

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 78.07:78.09 (781.7)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-1>

Аделіна Геліївна Єфіменко

ORCID: 0000-0002-4278-5016

доктор мистецтвознавства, професор,

професор кафедри історії музики

Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка,

професор

Українського вільного університету Мюнхена

musikwiss@gmx.de

ВЕКТОРИ І ПЕРСПЕКТИВИ ПРИКЛАДНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА: НА ПРИКЛАДАХ СУЧАСНИХ МУЗИЧНИХ ПРОЄКТІВ

Мета роботи — ведення історично-культурного діалогу між українськими і західноєвропейськими музикантами через дослідження феномену творчої особистості — *homo musicus* — людини, що музикує, людини, що вивчає і виконує музичні твори, людини, що обмінюється своїм творчим досвідом з іншими музикантами. Поставлена мета зумовлена актуальним завданням популяризації не відомої у світі української музики. **Методологія дослідження** спирається на компаративний та діалогічний (за Ю. Кудриком) методи. **Наукова новизна** визначається увагою до змін і потреб у сучасній музичній практиці активного діалогу науковців і музикантів. Музикознавці вивчають паралелі творчих методів Бетховена і Шуберта, Верді і Вагнера, Шостаковича і Малера, Верді і Гріга, знаходять спільні стильові риси в музиці Барвінського і Дебюсі, Лятошинського і Шостаковича, Стравінського і Якіменка. Завдяки діяльності музикантів-практиків творча спадщина українських митців спорадично включається в історико-культурний західноєвропейський контекст. **Актуальність** дослідження векторів і перспектив прикладного музикознавства зумовлена активізацією процесів налагодження системної співпраці між

музикознавцями і музикантами. **Висновки.** Дослідження комунікаційних векторів прикладного музикознавства розширюють уявлення про суб'єктів комунікації і сприяють активізації їх співпраці (людей, що досліджують (*homo sapiens / homo scientias*), людей, що творять (*homo creations*) і музикують (*homo musicus*), людей, що слухають і дивляться — *homo videns* (глядачів) і *homo audiens* (слухачів)). Разом творити і рефлексувати крізь призму музики необ'ємний духовний тезаурус і власної, і «чужих» культур — це не утопія, а активний процес музичної реальності в співпраці науковців, композиторів і виконавців-інтерпретаторів.

Ключові слова: прикладне музикознавство, інформативний вектор, консультативний вектор, оптимізація і систематизація комунікаційних процесів.

Yefimenko Adelina Heliyivna, Doctor of Arts, Professor, Professor at the Department of Music History of the Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Professor at the Ukrainian Free University of Munich
Vectors and perspectives of applied musicology: on the examples of modern music projects

*Research objective. The aim of the work is to study and to conducting historical and cultural dialogue between Ukrainian and Western European musicians through the study of the phenomenon of creative personality — homo musicus of a musician, a person who studies and performs music, a person who shares his creