещенко А. К. Анатолій Солов'яненко. Творчий шлях: Київ : Либідь, 2009. 347 с.

592. Терещенко А. Стравінський та Україна. *Стравінський та Україна*. Київ : Абрис, 1996. С. 8–15.
593. Терещенко А. Українська кантата. Формування жанру в стильових параметрах бароко-класицизму. *Музична україністика: сучасний вимір*. 2011. Вип. 6 : Пам'яті доктора мистецтвознавства, професора, заслуженого діяча мистецтв України Миколи Гордійчука. С. 180–188.
594. Тиможинський В., Коменда О. Риси гармонічного стилю кантати М. Скорика «Весна». *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського державного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 1. 2007. С. 71–87.
595. Тихонюк Б. М. Концертно-освітня діяльність Василя Барвінського за оцінкою львівської преси 20-х років. *Українське музикознавство*. 1990. Вип. 25. С. 79–86.
596. Тишко С. В. Національний стиль російської опери. Теорія та еволюція: автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.02. Київ, 1994. 33 с.
597. Ткач Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичні та практичні аспекти (на прикладі Національної заслуженої академічної капели України «Думка») : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2012. 20 с.
598. Тобілевич С. В. Нові люди – нове життя *М. В. Лисенко у спогадах сучасників* / упоряд. О. Лисенка; ред., комент. Р. Пилипчука. Київ : Музична Україна, 1968. С. 401–402.
599. Толкачѳв Ю. А. Универсальность личности (социально-философский аспект исследования): дис... канд. филос. наук. 09.00.01. Свердловск, 1984. 154 с. URL : <https://www.dissercat.com/content/universalnost-lichnosti-sotsialno-filosofskii-aspekt-issledovaniya> (дата обращения: 03.12.2019).

600. Тукова І. Т. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці 2-ї пол. ХХ ст. : автореф. дис... канд.. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2003. 19 с.
601. Тутковский Н. Мои воспоминания о Н. В. Лысенко. *Микола Лисенко у спогадах сучасників: у 2-х тт..* / Р. Я. Пилипчук, упоряд. текст., ілюстр. мат., передмова, комент. Т. 1. Київ : Музична Україна, 2003. С. 229–230.
602. Тышко С. В. Проблемы национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Киев : Киевская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 1993. 117 с.
603. Тышко С., Мамаев С. Странствия Глинки: комментарий к «Запискам». Ч. 2. Глинка в Германии или Апология романтического сознания. Киев : [б.и.]. 508 с.
604. Узнадзе Д. Н. Мотивация – период, предшествующий волевому акту. *Психология личности. Тексты* / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, А. А. Пузыря. Москва : Издательство Московского университета. 1982. С. 80–85.
605. Фалья М. Статьи о музыке и музыкантах. Москва : Музыка, 1971. 109 с.
606. Федотов Є. Від упорядника. *Кирило Стеценко. Спогади. Листи. Матеріали* / упоряд., вст. ст., прим. Є. Федотова. Київ : Музична Україна, 1981. С. 3–14.
607. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. Москва : Классика ХХІ. 2003. 340 с.
608. Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ. 2000. 18 с.
609. Франкл В. Поиск смысла жизни и логотерапия. *Психология личности. Тексты* / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, А. А. Пузыря. Москва : Издательство Московского университета. 1982. С. 118–126.

610. Фрейд З. Я и Оно. Москва : ЗАО Издательство ЭКСМО-Пресс ; Харьков : Издательство «Фолио», 1998. 1040 с.
611. Фромм Э. Характер и социальный процесс. *Психология личности. Тексты* / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, А. А. Пузыря. Москва : Издательство Московского университета, 1982. С. 48–54.
612. Фромм Э. Человеческая ситуация / пер. с англ. под ред. Д. А. Леонтьева. Москва : Смысл, 1994. 238 с.
613. Фуко М. Археология знания / пер. с фр. Бр. Левченко. Киев : Ника-Центр, 1996. 208 с.
614. Хай М. Й. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ. 2008. 32 с.
615. Хекхаузен Х. Мотивация и деятельность. *Motivation und Handeln*. Т. 1 / под ред. Б. М. Величковского; предисл. Л. И. Анциферовой, Б. М. Величковского. Москва : Педагогика, 1986. 408 с.
616. Холл К. С., Линдсей К. С. Теории личности / пер. с англ. И. Б. Гриншпун. Москва : АПРЕЛЬ-ПРЕСС ; ЭКСМО-ПРЕСС, 1999. 592 с.
617. Холопов Ю. Об общих логических принципах современной гармонии. *Музыка и современность*. Вып. 8. Москва : Музыка, 1974. С. 229–277.
618. Холопов Ю. Об эволюции европейской тональной системы. Проблемы лада / сост. К. Южак. Москва : Музыка, 1990. С. 35–76.
619. Холопова В. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. Москва : Советский композитор, 1990. 350 с.
620. Холопова В. Мелодика. Москва : Музыка, 1984. 88 с.
621. Холопова В. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество / В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов / предисл. Р. К. Щедрина. Москва : Советский композитор, 1984. 318 с.

622. Хомский Н. Язык и мышление / пер. с англ. Б. Ю. Городецкого. Москва : Издательство Московского государственного университета, 1972. 126 с.
623. Хорни К. Культура и невроз. *Психология личности. Тексты* / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, А. А. Пузыря. Москва : Издательство Московского университета, 1982. С. 97–105.
624. Хохловкина А. Берлиоз. Москва : Госмузизд. 1960. 545 с.
625. Хубов Г. Себастьян Бах / 3-е изд., перераб., доп. Москва : Госмузизд, 1953. 318 с.
626. Цалай О. «Заповіт». Кантата С. Людкевича. Київ : Державне видавництво «Мистецтво», 1963. 29 с.
627. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII століття. Київ ; Львів ; Полтава, 2002. 487 с.
628. Цинь Цинь. Лю Шикунь, Чжоу Гуанжэнь и У Цзущэнь: три лика современного музыкального искусства Китая (к проблеме универсализма творческой личности): автореф. дис... канд. искусствовед.: 17.00.02 ; Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. Санкт-Петербург. 2013. 153 с.
629. Цинь Цинь. Лю Шикунь, Чжоу Гуанжэнь и У Цзущэнь: три лика современного музыкального искусства Китая (к проблеме универсализма творческой личности) : автореф. дис... канд.. искусствовед. : 17.00.02. Санкт-Петербург. 2013. URL : <http://cheloveknauka.com/lyu-shikunchzhou-guanzhen-i-u-tszutszyan-tri-lika-sovremennogo-muzykalnogo-iskusstva-kitaya#ixzz665OZ8nqw> (дата обращения: 03.12.2019)
630. Цинь Цинь. Феномен универсализма творческой личности на примере жизни и деятельности Чжоу Гуанжэнь. *Общество. Среда. Развитие [Terra Humana]*. 2012. №4. С. 197–201. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-universalizma-tvorcheskoj-lichnosti-na-primere-zhizni-i-deyatelnosti-chzhou-guanzhen> (дата обращения: 23.11.2019).

631. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. Москва : Интерпракс, 1994. 373 с.
632. Цыпин Г. М. Человек. Талант. Труд. Москва : Просвещение, 1992. 240 с.
633. Цыпин Г. Музыкант и его работа: проблемы психологии творчества. Москва : Совеский композитор, 1988. 384 с.
634. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Москва : Музыкальное государственное издательство, 1953. 437 с.
635. Чекан О. Е. Художній простір музичного твору: генеза та функціонування : дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія імені імені П. І. Чайковського. Київ, 1999. 187 с.
636. Чекан О. Зустрічі з минулим: Олександр Козаренко. URL : <http://mamache.wordpress.com/2010/10/23> (дата звернення 12.06.2019).
637. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу. Київ : Логос, 2009. 227 с.
638. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. 408 с.
639. Чекан Ю. Біля фестивальної карти. *Культура і життя*. 1992. №42. URL : <http://kmf.karabits.com/press/10.html> (дата звернення 12.06.2019).
640. Чекан Ю. Відгук на кандидатську дисертацію С. Г. Гоменюк «Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці. *Festschrift кафедри історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Ніжин : Вид-ць ПП Лисенко М. М., 2014. С. 245–250.
641. Чекан Ю. Євген Савчук. URL : <http://www.dumkacapella.com.ua/yevhen-savchuk> (дата звернення 12.06.2019).
642. Чекан Ю. Интонационный образ мира как категория исторического музыкознания (несколько вводных замечаний). *Festschrift кафедри історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної*

- академії України імені П. І. Чайковського*. Ніжин : Вид-ць ПП Лисенко М. М., 2014. С. 32–41.
643. Чекан Ю. Камерна симфонія №3 Є. Станковича (до питання про авторську точку зору). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2004. Вип. 42. Історія музики: нові факти та інтерпретації. С. 196–206.
644. Чекан Ю. Музикознавча компаративістика: від методу – до науки. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2012. Вип. 10. С. 6–18.
645. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка (про індивідуальний вимір інтонаційного образу світу у камерній творчості 90-х років). *Festschrift кафедри історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Ніжин : Вид. ПП Лисенко М. М., 2014. С. 189–198.
646. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка. *Музика*. 1996. №3. С. 3, 15.
647. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX століття). Київ : Вежа, 1997. 328 с.
648. Черкашина М. Александр Николаевич Серов. Москва : Музыка, 1985. 166 с.
649. Черкашина М. Дмитро Клебанов. *Українське музикознавство*. 1968. Вип. 3. С. 126–132.
650. Черкашина-Губаренко М. Феномен композитора у сучасній музичній творчості та специфіка творчого процесу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2006. Вип. 44. Музика XX століття: погляд із XXI. С. 46–56.
651. Чернова Т. Драматургія в інструментальній музиці. Москва : Музыка, 1984. 144 с.

652. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Тернопіль : Феміна, 1994. 480 с.
653. Шалаева М. В. Феномен гения в культурном наследии Запада: дис... канд. философских наук: 09.00.13 / Нижневартковский государственный гуманитарный университет. Нижневартовск, 2008. 136 с. URL : <http://www.dslib.net/religio-vedenie/fenomen-genija-v-kulturnom-nasledii-zapada.html> (дата обращения: 03.12.2019)
654. Шалаева М. В. Гений и талант: соотношение понятий. *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. 2008. №54. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/geniy-i-talant-sootnoshenie-ponyatiy> (дата обращения: 03.12.2019).
655. Шамаева К. И. Музыкальное образование на Украине в первой половине XIX века. На материале Волынской, Киевской, Подольской, Полтавской, Черниговской губерний. Киев : Киевская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 1992. 187 с.
656. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 292 с.
657. Шаповалова Л. В. Музыка как аналог личности: к проблеме рефлексивного сознания : дис... д-ра искусствовед. : 17.00.03 / Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского. Киев, 2008. 405 с.
658. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2008. 31 с.
659. Швед М. Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні на новому етапі (1990–2005 рр.) : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Львів. 2006. 20 с.
660. Швець-Савицька Н. У сорокаліття композитора, п'яніста і музиколога Олександра Козаренка. *Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2005. Вип. 10. С. 360–365.

661. Шибаева М. М. Феномен творческой личности в контексте социокультурных реалий. *Ярославский педагогический вестник*. 2013. Т. 1. (Гуманитарные науки). №1. С. 247–252.
662. Шип С. «Музыкальное произведение» как видовая категория и структурные свойства музыкального текста. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 20 : Музичний твір: проблема розуміння. Київ. 2002. С. 13–22.
663. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки. Одесса : Издательство Одесской государственной консерватории имени А. В. Неждановой, 2001. 295 с.
664. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 367 с.
665. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення: автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2002. 42 с.
666. Шнеерсон Г. Портреты американских композиторов. Москва : Музыка, 1977. 229 с.
667. Шнитке А. Святослав Рихтер. *Беседы с Альфредом Шнитке* / сост., автор вступ. ст. А. В. Ивашкин. Москва : РИК «Культура», 1994. С. 222–224.
668. Шоу Б. О музыке. Москва : Аграф, 2000. 304 с.
669. Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. Москва : Мысль, 1998. 663 с.
670. Шпрангер Э. Основные индивидуальные типы индивидуальности. *Психология личности. Тексты* / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, А. А. Пузыря. Москва : Издательство Московского университета, 1982. С. 55–60.
671. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики. Ч. 1 : Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини ХІХ століття. Київ : Музична Україна, 1980. 197 с.
672. Штерн В. Дифференциальная психология и её методические основы. Москва : Наука, 1998. 336 с.

673. Штундер З. Від упорядника. *Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи*. Т. 1. / упоряд., ред., вст. ст. і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. С. 3–4.
674. Штундер З. С. Людкевич як музикознавець, фольклорист і музичний критик. *Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи*. Т. 1 / упоряд., ред., вст. ст. і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. С. 5–28.
675. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1 (1879–1939). Львів : ПП «БІНАР», 2005. 635 с.
676. Шульгіна В. Д. Акименко Федір Степанович. *Енциклопедія сучасної України*. URL : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=43441 (дата звернення 12.06.2019).
677. Шуміліна О. Сильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII ст. за матеріалами рукописних колекцій. Донецьк : Браво, 2012. 299 с.
678. Шуміліна О. А. Сильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть (за матеріалами рукописних колекцій) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 ; Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 2013. 36 с.
679. Щедрин Р. Предисловие. *Екимовский В. Оливье Мессиа́н: жизнь и творчество*. Москва : Советский композитор, 1987. С. 3–10.
680. Щириця Ю. Мирослав Скорик. Київ : Музична Україна, 1979. 55 с.
681. Эко У. Открытое произведение. Москва : Симпозиум, 2006. 412 с.
682. Эльконин Д. Б. К проблеме периодизации психического развития в детском возрасте. *Психология личности. Тексты* / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, А. А. Пузыря. Москва : Издательство Московского университета, 1982. С. 172–181.
683. Юнг К. Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного. Москва : Канон, 1994. 320 с.

684. Юнг К. Психологические типы / пер. с нем. С. Лорие, перераб. В. Зеленским, общ. ред. В. Зеленского. Санкт-Петербург : Ювента ; Москва : Прогресс – Универс, 1995. 715 с.
685. Юрченко М. С. Творчество Максима Березовского в контексте украинской музыкальной культуры XVIII века : дис... канд. искусствовед. : 17.00.02 ; Ленинградская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград. 1990. 230 с.
686. Юрченко О. Універсалізм творчої особистості Тараса Барана. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2014. Вип. 32. С. 98–109.
687. Юсов С. О. Видатні викладачі скрипкових класів Київської консерваторії. *Українське музикознавство*. Вип. 25. 1990. С. 5–18.
688. Юсфин А. Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки. Проблемы лада. Москва : Музыка, 1972. С. 113–150.
689. Яворский Б. Избранные труды. Т. 2. Ч. 1 / общ. ред. Д. Шостаковича. Москва : Советский композитор, 1987. 365 с.
690. Яворский Б. Л. Воспоминания, статьи и письма / под общ. ред. Д. Д. Шостаковича. Москва : Музыка, 1964. Т. 1. 671 с.
691. Яворский Б. Л. Баховский семинар : курс лекций Б. Л. Яворского в 1-м Московском музыкальном техникуме, проведенном в 1924–1925 учебном году / запись сделана С. Рязановым и Л. Авербухом, просмотрена Б. Л. Яворским и дополнена нотным материалом из черновиков. URL : <http://glierinstitute.org/ukr/study-materials/2/yavorskii.pdf> (дата звернення 12.06.2019).
692. Ядов В. Саморегуляция и прогнозирование социального поведения личности : Диспозиционная концепция / 2-е изд. Москва : ЦСПиМ, 2013. 376 с.
693. Яковлев В. Избранные труды о музыке. Русские композиторы. Т. 2. Москва : Советский композитор, 1971. 456 с.

694. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич. Львів : ДВЦ НТШ, 2003. 264 с.
695. Якуб'як Я. Мирослав Скорик. *Композитори союзних республік*. Вып. 3. Москва : Советский композитор, 1980. С. 94–130.
696. Якуб'як Я. Форма інструментальних речитативів М. Скорика. *Українське музикознавство*. Вип. 24. Київ : Музична Україна, 1989. С. 54–66.
697. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні ірмолої XVI–XVIII століть: каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. Львів : Місіонер, 1996. 610 с.
698. Ясиновський Ю. Василь Витвицький. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 16. Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). С. 271–273.
699. Antokoletz E., Fischer V., Suchoff B. *Bartok Perspectives : Man, Composer, and Ethnomusicologist*. Oxford : Oxford University Press, 2000. 336 p.
700. Atwood W. *The Parisian Worlds of Frederic Chopin*. New Haven : Yale University Press, 1999. 400 p.
701. Bandura A. A social cognitive theory of personality. *Handbook of personality* / ed. L. Pervin & O. John ; 2nd ed. New York : Guilford Publications, 1999. PP. 154–196.
702. Bartha D., Somfai L., Révész D. *Haydn als Opernkapellmeister*. Budapest ; Mainz : Akadémiai Kiadó ; Schott, 1960. 470 p.
703. Brindle R. S. *The New Music. The Avant-garde since 1945*. London ; Oxford ; New York : Oxford University Press, 1975. 206 p.
704. Buffon de G. L. Discours sur le style, in *Un autre Buffon, recueil de textes présenté par J.-L. Binet et J. Roger*. Paris : Hermann, 1977. 256 p.
705. Bukofzer M. *Music in the Baroque era*. New York : W. W. Norton, 1947. 489 p.
706. Cartwright D. *Theories and Models of Personality* / I ed. Debuque, Iowa : Wm. C. Brown Company Publishers, 1979. 178 p.

707. Cattell R. B. *Structured Personality Learning Theory*. New York : Praeger, 1983. 466 p.
708. Chaciński J. *Intercultural Teaching of Music at School as a Form of Dialogue and Meeting of Youth from Neighbouring Countries: Poland, Germany and Ukraine. Akademia Muzyczna im. St. Moniuszki w Gdańsku*. 2012. 15 s. URL : <https://www.researchgate.net/publication/300126375>
709. Chaciński J. O rozumieniu muzyki innego kręgu kulturowego – możliwości i ograniczenia horyzontów własnego poznania. *Ars inter Culturas*. 2010. №1. S. 93–105.
710. Dahlhaus C. *Systematische Musikwissenschaft*. Wiesbaden : Musikantiquariat Bernd Katzbichler, 1982. 367 s.
711. Daunoravičiene G. The „Explosion” of Musical Genres in 20-th Century Composition : An Investigation into Its Seismicity. *Dzieło Muzyczne. Źródła*. Bydgoszcz. 2012. S. 55–67.
712. Ehrlich C. *The Piano History*. Oxford : Oxford University Press, 1990. 256 p.
713. Engler B. *Personality Theories: an Introduction / 9th ed*. Boston : Cengage Learning, 2013. 528 p.
714. Erikson E. H. *Childhood and Society*. New York : Norton, 1993. 445 p.
715. Finlow S. R. *The Piano Study from 1800 to 1850 : Style and Technique in Didactic Virtuoso Piano Music from Cramer to Liszt*. Ph.D. : Musicology ; Cambridge University. Cambridge. 1986. 350 p.
716. Gilliam B. *Richard Strauss and His World*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1992. 429 p.
717. Goldstein K. *Human Nature*. Cambridge : Harvard University Press, 1940. 277 p.
718. Hall C. S., Lindzey G. *Theories of Personality*. New York : J. Wiley & Sons, 1957. 571 p.
719. Hartog H. *European Music in the Twentieth Century*. London : Routledge & Kegan Paul, 1957. 349 p.

720. Ingarden R. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków : PWM, 1973. 187 s.
721. Kelly G. A. *Theory of Personality : the Psychology of Personal Constructs*. Routledge, 1992. 470 p.
722. Komenda O. Współczesny kompozytor ukraiński Ołeksander Kozarenko i jego twórczość sceniczna. *Kamerton*. 2013. №57. S. 252–259.
723. Komenda O., Odarchuk N. Ukrainian Pianist Oleksandr Kozarenko. *International Journal of Humanities and Cultural Studies*. 2016. Vol. 3. Issue 2. P. 1012–1021.
724. Komenda O. I. Teorie osobowości przez pryzmat zadań typologii universalizmu twórczego. Теорії особистості крізь призму завдань типології творчого універсалізму. *European Humanities Studies: State and Society. Europejskie Studia Humanistyczne: Państwo i Społeczństwo*. 2017. №4 (I). S. 194–208.
725. Markiw V. R. *Myroslav Skoryk : Life and Solo Piano Works : Doctoral Dissertations*. D.M.A. Storrs (Connecticut) : University of Connecticut, 2007. 300 p.
726. Maslow A. H. *Toward a Psychology of Being* / 3. ed. New York : Wiley, 1999. 274 p.
727. May R. *The Meaning of Anxiety*. New York : W. W. Norton & Company, 1996. 448 p.
728. Morgan R. P. *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York : W. W. Norton, 1991. 580 p.
729. Nissman B. *Bartók and the Piano: A Performer's View*. New Jersey : Scarecrow Press, 2002. 319 p.
730. Rotter Ju. *Social Learning and Clinical Psychology*. New York : Prentice-Hall, 1954. 466 p.
731. Ryckman R. *Theories of Personality*. Cengage Learning, 2007. 736 p.
732. Schäffer B. *Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej*. Kraków : PWM, 1969. 543 s.

733. Sharp D. Personality Types: Jung's Model of Typology. Toronto : Inner City Books, 1987. 128 p.
734. Skelton G. Paul Hindemith : The Man Behind the Music: A Biography. London : Victor Gollancz LTD, 1975. 319 p.
735. Skinner B. F. Recent Issues in the Analysis of Behavior. Columbus : Merrill, 1989. 159 p.
736. Sloboda J. A. Umysl muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki. Warszawa : PWN, 2002. 358 s.
737. Stefaroi P. Humanistic Personology : A Humanistic-Ontological Theory of the Person & Personality. Applications in Therapy, Social Work, Education, Management and Art (Theatre). Scotts Valley : CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015. 474 p.
738. Stevens H. The Life and Music of Béla Bartók. New York : Oxford University Press, 1953. 354 p.
739. Sullivan H. S. The Interpersonal Theory of Psychiatry. New York : W. W. Norton, 1953. 393 p.
740. Taruskin R. Defining Russia Musically. Historical and hermeneutical essays. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1997. 561 p.
741. Taruskin R. On Russian Music. Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 2009. 408 p.
742. Walter M. An Introduction to Personality / 6 ed. Hoboken (New Jersey) : John Wiley & Sons, Incorporated, 1999. 679 p.
743. Yeomans D. Bartók for Piano: A Survey of His Solo Literature. Bloomington : Indiana University Press, 2000. 176 p.
744. Yudkin-Ripun I. Etymological Roots of the Artistic Thought in Slavic Folklore. A Report for 13-th International Congress of Slavists. Kiev National Academy of Sciences of Ukraine M. Rylski Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology, 2003. 26 p.

745. Zinkevych E. The Ukrainian Composers' School in the SocioCultural Context of the 20-th Century. *Nationale Music in 20 Jahrhundert*. Gudrun Schröder Verlag. Leipzig, 2004. S. 155–164.
746. Tomaszewski M. F. Chopin. Warszawa : PWN, 1999. 847 s.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

РЕПЕРТУАР О. КОЗАРЕНКА-ШАНІСТА

Монографічні програми

1. Й. С. Бах (фортепіано з оркестром)

1. Бах Й. С. Клавірний концерт №1 d-moll, кам. орк. «Perpetuum mobile», дир. Г. Павлій, 1999.
2. Бах Й. С. Клавірний концерт №5 f-moll, кам. орк. «Perpetuum mobile», дир. Г. Павлій, 1999.
3. Бах Й. С. Клавірний концерт c-moll для двох клавірів, кам. орк. «Perpetuum mobile», дир. Г. Павлій, 1999, другий соліст – М. Драган.

2. М. Лисенко (фортепіано)

1. Лисенко М. Соната a-moll op. 16.
2. Лисенко М. Рапсодія №2 A-dur «Думка-шумка» op. 18.
3. Лисенко М. П'ять п'єс за ляйпцігським автографом 1878–79 років (завершені О. Козаренком): Музичний момент, Мазурка, Гумореска, Пісня без слів, Експромт.
4. Лисенко М. Перший концертний полонез op. 5, As-Dur.
5. Лисенко М. Мрія «На солодкім меду».
6. Лисенко М. Прелюдія «Хлопче, молодче» (з «Сюїти у формі старовинних танців»).

3. М. Лисенко (вокал і фортепіано), з Валерієм Буймістром та Людмилою Давимукою

1. «Ой одна я, одна».
2. «Навгороді коло броду».
3. «Садок вишневий коло хати».
4. «Ой чого ти почорніло».
5. «Минають дні».
6. «Не тополю високою».
7. «Ой крикнули сірі гуси».
8. «У неділю вранці рано».
9. «Доля».
10. «Понад полем іде».
11. «Пливе човен».
12. «Коли розлучаються двоє».
13. «Ратай».
14. «Єрихонська рожа».

15. «Айстри».
16. «Плач Ярославни».
17. «Мені однаково» та інші.

4. Б. Лятошинський (фортепіано)

1. Лятошинський Б. П'ять прелюдій ор. 44.
2. Лятошинський Б. Соната №1.
3. Лятошинський Б. Соната №2.
4. Лятошинський Б. Концертний етюд-рондо.
5. Лятошинський Б. Прелюдії ор. 38, ор. 38 bis.

5. Д. Шостакович (скрипка і фортепіано), з Л. Шутко

1. Шостакович Д. Соната для скрипки і фортепіано, тв. 134.
2. Шостакович Д. Чотири прелюдії, тв. 34.
3. Шостакович Д. «Три фантастичні танці».
4. Шостакович Д. Шість п'єс для 2-х скрипок і фортепіано (Прелюдія, Гавот, Полька, Вальс, Елегія, Іспанський танець).
5. Шостакович Д. Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано, тв. 67 (з Л. Шутко та О. Шутко).

6. «25 миттєвостей української фортепіанної музики» (фортепіано)

1. Козаренко О. «П'ять писанок» для фортепіано.
2. Колесса М. «П'ять коломийок».
3. Лисенко М. П'ять п'єс за ляйпцігським автографом 1878–79 років (завершені О. Козаренком): Музичний момент, Мазурка, Гумореска, Пісня без слів, Експромт.
4. Лятошинський Б. П'ять прелюдій ор. 44.
5. Ревуцький Л. П'ять прелюдій ор. 4, ор. 7.

7. Українська скрипкова соната, з Л. Шутко

1. Козаренко О. «Sonata quasi una Fantasia».
2. Лятошинський Б. Соната для скрипки і фортепіано.
3. Скорик М. Перша соната для скрипки і фортепіано.
4. Станкович Є. «Sonata piccolo».

8. Фортепіанна творчість А. Кос-Анатольського

1. «Гірська легенда».
2. Ноктюрн.
3. Скерцо.
4. Парафраз на тему солоспіву «Ой ти, дівчино, з горіха зерня».
5. «Гомін Верховини».
6. Вальс «Зів'ялі троянди».
7. Прелюдія a-moll.
8. «Гуцульська токата».
9. «Буковинська сюїта» (Коломийка, Елегія, Аркан).

9. Скрипкові твори М. Скорика, з Л. Шутко

1. Соната для скрипки і фортепіано №1.
2. Соната для скрипки і фортепіано №2.
3. «Іспанський танець».
4. «Арія».
5. «В народному стилі».
6. «Мелодія» з к/ф «Високий перевал».

Поза монографічними програмами

Сольний репертуар

1. Бах Й. С. Токати e-moll, d-moll.
2. Бах Й. С. «Французька сюїта» G-dur.
3. Бах Й. С. «Хроматична фантазія і фуга» d-moll.
4. Бах Й. С. Прелюдія і фуга cis-moll, II том ДТК.
5. Бах Й. С. Прелюдія і фуга fis-moll, II том ДТК.
6. Бетховен Л. Сонати №№3, 6, 8, 16, 32.
7. Бетховен Л. Рондо G-dur.
8. Бетховен Л. «Багателі».
9. Брамс Й. Три інтермеццо ор. 118.
10. Гріг Е. Соната e-moll.
11. Ліст Ф. Соната h-moll.
12. Козаренко О. Варіації на російську тему для фортепіано.
13. Козаренко О. Рондо для скрипки і фортепіано.
14. Козаренко О. Пролог для двох фортепіано.
15. Козаренко О. «П'ять писанок» для фортепіано.
16. Моцарт В. А. Рондо a-moll.
17. Моцарт В. А. Сонати C-dur, F-dur.
18. Рахманінов С. «Гумореска», етюд-картини (вибрані).
19. Скрябін О. Дві поеми, ор. 32.
20. Скорик М. Бурлеска.
21. Шопен Ф. Соната b-moll.
22. Шопен Ф. Скерцо b-moll.
23. Шопен Ф. Етюди №№1, 3, 4, 5, 12, 16, 19, 20, 24.
24. Шопен Ф. Прелюдії (вибрані).
25. Шопен Ф. Ноктюрн f-moll.
26. Чайковський П. Прелюдія і фуга.
27. Шуман Р. «Симфонічні етюди».

Камерний репертуар

1. Бетховен Л. Соната № 9 «Крейцера» (з Л. Шутко).
2. Брамс Й. Соната для альту і фортепіано (з Д. Гаврильцем).

3. Данкля Ш. «Концертна симфонія» для двох скрипок і фортепіано (з Лідією та Остапом Шутками).
4. Дворжак А. «Чотири романтичні фрагменти» (з Л. Шутко).
5. Керн Дж. «Дим» з мюзиклу «Дим в твоїх очах» для двох скрипок та фортепіано (з Лідією та Остапом Шутками).
6. Козаренко О. Вокальний цикл «Сім струн» (з А. Ковалко, А. Тюпою).
7. Козаренко О. Рондо для скрипки і фортепіано.
8. Козаренко О. «Tango del Modo Piazzolla» (з Лідією Шутко, Остапом Шутком, Ольгою Шутко).
9. Корільяно Дж. Соната для скрипки і фортепіано (з Л. Шутко).
10. Кос-Анатольський А. «Ой візьму я відерце» (з О. Мухою, Л. Давимукою).
11. Кос-Анатольський А. «Ой піду я межі гори», «Лукашева сопілка», «Приснилося з ночі дівчині», «Солов'їний романс», «Соловей і троянда» (з Л. Давимукою, О. Бобелою, Л. Мацюк).
12. Кос-Анатольський А. Мазурка (з Л. Шутко), «Романс».
13. Людкевич С. «Голосіння», «Чабарашка» (з Л. Шутко).
14. Сарасате П. «Циганські наспіви» для двох скрипок та фортепіано (з Лідією та Остапом Шутками).
15. Франк Ц. Соната для альту і фортепіано (з Д. Гаврильцем).
16. Фролов Д. «Сувенір» для двох скрипок та фортепіано (з Лідією та Остапом Шутками).
17. Шостакович Д. Соната для альту і фортепіано (з Д. Гаврильцем).
18. Шуберт Ф. Арпеджіо-Соната для альту і фортепіано (з Д. Гаврильцем).
19. Шуман Р. «Фантастичні п'єси» для альту і фортепіано (з Д. Гаврильцем).

Для фортепіано з оркестром

1. Козаренко О. «Concerto Rutheno», кам. орк. «Perpetuum mobile», дир. Г. Павлій.
2. Козаренко О. «Konzertstück», кам. орк. «Perpetuum mobile», дир. Г. Павлій.
3. Кос-Анатольський А. Концерт для фортепіано з оркестром № 2.
4. Моцарт В. А. Концерт для фортепіано з оркестром d-moll.
5. Моцарт В. А. Концерт для фортепіано з оркестром C-dur.
6. Прокоф'єв С. Концерт №3 для фортепіано з оркестром.
7. Рахманінов С. Концерт № 2 для фортепіано з оркестром.
8. Рахманінов С. Рапсодія на тему Паганіні.
9. Чайковський П. Концерт №1 b-moll для фортепіано з оркестром.
10. Шуман Р. Концерт для фортепіано з оркестром a-moll.

ДОДАТОК Б

СПИСОК ТВОРІВ О. КОЗАРЕНКА

- 1982 Варіації на російську тему для фортепіано.
- 1982 Вокальний цикл «Сім струн» на вірші Лесі Українки.
- 1982 Пролог для двох фортепіано.
- 1982 Рондо для скрипки і фортепіано.
- 1983 Варіації для скрипки і фортепіано.
- 1984 Рондо для скрипки і фортепіано.
- 1985 Квартет для струнних.
- 1986 П'ять солоспівів на вірші С. Майданської.
- 1987 Три солоспіви на вірші М. Томенко.
- 1989 «П'ять писанок», цикл для фортепіано.
- 1988 «Ірмологіон» для струнних.
- 1989 Пасакалія на галицьку тему для органа.
- 1990 «Konzertstück» для камерного оркестру.
- 1989 «Мікросхеми», камерна кантата для сопрано, цимбалів, перкусії на вірші М. Томенко.
- 1989 Чакона на тему «Думо мої» для квінтету духових.
- 1989–1994 Концерт для скрипки з оркестром.
- 1990 «Дві пісні з Покуття» для голосу і камерного оркестру.
- 1990 Інвенції для чотирьох мелодійних інструментів.
- 1990 Чакона для симфонічного оркестру.
- 1991 «Епістоли», 4 симфонічні фрагменти.
- 1991 «Concerto Rutheno» для камерного ансамблю.
- 1992 «П'ять весільних ладкань з Покуття» для народного голосу і камерного ансамблю.
- 1993 Варіації на тему з «Граматики музикальної» М. Дилецького для духового квінтету.
- 1994 «Дон Жуан» з Коломиї», балет за мотивами творів Л. фон Захера-Мазоха (включає раніше написані «Оро» для ансамблю перкусії, «Інвенції для чотирьох мелодичних інструментів та «Concerto Rutheno»).
- 1994 «Оро» для ансамблю перкусії.
- 1994 «Острозький триптих» для мішаного хору a cappella.
- 1994 «П'єро мертвопетлює», камерна кантата для контратенора та інструментального ансамблю.
- 1994 «Chanson triste» пам'яті В. Лютославського для органа і струнних.
- 1995 «Чотири молебні пісні до Діви Марії» («Богородичні пісні») для солістів, жіночого хору та оркестру.
- 1996 «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» для читця, солістів, хору і камерного оркестру.

- 1996 «Орестея», мелодрама за трагедіями Есхіла (укр. пер. Андрія Содомори) для читця й інструментального ансамблю
- 1997 «Sonata quasi una fantasia» для скрипки і фортепіано.
- 1997 «Час покаяння», камерна опера для солістів і оркестру на вірші українських поетів XVII–XVIII ст.
- 1998 «Псалом Давида» для мішаного хору і оркестру.
- 1999 «Різдвяна Божественна Літургія» для мішаного хору а cappella (I частина).
- 2001 «Українська кафолічна літургія» для солістів, мішаного хору, симфонічного оркестру та органу.
- 2001 «Sinfonia estravaganza» для струнних (I частина, перша ред.).
- 2001 «Інвенції для чотирьох мелодійних інструментів» для 2-х скрипок і 2-х віолончелей (друга ред.).
- 2001 «Romanza» для кларнета, тромбону, віолончелі, фортепіано.
- 2001 «Tango del modo Piazzolla» для камерного ансамблю.
- 2002 «Вінець нетлінний», кантата новомученикам УГКЦ для хору та оркестру.
- 2004 «Alte Würzburger Tänze und die Glocken des Heiliger Kilian» для ансамблю ударних (друга ред. «Оро»).
- 2004 Вальс для гобоя і струнних «Шамбінські».
- 2004 Флейтовий квартет «Flauti dolci».
- 2008 «Український реквієм» для солістів, мішаного хору й симфонічного оркестру на латинські канонічні тексти і українські тексти Назара Федорака.
- 2010 «Три лемківські пісні» для тенора і фортепіано (струнних).
- 2013 «Sinfonia estravaganza» для струнних (в трьох частинах, друга ред.).
- 2013 «Співанка про Василинку» для мішаного хору а cappella.
- 2013 Диптих на слова С. Майданської для мішаного хору а cappella.
- 2013 «Три гуцульські коляди» для мішаного хору а cappella.
- 2014 «Різдвяна Божественна Літургія» для мішаного хору а cappella (II частина).
- 2015 «Величання князю Володимиру», кантата для хору та оркестру.
- Музика до понад 60-ти драматичних вистав для театрів Києва, Одеси, Львова, Рівного, Хмельницького, Луцька, Чернівців, Дрогобича, Івано-Франківська, Коломиї, серед яких – «Камінний хрест» В. Стефаніка (1990), «Гуцульський рік» Г. Хоткевича (1991), «Продова морока» П. Куліша (1992), «Дивна місіс Севідж» Дж. Патріха (1993), «Пігмаліон» Б. Шоу (1994), «Ніч на полонині» О. Олесья (1995), «Матинаймичка» Т. Шевченка (1996), «Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького (1997), «Мачуха» О. де Бальзака (1998), «Цалинка» С. Майданської (1999), «Як козакам роги виправляли» Ю. Федьковича (2000), «Пошились у дурні» І. Тобілевича (2001), «Неназвана весна»

Б. Шульца (2002), «Наш Тарас» (2004), «Пітер Пен» О. Уайльда (2005), «Мауглі» Р. Кіплінга (2006), «Зоряний хлопчик» О. Уайльда (2007), «Для домашнього огнища» І. Франка (2007), «Сойчине крило» І. Франка (2008), «Украдене щастя» І. Франка (2009), «Умова» Г. Гемара (2010), «Заки свічка згасне» О. Фредра (2011), «Про шкідливість тютюну» А. Чехова (2012), «Порвалась нитка» І. Карпенка-Карого (2013), «Олівер Твіст» Ч. Діккенса (2014) та інші.

ДОДАТОК В

ЗВУКОЗАПИСИ ТВОРІВ О. КОЗАРЕНКА

1. «Ірмологіон» для струнних, кантата «Чотири молебні пісні до Діви Марії» – хор і оркестр капели «Трембіта», диригент М. Кулик, 1996 (серія «Духовна музика України»).
2. «Sinfonia estravaganza» для струнних – камерний оркестр «Віртуози Львова», диригент Ю. Луців, 1998 (назва диску «Скрипаль на даху»).
3. «Sonata quasi una fantasia» для скрипки і фортепіано, 1999 (назва диску «Грають Лідія Шутко та Олександр Козаренко», серія «Музична колекція Львова»).
4. «Інвенції» для чотирьох мелодичних інструментів – квартет «Гармонії світу», 1999 (назва диску «Два дні і дві ночі нової музики»).
5. Літургія Святого Іоанна Златоуста (I частина) – капела «Трембіта», диригент М. Кулик, 2000 (серія «Духовна музика України»).
6. «„Страсті Господні“. Духовна музика О. Козаренка» – хор і оркестр капели «Трембіта», диригенти Г. Павлій, М. Кулик, 2001 (серія «Духовна музика України»).
7. «П'єро мертвопетлює», «Romanza» – камерний оркестр «Archi», диригент І. Андрієвський, 2002 (назва диску «Нова музика України»).
8. «Українська кафолічна літургія» – хор та оркестр капели «Трембіта», диригент М. Кулик, 2005 (серія «Духовна музика України»).
9. «„Concherto Rutheno“. Камерна музика О. Козаренка» – оркестр ЛДМА імені М. Лисенка, диригент Г. Павлій, 2005 (серія «Персоналії»).
10. «Alte Würzburger Tänze und die Glocken das Heilige Kilian», 2005 – Dresden.
11. «Український реквієм» – капела «Трембіта», симфонічний оркестр Луганської філармонії, диригент Н. Яцків, 2008 (серія «Духовна музика України»).
12. «Скрипкова музика Дмитра Шостаковича у виконанні Лідії Шутко та Олександра Козаренка», 2012 (серія «Персоналії»).
13. «Фортепіанна музика Миколи Лисенка у виконанні Олександра Козаренка», 2012 (серія «Персоналії»).
14. «Різдвяна Божественна Літургія» – Галицький академічний камерний хор, диригент В. Яциняк, 2015 (серія «Духовна музика України»).
15. «Фортепіанна музика Анатолія Кос-Анатольського у виконанні Олександра Козаренка», 2016 (серія «Персоналії»).

ДОДАТОК Г

СПИСОК МУЗИКОЗНАВЧИХ ПРАЦЬ О. КОЗАРЕНКА

1. Життя і творчість М. В. Лисенка в критичних оцінках і наукових спостереженнях. *Українське музикознавство*. 1992. Вип. 27. С. 30–42.
2. Кобзар – у грамзаписах. *Бандура (Торонто)*. 1992. №41–42. С. 30–32.
3. Лисенковий етап становлення українського національного музичного стилю. *Фестиваль Лисенка у Львові: програма і тези наукових повідомлень наук.-теор. конф., присвяченої 150-річчю від дня народження М. Лисенка (2–4 березня 1992 р.)*.
4. Творець національного музичного стилю [Микола Лисенко]. *Музика*. 1992. №6. С. 14–15.
5. Сонце української музики [Микола Лисенко]. *Музика*. 1992. №3. С. 6–8.
6. Пам'яті композитора [Анатолія Кос-Анатольського]. *Музика*. 1992. №3. С. 14.
7. Національна інтонаційність у композиторській творчості. *Народна творчість та етнографія*. 1993. №3. С. 13–18.
8. Микола Віталійович Лисенко як основоположник української національної музичної мови: автореф. дис... канд. мистецтвознав. Київ. 1993. 19 с.
9. Український фонозапис: час збирати каміння. *Культура і життя*. 1994. №38. С. 3.
10. Творчість Б. Лятошинського в контексті становлення національного музичного стилю. *Матеріали науково-теоретичної конференції до 100-річчя Б. Лятошинського*. Львів, 1995. С. 50–56.
11. Вплив поезики Т. Шевченка на формування творчого методу М. Лисенка. *Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії*. 1996. Т. 232. С. 112–124.
12. Геть від абсурду. *Art line*. 1997. №7–8. С. 92.
13. І серце одпочине. *Art line*. 1997. №10–11.
14. Українська духовна музика: спогад про майбутнє. *Art line*. 1998. №1. С. 24–27.
15. Лідія Шутко. *Art line*. 1998. №3. С. 30–32.
16. Імені А. Кос-Анатольського [про музичний фестиваль імені А. Кос-Анатольського]. *Art line*. 1998. №1. С. 36–37.
17. Семантична «гра» в музичній мові Василя Барвінського. *Василь Барвінський і українська музична культура*. Тернопіль. 1998. С. 31–35; передрук : *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету імені В. Гнатюка*. 2000. №1 (4). С. 3–5.
18. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ століття. *Українське музикознавство*. 1998. Вип. 28. С. 144–155.
19. Національна музична мова в контексті постмодернізму. *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету імені В. Гнатюка*. 1999. №1. С. 9–16.

20. Національна музична мова як фактор історичного процесу. *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету імені В. Гнатюка*. 1999. №2. С. 9–16.
21. В науці у М. Скорика. *Наукові збірки ЛДМА імені М. В. Лисенка*. 1999. Вип. 1. С.125–128.
22. Borys Latoszynski. *11 Dni Muzyki Kompozytoruw Krakowskich*. Krakow : 1999. S. 104.
23. The Role of Composers of Halychyna in the Formation of a Ukrainian National Style. *Acta Universitatis. Banska-Bystrica*. 1999. S. 36–43.
24. Від модернізму до постмодернізму: парадигма розвитку галицької музики ХХ ст. *Musica Galiciana*. 2000. Т.5. S. 247–253.
25. Музична мова Б. Лятошинського в умовах стратифікації національного музично-семіотичного процесу. *Українське музикознавство*. 2000. Вип. 29. С. 116–125.
26. Постмодерністичний акцент в музичній мові Валентина Сильвестрова. *Syntagmation. Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2000. Вип. 2. С. 80–87.
27. Піаніст кришталевого стилю. *Олег Криштальський. Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2000. Вип. 3. С. 3–5.
28. Музыкальный язык Валентина Сильвестрова как прогностическая модель украинской национальной музыкальной речи. *Новое видение культуры мира в XXI веке*. Владивосток. 2000. С. 167–169.
29. Творчість М. Скорика в контексті постмодернізму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2000. Вип. 10. С. 23–30.
30. Українська духовна музика і процес становлення національної музичної мови. *Мистецтвознавство України*. 2000. Вип. 1. С. 139–156.
31. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ. 2000. 284 с. (2-е вид. – 2011 р.).
32. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис... д-ра мистецтвознав. Київ. 2001. 36 с.
33. Творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю. Питання стилю і форми в музиці. *Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2001. Вип. 4. С. 124–131.
34. Духовная музыка украинских композиторов конца XX века в контексте развития национального музыкального языка. *Восток–Запад: диалоги в Армении*. Ереван : 2001. С. 35–38.
35. «Musica Galiciana» на межі тисячоліть. *Musica Galiciana. Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2001. Вип. 5. С. 5–7.

36. Мета- і полікультурний діалог (полілог культур) як ознака лисенкового музичного тексту. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 20. С. 80–85.
37. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. *Калофонія*. 2002. Вип. 1. С. 150–161.
38. Золота скрипка України (Ліда Шутко). *Жінка (Київ)*. 2002. С. 35–36.
39. Семантично-знакова багатомірність тексту кантати С. Людкевича «Заповіт» на вірші Т. Шевченка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 16. С. 149–154.
40. Національна музична мова як феномен історії музики. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. 2002. Вип. 1. С. 32–36.
41. Вартовий лемківської пісні: О. Гижа і його збірка. *Українські пісні з Лемківщини. Горлиці*. 2002. С. 5–8.
42. Марія Крушельницька. Per aspera ad astra! *Наше життя (Нью-Йорк)*. 2003. №№7–8. С. 5–6.
43. Львівська філософсько-естетична школа і актуальні проблеми українського музикознавства. *Musica Humana. Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2003. Вип. 8. С. 74–81.
44. Терни і троянди на шляху Марії Крушельницької. *Культура і життя*. 2003. №12.
45. Герой людського духа: до 160-річчя від дня народження М. В. Лисенка. *Musica Humana. Наукові збірки Львівської державної музичної академії України імені М. В. Лисенка*. 2003. Вип. 8. С. 14–18.
46. М. В. Лисенко та національна музична ідея. *Наукові записки НТШ. Праці музикознавчої комісії*. 2003. Вип. 29. С. 20–21.
47. Диво самозростаючого Логосу. *Музика*. 2003. №1; передрук : *Музика*. 2013. Вип. 13. С. 60–64.
48. Діаманти в оправі малих сцен [про Оксану Затварську]. *Просценіум*. 2004. С. 38.
49. Що таке церковна музика? (музично-історичний, богословський і творчий аспекти). *Калофонія. Наукові записки Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка*. 2004. Вип. 2. С. 243–250.
50. Філософія творчості Миколи Лисенка та національна музична ідея. *Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії*. Т. 247. 2004. С. 285–294.
51. О. Цалай-Якименко. Київська школа музики ХVII століття [Рецензія]. *Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії*. Т. 247. 2004. С. 531–535.
52. Професору Юрієві Ясіновському – 60. *Юрій Ясіновський: бібліографічний покажчик*. Львів : УКУ. 2004. С. 7–11; передрук: *Інформаційний бюлетень Інституту українознавства*. Львів. 2005. С. 131–132.
53. Украинская национальная идея: миф или реальность. *Современный мир и национальные музыкальные культуры*. Минск : Ковчег. 2004. С. 47–59.

54. До проблеми нового прочитання текстів національної музичної класики (на прикладі творчості М. Лисенка та С. Людкевича). *Українська та світова музична культура: сучасний погляд*. Київ. 2005. С. 16–26.
55. Коломийка як загальнонаціональний культурний феномен. *Коломия давня і нова: міська цивілізація в історії культури*. Коломия. 2005. С. 136–141.
56. На перехресті композиторських свідомостей (бетховенські каденції клавірного концерту d-moll В. А. Моцарта). *Вольфганг Амадей Моцарт: погляд з XXI сторіччя*. Львів. 2006. С. 47–53; передрук: *Музична україністика: сучасний вимір*. 2009. Вип. 4. С. 24–29.
57. Шукач краси. *Вісник НТШ*. 2006. Вип. 36. С. 37–39.
58. Про моцартовий слід у фіналі фортепіанної сонати М. Лисенка. *Музичний світ В. А. Моцарта: шляхи осягнення*. Харків. 2006. С. 47–49.
59. Олександра Цалай-Якименко. *Вісник НТШ*. 2007. №38. С. 48–49.
60. Die Neue ukrainischer Kirchenmusik. *Passagen*. Zurich. 2007. S. 142.
61. Ісихазм як домінуючий чинник української культури. *Пам'яті Яреми Якуб'яка*. Львів. 2007. С. 97–104.
62. Mykola Lysenko w Krakowie. *Dni muzyki Kompozytorow Krakowskich*. Krakow. 2008. S. 145.
63. Гуцульська музична сецесія: національний відгук на європейський виклик. *Музична україністика: сучасний вимір*. 2008. Вип. 2. С. 146–152.
64. Бідермайер як актуальна стильова модель української музики. *Мистецтвознавство України*. Київ. 2009. С. 86–88; передрук : *Musica Humana*. 2010. Вип. 3. С. 147–151.
65. Марія Крушельницька. *Вісник НТШ*. 2009. Вип. 39. С. 50–51.
66. Орфей повертається. *Культура і життя*. 2009. 20 трав.
67. Сакральная монодия в современном композиторском творчестве Украины. *Ceremonies and Chanting in the Orthodox Church*. Joensuu, Finland. 2009. S. 220–228.
68. Вхідження в музику. *Львівське державне музичне училище імені С. Людкевича. Сторінки історії*. Львів : ТеРус. 2009. С. 129–135.
69. Кіра Шамаєва. Біографічний нарис. *Наукові записки НТШ. Праці музикознавчої комісії*. Львів, 2010.
70. Рецепт українською культурою симфонії-кантати С. Людкевича «Кавказ». *Наукові записки НТШ. Праці музикознавчої комісії*. Львів. 2010.
71. Рецензія на монографію Л. Кияновської «М. Скорик. Портрет композитора на тлі епохи». *Наукові записки НТШ. Праці музикознавчої комісії*. Львів. 2012.
72. Філософія музики як необхідна складова сучасної музичної освіти. *Науковий вісник ЛНУ імені І. Франка. Мистецтвознавство*. 2012. Вип. 11. С. 3–7 ; передрук: *Наукові записки НТШ. Праці музикознавчої комісії*. Т. 256. 2014. С. 28–38.

73. Ярема Якуб'як як приклад когнітивного музикознавця. *Науковий вісник Львівського національного університету імені І. Я. Франка. Мистецтвознавство*. 2013. Вип. 12. С. 28–31.
74. Під сузір'ям Януша Корчака. *Львівсько-Ряшівські наукові зошити*. 2013. Вип. 1. С. 13–16.
75. Українське серце Парижа. *Музика*. 2014. Вип. 2. С. 38–39.
76. Сценічний фольклоризм «Черемошу»: між автентикою та артифіційним мистецтвом. *Науковий вісник Львівського національного університету імені І. Я. Франка. Мистецтвознавство*. 2014. Вип. 14. С. 5–8.
77. Антологія галицького солоспіву або пісенний вінок Лілії Коструби. *Музика*. 2014. Вип. 14.
78. Тарас Шевченко та Микола Лисенко: акмеологічний рівень спілкування особистостей. *Науковий вісник Львівського національного університету імені І. Я. Франка. Мистецтвознавство*. 2014. Вип. 12. С. 20–24.
79. Погляди Блаженного отця Іоанна на сприйняття музики, виховання нею людини та формування нового суспільного етосу. *Rola odbioru sztuki w formacji osoby a etos społeczny*. Львів ; Rzeszów. 2014. S. 37–46.
80. Сильові епіфанії у творчості о. Михайла Вербицького. *Перемишльські архиєпархіяльні відомості*. 2015. Ч. 17. С. 66–71.
81. Замість післямови. *Г. Павлій. Духовний тезаурус музиканта*. Львів : Каменярь. 2015. С. 258–262.
82. Кипарисовый ларец, золотая трость и освобожденные ее касанием мысли блаженного Иоанна о чуде исполнительского творчества. *Крещендо добра. Фортепиано как орфеон*. Москва : Мир Софии. 2015. Т. 2. С. 617–625.
83. Замість передмови. *Б. Лятошинський. Романси 1920-х років*. Київ ; Ніжин. 2015. С. 3–5.
84. *Музика. Коломийська Асоціація Митців*. Коломия. 2015. С. 148 (серія «Мистецька Коломия»).
85. Дещо зі спогадів про «Наш Дім Музики». *Конкурс-фестиваль «Crescendo Classic»*. Івано-Франківськ. 2015. С. 7–10.
86. Полигимния новой духовности или Sinfonia joiosa (звучащая радость). Блаженный о. Иоанн. *Русский Парсифаль*. Москва : Мир Софии. 2015. С. 3–7.
87. Про деякі універсалії музичного світу Б. Лятошинського. *Науковий вісник Львівського національного університету імені І. Я. Франка. Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 16. С. 33–37.

ДОДАТОК Д

ДИСЕРТАЦІЇ, ЗАХИЩЕНІ ПІД КЕРІВНИЦТВОМ О. КОЗАРЕНКА

1. Лехник Л. В. Василь Витвицький: музикознавча та композиторська спадщина : автореф. дис. канд... мистецтвознав. : 17.00.01. Львів, 2006. 17 с.
2. Дубровний Т. М. Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського у стилетворчих процесах другої половини ХХ століття : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2006. 19 с.
3. Конончук В. О. Пісенна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2006. 15 с.
4. Новакович М. О. Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2008. 20 с.
5. Слюсар Т. М. Львівська камерно-інструментальна соната в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2010. 17 с.
6. Павленко О. Ф. Український флейтовий концерт: генеза та тенденції розвитку : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2012. 18 с.
7. Кудриницький С. М. Жанрово-семантичний простір коломийки в українській музиці : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2013. 19 с.
8. Старко В. Г. Фаготове мистецтво в Україні: генеза, сучасний стан, шляхи розвитку : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2014. 20 с.
9. Коломиєць О. І. Стильова школа гхарана Кірана в професійній музичній культурі усної традиції Північної Індії : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2014. 18 с.
10. Вавренчук І. А. Українська музична сецесія: генеза та типологія втілень : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2015. 20 с.

ДОДАТОК Е
ОПОНУВАННЯ
КАНДИДАТСЬКИХ ТА ДОКТОРСЬКИХ ДИСЕРТАЦІЙ

1. Дьячкова О. А. Метафора як фактор художньої активності музичного твору : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 1999. 18 с. (наук. кер. О. С. Зінкевич).
2. Чекан О. Е. Художній простір музичного твору : генеза та функціонування : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 1999. 17 с. (наук. кер. Ю. І. Чекан).
3. Дудик Р. В. Хоровая культура Прикарпаття ХІХ – первой трети ХХ века: автореф. дис... канд. искусствовед. : 17.00.03. Киев, 2000. 17 с. (наук. кер. І. Ф. Ляшенко).
4. Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці: автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2000. 18 с. (наук. кер. М. П. Загайкевич).
5. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2001. 20 с. (наук. кер. І. Ф. Ляшенко).
6. Карп'як А. Я. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (19–20 ст.): автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2002. 21 с. (наук. кер. В. М. Апатський).
7. Мороз Л. В. Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2003. 19 с. (наук. кер. М. В. Черепанин).
8. Савчук І. Б. Екзистенційні мотиви світобачення модерністського майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років ХХ століття в Україні): автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2005. 20 с. (наук. кер. М. Д. Копиця).
9. Гомельська Ю. О. Композиторська освіта у Великій Британії як феномен європейської музичної культури: автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2006. 16 с. (наук. кер. О. В. Сокол).
10. Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ ст. у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів: автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2006. 36 с. (наук. кер. М. Р. Черкашина-Губаренко).
11. Овсяннікова-Трель О. А. Національна ідея німецької музики у творчості композиторів ХVІІІ – ХХ століть: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса, 2007. 15 с. (наук. кер. О. М. Маркова).
12. Фабрика-Процька О. Р. Пісенна культура лемків ХХ століття: збереження традицій та новотворчість: автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Львів, 2007. 20 с.

13. Сюта Б. О. Принципи організації художньої цілісності у творчості українських і польських композиторів 1970-х – 1990-х рр. : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2007. 36 с. (наук. конс. А. І. Муха).
14. Ядловська З. Г. Українське скрипкове мистецтво 60–80-х рр. ХХ ст.: тенденції розвитку: автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2008, 19 с. (наук. кер. С. Д. Безклубенко).
15. Соломонова О. Б. Сміховий світ російської музичної класики: автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 Київ, 2008. 32 с. (наук. конс. О. С. Зінкевич).
16. Редя В. Я. Інтегративні процеси в російській музичній культурі кінця ХІХ – початку ХХ століть : автореф. дис... докт. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2010. 32 с. (наук. конс. О. С. Зінкевич).
17. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис... докт. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2010. 36 с. (наук. конс. М. Р. Черкашина-Губаренко).
18. Чекан Ю. І. Інтенаційний образ світу як категорія історичного музикознавства: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2010. 32 с. (наук. конс. О. С. Зінкевич).
19. Савка А. М. Перший сезон Львівської філармонії (1902–1903 рр.) у контексті філармонічного руху: автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Львів, 2010. 19 с.
20. Єфіменко А. Г. Католицька меса першої половини – середини ХХ століття: художньо-естетичні та літургійні аспекти: автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2011. 32 с. (наук. конс. М. Р. Черкашина-Губаренко).
21. Шпак Г. С. Угорська національно-релігійна ідея в хоровій творчості Ф. Ліста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2012. 15 с.
22. Завгородня Г. Ф. Поліфонія як засаднича основа музичного мислення: до методології музикознавчого аналізу : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2013. 32 с. (наук. конс. О. І. Самойленко).
23. Ущипівська О. М. Музичне мистецтво Донбасу в трансрегіональних соціокультурних процесах кінця ХІХ початку ХХІ століття : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2013. 35 с. (наук. конс. С. Д. Безклубенко).
24. У Цунь. Фаустіанство Ф. Ліста у світлі проблеми національної самоідентифікації музичної творчості : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2013. 18 с.
25. Григоренко С. В. Типологічні аспекти жанру фортепіанного етюду (першої половини ХХ століття) : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2013. 20 с. (наук. кер. О. В. Беркій).
26. Фецак Н. М. Український струнний квартет ХХ століття: композиторська творчість і виконавська інтерпретація : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2013. 16 с. (наук. кер. М. Г. Денисенко).

27. Карась Г. В. Українська музична культура західної діаспори як соціокультурний феномен ХХ століття: автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2014. 44 с. (наук. кер. В. Д. Шульгіна).
28. Карп'як А. Я. Мистецький тезаурус флейтиста як основа виконавської майстерності : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2014. 36 с.
29. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.13. Київ, 2014. 35 с. (наук. конс. І. М. Юдкін).
30. Опанасюк О. П. Іntenціональність у просторі культури: засади, принципи, функції : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2014. 31 с.
31. Москвічова Ю. О. Соціокультурна динаміка розвитку Вінниччини періоду незалежності України (1991–2014 рр.) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Івано-Франківськ, 2015. 16 с.
32. Ракочі В. О. Еволюція інструментального соло як відображення розвитку симфонічного оркестру кінця ХVІІІ – початку ХХ століть : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2016. 16 с.
33. Сіренко Є. І. Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2017. 16 с.
34. Яцковська А. О. Симфонії Ігоря Стравинського: від традиції до „творення жанру“» : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2018. 16 с.

ДОДАТОК Ж

НОТНІ ПРИКЛАДИ

Приклад 4.1. *Тема «Чакони»*

Andante doloroso

I
Fl. II
III

Приклад 4.2. *Тема «Заповіту» С. Людкевича*

T.
B.

Як ум-ру, то по-хо-вай - те ме
Як ум-ру, то по-хо-вай - те ме-не на мо - ги - лі, ме

Приклад 4.3. *«Зоре моя вечірняя»*

Помалу

Зо - ре мо - я ве - чір - ня - я, зі - йди над го - ро - ю,
по - го-во - рим ти - хе-сень-ко в не - во-лі з то-бо - ю.

Роз - ка - жи, як за го - ро - ю со - неч-ко сі - да - є,
як у Дніп - ра ве - се-лоч - ка во - ду по - зи - ча - є.

Приклад 4.4. «Чакона», шоста варіація

The image displays a musical score for the sixth variation of a Chaconne. The score is organized into three systems of staves. The first system consists of eight staves: the top four are treble clefs, the fifth and sixth are empty, and the bottom two are bass clefs. The second system also has eight staves, with the top two being treble clefs and the bottom six being bass clefs. The third system has six staves, with the top three being treble clefs and the bottom three being bass clefs. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte) are present throughout. A specific instruction *con voce f* is written in the middle of the second system. The score is marked with a '6' in a box at the beginning of the first system.

This musical score is divided into two main sections. The first section, starting at measure 7, features a piano introduction with a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice. The piano part is marked with a forte (*f*) dynamic. The second section, starting at measure 14, is marked *Andante* and features a more complex arrangement with multiple voices and instruments. The piano part continues with a rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Приклад 4.5. «Ой чоботи, чоботи ви мої»

$\text{♩} = 208$

Музична партитура для вокалу та піанно в 2/4 ритмі. Темпозначення $\text{♩} = 208$. Ключова сигнатура: два бемоль (B-flat, E-flat). Партитура складається з двох рядків нот з українськими ліричними текстами.

Чи се ті-ї чо - бо-ти, що зять дав? А за ці-ї чо - бо-ти доч-ку взяв.

Ой чо - бо - ти, чо - бо-ти ви мо-ї! На-ро-би-ли кло - по-ту ви ме-ні.

Приклад 4.6. «Ноктюрн» А. Бабаджаняна

Музична партитура для піанно в 3/4 ритмі. Ключова сигнатура: два бемоль (B-flat, E-flat). Партитура складається з п'яти рядків нот з українськими ліричними текстами. Під нотою вказано акорди: Hm, Hm, Hm², Em⁷, Em, A⁹, A⁶, D⁷, Hm, Em⁷, A⁷, D⁷, Hm, Em, A⁹, A⁶, F#m, H⁹, Em⁷, C#m⁹, Em⁶, F#⁷.

1. Меж-ду мно-ю и то-бо-ю - худ не-бы-ти-я, звед-ны-с мо-ря, тай-ны-с мо-ря.

А меж-ду мно-ю и то-бой - ве - ка, мгно-вень-я и го -

да, сы и об - ла - ка. Я им к те -

бе сей - час ле - тетъ ве - ло, вель я те -

бы е - ще силъ - ней люб - лю,

Приклад 4.7. «Чакона», одинадцята варіація

The image displays a page of a musical score for Liszt's 'Chaconne', Variation 11. The score is arranged in a system of staves for various instruments:

- Fl. pos.:** Flute parts (First and Second). Both parts play a melodic line starting at measure 13, marked with a forte *ff* dynamic.
- Fl. I, II:** Flute parts (First and Second). They play a similar melodic line to the flute parts above.
- I, II:** Clarinet parts (First and Second). They play a melodic line in unison with the flutes.
- Ob. III:** Oboe part (Third). It plays a melodic line in unison with the flutes and clarinets.
- Cl. I, II:** Clarinet parts (First and Second). They play a melodic line in unison with the flutes and oboe.
- Cl. III:** Clarinet part (Third). It plays a melodic line in unison with the other woodwinds.
- Fag. I, II:** Bassoon parts (First and Second). They play a melodic line in unison with the other woodwinds.
- Fag. III:** Bassoon part (Third). It plays a melodic line in unison with the other woodwinds.
- Viol. I, II:** Violin parts (First and Second). They play a melodic line in unison with the other woodwinds.
- Viol. III:** Violin part (Third). It plays a melodic line in unison with the other woodwinds.
- Solo * Timpani:** Solo timpani part, marked with a forte *ff* dynamic. It plays a rhythmic pattern.
- Tamb. (Tambourin):** Tambourin part, marked with a forte *ff* dynamic. It plays a rhythmic pattern.
- Tam-tam:** Tam-tam part, marked with a forte *ff* dynamic. It plays a rhythmic pattern.
- Violoncello I, II:** Cello parts (First and Second). They play a melodic line in unison with the other woodwinds.
- Violoncello III:** Cello part (Third). It plays a melodic line in unison with the other woodwinds.
- Violone:** Violone part, marked with a forte *ff* dynamic. It plays a melodic line in unison with the other woodwinds.
- Violone II:** Violone part (Second), marked with a forte *ff* dynamic. It plays a melodic line in unison with the other woodwinds.
- Violone III:** Violone part (Third), marked with a forte *ff* dynamic. It plays a melodic line in unison with the other woodwinds.

The score is marked with *Tempo primo* at measure 13. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is used throughout the woodwind and string parts. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

* — кожен звук грати двома паличками на кожній литаврі

Приклад 4.8. «Епістоли», вступ

Lento I. 1

V-celli *pp*

Contrabassi *ppp*

2

V-le *p*

V-celli *p*

C-bassi *p — ppp*

3

V-ni II *mp*

V-le *mp*

V-celli *mp*

C-bassi *ppp mp*

V-ni II *mf*

V-le *mf*

V-celli *mf*

C-bassi *mf*

Приклад 4.9. Концерт для скрипки з оркестром, I ч., вступ

The image displays a page of a musical score for the first movement of a Violin Concerto. The score is written for a full orchestra and a solo violin. The instruments listed on the left are:

- 2 Fl.
- 2 Ob.
- 2 Cl (B)
- 2 Fag.
- Cori (F) III, IV
- 3 Tr-be (B)
- 3 Tr-ni e Tuba
- Timpani
- Tamburino
- P.m.
- Violino solo
- V-mi
- V-le
- Violoncello
- Contrabassi

The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The solo violin part is circled in three places, highlighting specific melodic phrases. The orchestral parts include woodwinds, brass, and strings, with dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano) throughout. The solo violin part begins with the instruction *con forza*.

Приклад 4.10. Концерт для скрипки з оркестром,
I ч., головна партія

1 Allegro energico

Fl. pic.
2 Fl.
2 Ob.
2 Cl (B)
2 Fag.
I, II
Corni (F)
III, IV
3 Tr-be (B)
3 Tr-ni e Tuba
Timpani
Tamburine
P-ni
Violino solo
V-ni
V-la
Violoncello
Contrabassi

Приклад 4.11. Концерт для скрипки з оркестром, I ч., побічна партія

The image displays a page of a musical score, identified as the side part of the first movement of a Violin Concerto. The score is written for a string quartet, consisting of two violins, two violas, and two cellos. The notation is arranged in a system of staves. The top two staves are for the Violins (Violini I and II), the next two for the Violas (Violini III and IV), and the bottom two for the Cellos (Violini V and VI). The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro' (Allegro). The score shows a sequence of notes and rests across several measures. A large circle is drawn around the first two staves (Violini I and II) in the lower section of the page, highlighting a specific musical phrase. The dynamic marking 'ff' (fortissimo) is present throughout the score.

Приклад 4.12. Концерт для скрипки з оркестром, II ч.

The image shows a page of a musical score for the second movement of a Violin Concerto. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, there are two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. Below these are several staves for the orchestra, including strings and woodwinds. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A specific passage in the lower part of the score is highlighted with a box.

1 - *pp*

Приклад 4.13. Концерт для скрипки з оркестром, III ч., головна партія

Violin part: *a poco*, *mp*

Piano part: *espressivo*, *mp*

Double Bass part: *mp*

//

Violin part

Piano part

Double Bass part

Приклад 4.14. Концерт для скрипки з оркестром. III ч., епізод з розробки

This system of the musical score includes the Violin I and II parts, the Cello and Double Bass parts, and the percussion section. The Violin I part features a melodic line with slurs and accents, marked *con sord. e pp*. The Violin II part has a similar melodic line. The Cello and Double Bass parts are mostly rests. The percussion section includes Timpani (rests), Triangel (rests), and Zymbaly (a rhythmic pattern with slurs and accents, marked *con ped. e p*). The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4.

//

This system continues the musical score. The Violin I and II parts have a melodic line with slurs and accents, marked *con sord. e pp*. The Cello and Double Bass parts are mostly rests. The percussion section includes Zymbaly (a rhythmic pattern with slurs and accents, marked *con ped. e p*). The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4.

Приклад 4.15. Концерт для скрипки з оркестром, III ч., експресивні пасажі скрипок з розробки

The image displays a page of a musical score for the third movement of a Violin Concerto. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, there are five staves for the Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. Below these are staves for Timpani, Corno (Horn), Fagotto e Oboe (Bassoon and Oboe), and Zambala (Tuba). The bottom section of the score is labeled 'Celli (Cello) a 1' and contains four staves for the first cello part. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianissimissimo). A specific section of the Zambala part is highlighted with a box and labeled 'sempre marcato'. The score includes various musical notations, including slurs, accents, and dynamic hairpins, indicating expressive passages for the violins.

Приклад 4.16. Концерт для скрипки з оркестром, I ч., побічна партія (третє проведення), підйом до кульмінації

The musical score is arranged in systems. The first system contains the Violin I, Violin II, and Violin III parts, followed by the Violin IV, Viola, Cello, and Double Bass parts. The second system contains the Violin I, Violin II, Violin III, and Violin IV parts. The third system contains the Cello and Double Bass parts, followed by the Piano part. The Piano part includes a vocal line with the text "Do Re Mi Fa Sol La Si" and a rising melodic line. The score is marked with dynamics such as *p* and *div. a 2*.

This musical score is arranged in systems. The first system consists of five staves: two treble clefs and three bass clefs. The second system consists of six staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff (treble and bass clefs). The third system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The fourth system consists of five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. The fifth system consists of five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. The sixth system consists of five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. The seventh system consists of five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. The eighth system consists of five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. The score includes various dynamics such as *mf*, *f*, and *mf con sord.*, and articulations like slurs and accents. There are also performance markings such as *l. II* and *III*.

Приклад 4.17. «Українська кафеолічна літургія».
 «Свят, свят, свят Господь Саваоф»,
 підйом до кульмінації

Grandioso

FL *ff*

Ob *ff*

Cl *ff*

Fag *ff*

Corni *ff*

Trombu *ff*

Tromb. Tuba *ff*

Timpani

Tam-tam *f*

Organo *ff*

Choro *ff* Свят, свят, свят, Гос - подь Са - ва - оф, не - бо і зем - ля сла - ви Тво -
ff Свят, свят, свят, Гос - подь Са - ва - оф, не - бо і зем - ля сла - ви Тво -
ff Свят, свят, свят, Гос - подь Са - ва - оф, не - бо і зем - ля сла - ви Тво -

V-ol *ff*

V-le *ff*

Cello *ff*

Ch. *ff*

Musical score for a choral and instrumental piece. The score is arranged in systems. The top system consists of four staves: three treble clefs and one bass clef, all marked with a forte (*ff*) dynamic. The second system includes a vocal line marked "in aria" and a bass line. The third system features a Timpani (Timp.) part and a grand staff (piano and bass clefs). The fourth system contains vocal parts with lyrics in Ukrainian. The fifth system continues the instrumental parts, including a grand staff and a bass line.

Dynamics include *ff*, *mf*, *mp*, *p*, and *uniss.*. The tempo marking "in aria" is present. The lyrics are:

е - ї. *ff* О-сан-ти на ви-со-тах!
 е - ї. *mf* бла-го-сло-вен, хто вде в і-м'я Гос-под-не!
 е - ї. *mf*

The score concludes with a grand staff and a bass line, marked with *uniss.* and *div. a 2*.

2 Fl. *ff* *fp*

2 Ob. *ff* *fp*

2 Cl. *ff* *fp*

2 Fag. *ff* *fp*

Corn

Tr-
be *ff*

Tr-
e
Tubo *ff*

Timp. *ff*

Pan.

Cmp.

Organo *ff*

S. *ff* *fp*

A. *ff* *fp*

Choro. *ff* *fp*

T. *ff* *fp*

B. *ff* *fp*

Vcl. *ff* *fp*

Cell. *ff* *fp*

C-bass *ff*

1

Ca - ni Tu - e - i. *ff* O - can - ni ni ni - co -

Ca - ni Tu - e - i. *ff* O - can - ni

Ca - ni Tu - e - i. *ff* O - can - ni ni ni - co - tax,

Ca - ni Tu - e - i. *ff* O - can - ni ni ni - co - tax,

da 1

da 2

2 Fl.
2 Ob.
2 Cl.
2 Fag.
Corni
Tr-nc
Tr-m
Tuba
Timp.
Piani
Camp.
Organo
S.
A.
T.
B.
Vcl.
Celli
C-bassi

8

fp

fff

Piani molto T-tan
p

-TAX, O - CHI - HA HA HI - CO - TAX, O - CHI - HA HA HI - CO - TAX!

HI HI - CO - TAX, O - CHI - HA HA HI - CO - TAX, O - CHI - HA HA HI - CO - TAX!

O - CHI - HA HA HI - CO - TAX, O - CHI - HA HA HI - CO - TAX!

O - CHI - HA HA HI - CO - TAX, O - CHI - HA HA HI - CO - TAX!

fp

fff

fff

fff

fff

fff

fff

Приклад 4.19. «Concerto Rutheno». I ч.

Rubato I.

Campanelli

Piano (preparing)

Camp.

Pno. (pr.)

Camp.

Pno. (pr.)

Camp.

Pno. (pr.)

I

IV

VI V I

Приклад 4.20. «Український реквієм», лейттема

Mesto

The musical score is for the leitmotif of the Ukrainian Requiem, marked **Mesto**. It is a complex orchestral arrangement featuring the following instruments and parts:

- Violins I & II:** Carrying the main melodic lines with various dynamics like *pp* and *ppp*.
- Violas:** Providing harmonic support and counter-melodies.
- Cellos & Double Basses:** Playing rhythmic patterns and harmonic foundations.
- Woodwinds:** Flutes, Oboes, Clarinets, and Bassoons, often playing sustained notes or light textures.
- Brass:** Trumpets and Trombones contributing to the overall texture with sustained notes.
- Percussion:** Cymbals and Timpani providing rhythmic accents and atmospheric effects.

The score includes dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *ppp*, and features various articulations and phrasing. The tempo is indicated as **Mesto**. The score is presented in a standard orchestral layout with multiple staves for each instrument family.

Приклад 4.21. «Concerto Rutheno», II ч., кульмінація

Flauto *p*
 Oboe *p*
 Clarinetto B *p*
 4 Bongos (Гангари ропунка) *p*
 Piano *ff*
 Violini *p* *f*
 Viole *p* *f*
 Violoncello *p* *f*
 Contrabbasso *p* *f*

The score shows a complex orchestral texture. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet B) play melodic lines with dynamic markings from *p* to *f*. The percussion (4 Bongos) provides a rhythmic accompaniment. The piano part features a driving bass line with a *ff* dynamic. The strings (Violins, Violas, Violoncello, Contrabasso) play a rhythmic pattern with dynamic markings from *p* to *f*. The score is marked with a *Vz* (ritardando) in the piano part.

Приклад 4.22. С. Людкевич. «Заповіт»

A. *p*
 T. *p*
 B. *p*
 Piano *p*

Як ум-ру, то
 Як ум-ру, то по-хо-пай - те ме - не на мо -
 Як ум-ру, то по-хо-пай - те ме - не на мо - ги - ці, ме - не на мо -

The score is for a vocal piece with piano accompaniment. It features three vocal parts (Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are in Ukrainian. The piano part provides a harmonic and rhythmic foundation for the vocal lines. The score is marked with a *p* dynamic throughout.

Приклад 4.24. «Konzertstück», початок твору,
формування теми

Andante

Violins I (V-ni I) parts 1-5: Treble clef, 3/4 time. Measure 3 starts with a melodic line marked *p*. Measure 4 continues the melody. Measure 5 ends with a double bar line and repeat dots.

Violas (V-le) parts 1-3: Bass clef, 3/4 time. Measure 3 starts with a rhythmic accompaniment marked *ppp* and *non vibr.*. Measure 4 continues the accompaniment. Measure 5 ends with a double bar line and repeat dots.

Violins I (V-ni I) parts 1-5: Treble clef, 3/4 time. Measure 3 starts with a melodic line marked *p*. Measure 4 continues the melody. Measure 5 ends with a double bar line and repeat dots.

Violas (V-le) parts 1-3: Bass clef, 3/4 time. Measure 3 starts with a rhythmic accompaniment marked *ppp* and *non vibr.*. Measure 4 continues the accompaniment. Measure 5 ends with a double bar line and repeat dots.

This page of a musical score includes the following parts and markings:

- Klav.:** Piano accompaniment with a complex rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line.
- Violini I (V-ni I):** Four staves (1-4) with long, sustained notes. Staff 5 has a circled eighth-note figure.
- Violini II (V-ni II):** Four staves (1-4) with long, sustained notes. Staff 1 has a circled eighth-note figure marked *mp*. Staff 2 has a circled eighth-note figure marked *mf*. Staff 3 has a circled eighth-note figure marked *f*. Staff 4 has a circled eighth-note figure marked *f*.
- Violoncelli (V-le):** Three staves (1-3) with long, sustained notes.
- Celli:** One staff (1) with long, sustained notes, ending with a *sf* marking.

The musical score is divided into two systems. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and five individual staves. The piano part in the grand staff features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The string parts (five staves) are mostly silent, with occasional notes in the bass clef staves. The second system continues the piano part with a similar rhythmic pattern and the string parts with sparse accompaniment. The score is written in a key signature with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

II₂

The musical score is arranged in a system with 15 staves. The top two staves are for the piano, showing a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The next five staves (3-7) represent a string ensemble, with each staff containing a sparse harmonic accompaniment of chords. The bottom eight staves (8-15) are for the piano, continuing the complex rhythmic pattern. A dashed box highlights a section of the string ensemble in the second measure of the second system, where the notes become more active. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature.

VII,

The image displays a musical score for piano and strings. At the top, a grand staff (treble and bass clefs) shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Below this, there are five staves of strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses) and three staves of piano accompaniment (Right Hand, Left Hand, and a lower bass line). The piano part consists of dense, rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. A dashed rectangular box highlights a section of the string parts in the second measure of the system, where the strings play a specific rhythmic pattern. The score is written in a key signature with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature.

V₇⁴ (Es)

Приклад 4.26. Мелодія Енніо Морріконе «Chi Mai»
з фільму «Професіонал»

Приклад 4.27. Романс «Земля, где так много разлук»
з к/ф «Гардемарины, вперед»

Приклад 4.28. «Українська кафеолічна літургія». «Трисвяте»,
 алузія до вступу з «Патетичної симфонії» П. Чайковського

Andante serioso

Clarinet (Clarinet): *p*

Bassoon (Fag.): *p*

Cornet (Corno): *p*, *coperto*

Trumpet (Tr-tbe): *p*

Trombone (Trombone): *Con sord.*, *p*

Tuba (Tuba): *Con sord.*, *p*

Timpani (Timpani): *pp*

Tam-tam (Tam-tam): *ppp*

Chorus (Choro): *p* Свя-тий, кріп-кий, без-смертний, по-ми
 Свя-тий по-ми-луй нас.

Soprano (tr): Свя-тий по-ми-луй нас.

Chorus (Choro): *p* Свя-тий Бо - же, Свя-тий кріп-кий, Свя-тий без-смерт - ний, по - ми - луй нас.

Violin (V-ni): *tr*

Viola (V-le): *espressivo*, *p*

Cello (Cello): *p*

Double Bass (Contrabassi): *p*

Приклад 4.29. «Українська кафеолічна літургія». «Отче наш», алюзія до романсу «Земля, где так много разлук» з к/ф «Гардемарини, вперед»

Andante maestoso

Organo

S.
A.

Choro
T.
B.

V-ni

V-le

Celli

Contrabassi

От - че наш, що є - си на не - бе - сах, не - хай свя - тить - ся і - м'я Тво - є, не - хай при - йде Цар - ство Тво - є, хай св - тить - ся і - м'я, не - хай при - йде Цар - ство Тво - є, сах, і - м'я, не - хай при -

хай св - тить - ся і - м'я, не - хай при - йде Цар - ство Тво - є, сах, і - м'я, не - хай при -

Приклад 4.31. «Українська кафеолічна літургія».
«Ми бачили світло істинне»

Andante Misterioso

FL *pp*

Ob *pp*

Cl *pp*

Fag *pp*

Comi *p*

Trombone *pp*

Tam-tam *pp*

Campane

Organ

S *pp* Ми бачили світло істинне, ми прийняли

A *pp* Ми бачили світло істинне,

Choro T *pp* Ми бачили світло істинне, ми прийняли

B *pp* Ми бачили світло істинне,

V-ni *pp*

V-le *pp* *div. 2*

Celli *con sord.* *pp*

C-bassi *con sord.* *pp*

ДОДАТОК К
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ТА ВІДОМОСТІ
ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ

НАУКОВІ ПРАЦІ, У ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ
ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографія

1. Коменда О. І. Олександр Козаренко: піаніст, композитор, музикознавець : монографія. Луцьк : Вежа-Друк, 2017. 252 с.

Рецензія: Сюта Б. О. Монографія про Олександра Козаренка [Рец.: Коменда О. І. Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець : монографія. Луцьк : Вежа-Друк, 2017. 252 с.]. *Студії мистецтвознавчі*. Число 3(63). 2018. С. 114–118.

Навчальний посібник

2. Єфіменко А. Г., Коменда О. І. Волинський осередок Національної спілки композиторів України : навч. посіб. Луцьк : РВВ «Вежа» ВДУ імені Лесі Українки, 2006. 214 с.

Статті в наукових фахових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «Мистецтвознавство»

3. Коменда О. І. Неофольклоризація культового жанру у «Нагірній проповіді» В. Рунчака як продовження практики жанрового синтезу І. Стравінського: музично-інтонаційний та естетично-художній аспекти. *Студії мистецтвознавчі*. 2005. Число 4. С. 24–32.

4. Коменда О. І. Духовні теми і жанри в українській музиці кін. ХХ ст. – поч. ХХІ ст. *Студії мистецтвознавчі*. 2006. Число 4 (16). С. 51–55.
5. Коменда О. І. Жанрово-стилістичний дискурс «Двох хорів *rustico*» Віктора Тиможинського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. 2009. Вип. 14. С. 115–133.
6. Коменда О. І. Сміслові метаморфози «Кривого танця» Віктора Тиможинського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. 2009. Вип. 15, т. 1. С. 186–193.
7. Коменда О. І. Музично-риторичні прийоми як засіб інтерпретації текстів Г. Сковороди у хоровій симфонії О. Щетинського «Узнай себе». *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2010. Вип. 6. С. 43–52.
8. Коменда О. І. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: процес формування творчої індивідуальності. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2012. Вип. 9. С. 201–231.
9. Коменда О. І. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: інтонаційні відкриття композитора. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2012. Вип. 10. С. 141–157.
10. Коменда О. І. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму камерної кантати Олександра Козаренка «П'єро мертвопетлює». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наукові записки Рівнен-*

- ського державного гуманітарного університету. 2012. Вип. 18. Т. 1. С. 162–165.
11. Коменда О. І. «Concerto Rutheno» Олександра Козаренка: тематизм, принципи розвитку, особливості драматургії. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: мистецтвознавство*. 2013. №1. С. 10–16.
 12. Коменда О. І. Олександр Козаренко – піаніст: генеза виконавського стилю. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. Вип. 11. С. 43–72.
 13. Коменда О. «Вічне коло ніде не замкнеться до краю»: нова редакція «Орестей» Олександра Козаренка (до 50-річчя з дня народження композитора). *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. Вип. 12. С. 143–146.
 14. Коменда О. І. Рання творчість Олександра Козаренка: початок формування індивідуальності композитора і піаніста. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. 2013. Вип. 19, т. 1. С. 197–204.
 15. Коменда О. І. Симфонічна творчість Олександра Козаренка. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2012–2013. Вип. 26–27. С. 73–82.
 16. Коменда О. І. «„П’єро” подарував мені Київ, а „Дон-Жуана” вже Львів...»: ескіз творчого портрету Олександра Козаренка. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. Вип. 13. С. 12–38.

17. Коменда О. Універсальна творча особистість Олександра Козаренка. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. Вип. 14. С. 13–29.
18. Коменда О. І. Піанізм Олександра Козаренка: проблеми виконавства та інтерпретації (на прикладі концертного жанру). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2015. Вип. 15. С. 175–183.
19. Коменда О. І. Постать Миколи Леонтовича у світлі концепції творчого універсалізму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 120. 2017. С. 225–252.
20. Коменда О. І. Системно-динамічні аспекти творчої діяльності Миколи Лисенка (до 175-річчя від дня народження). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. № 4 (41). С. 7–24.
21. Коменда О. І. Станіслав Людкевич – митець універсального обдарування. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 124. 2019. С. 151–160.

**Статті в наукових фахових виданнях України, внесених
до міжнародних наукометричних баз даних**

22. Коменда О. І. Феномен Мирослава Скорика в світлі ідей творчого універсалізму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. 2019. №1. С. 342–346.

**Статті в наукових виданнях України, внесених
до наукометричних баз даних**

23. Коменда О. І. Універсальна особистість як феномен музичної культури: доба ренесансу. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: мистецтвознавство*. 2016. Вип. 35. С. 156–164.
24. Коменда О. І. Рефлексії з приводу рецепції. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2016. Вип. 12. С. 323–326.
25. Коменда О. І. Жанрова панорама та періодизація творчої діяльності Олександра Козаренка. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: музичне мистецтво*. 2018. №2. С. 146–154.

**Статті в зарубіжних наукових виданнях,
внесених до міжнародних наукометричних баз даних**

26. Коменда О. И. Три подхода к изучению исполнительской интерпретации музыкального текста. *Музыкальная академия*. 2015. №4. С. 159–164.
27. Коменда О. И. Музыкальный театр Александра Козаренко. *Ars inter Culturas*. 2016, v. 5. S. 91–105.
28. Komenda O. I. Teorie osobowości przez pryzmat zadań typologii universalizmu twórczego. Teorii osobistosti krizь prizmu zavadanь tipologii tvorčogo univervalizmu. *European Humanities Studies: State and Society. Europejskie Studia Humanistyczne: Państwo i Społeczństwo*. 2017. №4 (I). S.194–208.

29. Коменда О. И. Универсализм как типологическая черта творческой личности: методологические основы исследования. *Ars inter Culturas*. 2018, v. 7. S. 227–248.

Статті в наукових іноземних періодичних виданнях

30. Komenda O. I. Współczesny kompozytor ukraiński Ołeksander Kozarenko i jego twórczość sceniczna. *Kamerton*. 2013. №57. S. 252–259.

Наукові праці, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації

31. Коменда О. І. Сильові маски «Царя Едіпа» І. Стравінського як один із прийомів драматургії театру показу. *Стравінський та Україна* : тези Міжнар. наук.-теор. конф. Луцьк : РВВ «Вежа» ВДУ імені Лесі Українки, 2007. С. 66–69.
32. Коменда О. І. Жанрово-інтонаційні джерела творчості Олександра Козаренка. *Минуле і сучасне української музичної культури крізь призму європейських класичних традицій* : зб. матеріалів наук.-практ. конф. Харків : ХНАДУ, 2013. С. 13–15.
33. Коменда О. І. Естрадно-джазові твори Мирослава Скорика. *Новината за напреднали наука – 2013* : матеріали за ІХ междунар. науч. практ. конф. 17–25 май. 2013 г. Софія: «Бял ГРАД-БГ» ООД, 2013. С. 67–72.
34. Коменда О. І. Ренесансна творча особистість: риси універсализму як феномен історичної доби. *Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти* : матеріали ХІХ міжнар. наук.-практ. інтернет-конф. 30 лист. 2016 р. Переяслав-Хмельницький, 2016. С. 198–202.
35. Коменда О. І. Станіслав Людкевич – митець універсального обдарування. *Сучасна наука та освіта Волині* : зб. матеріалів наук.-

- практ. конф. 22 лист. 2018 р. Луцьк ; Володимир-Волинський, 2018. С. 189–192.
36. Коменда О. І. Феномен Мирослава Скорика в світлі ідей творчого універсалізму. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* : тези Другої Міжнар. наук.-практ. конф. 1–2 лист. 2018 р. Київ, 2018. С. 36–37.
37. Коменда О. І. Універсалізм творчої особистості: постановка проблеми *Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики* : матеріали VI Міжнар. електр. наук.-практ. конф. 14–15 берез. 2019 р. Мелітополь, 2019. С. 56–60.
38. Коменда О. І. Освітньо-педагогічна діяльність українських композиторів як складова творчого універсалізму. *Мистецька освіта в Україні: сучасний стан – інноваційність – перспективи розвитку* : тези доп. Міжнар. наук. конф. 12–13 квіт. 2019 р. Київ, 2019. С. 26–27.
39. Коменда О. І. Діяльнісно-структурний метод дослідження універсальної творчої особистості. Антон Рубінштейн (до 190-річчя від дня народження). *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* : тези Третьої Міжнар. наук.-практ. конф. 7–8 лист. 2019 р. Київ, 2019. С. 78–81.

**Публікації, які додатково відображають
наукові результати дисертації**

40. Коменда О. І. Камерна кантата в українській музиці 2-ї пол. ХХ ст. Основні напрямки і тенденції розвитку жанру. *Проблеми педагогічних технологій*. 2006. Вип. 1 (31). С. 22–26.
41. Коменда О. І. Музичні маски «Царя Едіпа» І. Стравинського в контексті розвитку модерного театру ХХ ст. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені*

Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2008. Вип. 2. С. 89–105.

42. Коменда О. І. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір*. 2009. Вип. 3. С. 120–140.
43. Коменда О. І. Стиль, напрямок і метод: до питання розмежування та правомірності застосування понять у музикознавстві. *Проблеми педагогічних технологій*. 2009. Вип. 3–4. С. 68–76.
44. Коменда О. І. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2009. Вип. 9. С. 113–118.
45. Коменда О. І. Функції концепту «надія» у кантаті Віктора Тиможинського на слова Лесі Українки. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: мистецтвознавство*. 2009. №2 (29). С. 57–63.
46. Коменда О. І. «Ой у Луцьку славнім...» Віктора Тиможинського: до питання подієвості музичного тексту. *Ставропільські філософські студії. Ultima ratio*. 2010. Вип. 4. С. 129–144.
47. Коменда О. І. Концентрований і розосереджений види тематизму у камерній творчості Олександра Козаренка. *Яровиця*. 2013. №1. С. 8–13.
48. Коменда О. І. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму (на прикладі творчості Олександра Козаренка). *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці музикознавчої комісії*. 2014. Т. ССLXVII. С. 252–283.
49. Коменда О. І. Особливості піанізму Олександра Козаренка (на прикладі камерного виконавства). *Яровиця*. 2013. №2. С. 42–48.
50. Коменда О. І. Музична мова і мовлення в концепції українського національного мово-стилю Олександра Козаренка. *Яровиця*. 2014. №3. С. 133–139.

51. Коменда О. І. Фортеп'янні твори Лисенка в інтерпретації Олександра Козаренка. *Українська музика*. 2014. №3 (13). С. 43–51.
52. Коменда О. І. Рецензія на компакт-диск Олександра Козаренка «Фортепіанна музика Миколи Лисенка». *Українська музика*. 2014. №4 (14) С. 156–159.

Публікації у співавторстві

59. Коменда О. І., Дужич-Ніколайчук В. І. Музика, поезія і танець у хореодрамі Віктора Тиможинського «Неминуча». *Студії мистецтвознавчі*. 2007. Число 2 (18). С. 58–65.
60. Тиможинський В. А., Коменда О. І. Риси гармонічного стилю кантати М. Скорика «Весна». *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2007. Вип. 1. С. 71–87.
61. Дем'янчук О. Н., Коменда О. І. Деякі аспекти жанрово-стильового діалогу в сучасному українському органному мистецтві. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2007. Вип. 1. С. 64–70.
62. Коменда О. І., Тиможинський В. А. «Стравинський. Думки і музика» А. Яжембської: новий підхід до вивчення творчості композитора. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2008. Вип. 2. С. 206–217.
63. Коменда О. І., Сухоцька Н. С. Інтертекстуальний простір «Українського реквієму» О. Козаренка. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Украї-*

нки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2011. Вип. 7. С. 428–448.

64. Komenda O. I., Odarchuk N. A. Ukrainian Pianist Oleksandr Kozarenko. *International Journal of Humanities and Cultural Studies*. 2016. V. 3, is. 2. P. 1012–1021.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Основні ідеї та висновки дослідження апробовано у наукових статтях, педагогічній діяльності дисертантки, монографії, презентаціях, радіопередачах, а також у виступах на міжнародних, всеукраїнських, міжвузівських наукових, науково-теоретичних, науково-практичних конференціях (усього – 38), зокрема:

міжнародних

«Стравінський та Україна» (Луцьк, ВДУ імені Лесі Українки, 15–17.06.2007), «Стильова панорама українського мистецтва» (Київ, ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 18.12.2008), «Стиль модерн у культурі» (Київ, ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 2010), «Новината за напереднали наука – 2013» (Софія, Болгарія, 17–25.05.2013), «Sacrum et Profanum в культурі» (Львів, ЛНУ імені І. Франка, 03–04.11.2015), «Культурний вектор розвитку України початку ХХІ століття: реалії і перспективи» (Рівне, РДГУ, 10–11.11.2016), «Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти» (Переяслав-Хмельницький, ДВНЗ ПХДПУ імені Г. Сковороди, 30.11.2016), «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 02–03.11.2017; 01–02.11.2018; 7–8.11.2019), «Ювілейні та пам'ятні дати 2017 року» (Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 05–06.12.2017), «Теорія музики як процес: історія, проблеми, інновації» (Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 19–21.10.2018), «Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики» (Переяслав-

Хмельницький, ДПУ імені Г. Сковороди, 14–15.03.2019), «Мистецька освіта в Україні: сучасний стан – інноваційність – перспективи розвитку» (Київ, КАМ, 12–13.04.2019), «ЛюдкевичФест» (Львів, ЛОЗ, 05.10.2019), «Європейський культурний простір і українські перспективи» (Рівне, РДГУ, 14–15.11.2019)

всеукраїнських

«Духовна культура як домінанта українського життєтворення» (Київ, ДАКККіМ, 22–23.12.2005), «Українська музична культура: проблеми наукового осмислення» (Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 20–21.03.2008), «Культура ХХІ століття: стан, проблеми, перспективи» (Рівне, РДГУ, 12–13.11.2008), «Українська культура в добу глобалізаційних трансформацій» (Рівне, РДГУ, 10–11.12.2009), «Українська культура: стан і проблеми функціонування у світовому просторі» (Рівне, РДГУ, 10–11.11.2011), «М. Вериківський в контексті української музичної культури та освіти» (Кременець, КОГПі імені Т. Шевченка, 24–25.11.2011), «Культурна динаміка України в світовому просторі» (Рівне, РДГУ, 15–16.11.2012), «Минуле і сучасне української музичної культури крізь призму європейських класичних традицій» (Харків, ХУК, 04.04.2013), «Українська культура у розмаїтті виявів» (Рівне, РДГУ, 12–13.11.2013), «Українська культурно-мистецька практика в історичній ретроспективі» (Рівне, РДГУ, 14–15.11.2014), «Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти» (Луцьк, СНУ імені Лесі Українки, 21.03.2016, 12.04.2019), «Динаміка становлення індивідуального музичного стилю: особистість, школа, напрямок, епоха», Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 5–6.04.2019)

регіональних

«Ставропігійські філософські студії. ULTIMA RATIO» (Львів, ІМ НПУ імені М. Драгоманова, 04–05.12.2009, 26–27.11.2010, 04–05.11.2011), Фестиваль науки Волинського національного університету імені Лесі Українки (Луцьк, ВНУ імені Лесі Українки, 10–13.05.2011), «Теорія і практика співа-

цького процесу в навчальному закладі: традиції, перспективи» (Луцьк, ВНУ імені Лесі Українки, 12.03.2012), Фестиваль науки Волинського національного університету імені Лесі Українки (Луцьк, 14–18.05.2012), «Україна – Стравінський – сучасна музична культура» (Луцьк, ВДУКіМ імені І. Ф. Стравінського, 15–17.06.2012), «Українська музична культура: проблеми національної ідентичності» (Луцьк, СНУ імені Лесі Українки, 28.03.2017, 26.04.2018), «Дев'яті Антоновичеві читання» (Львів, ЛНМА імені М. В. Лисенка, 02.03.2018), «Сучасна наука та освіта Волині» (Луцьк – Володимир-Волинський, ВПК імені А. Ю. Кримського, 22.11.2018).

Практичні здобутки дослідження використовуються у фаховій підготовці випускників спеціальності «Музичне мистецтво» спеціалізацій «Хорове диригування», «Інструментальне мистецтво», «Естрадний спів» у вивченні дисциплін «Теорія музично-творчої діяльності», «Сучасна музична культура», «Історія музичної культури», «Музична психологія» у Східноєвропейському національному університеті імені Лесі Українки.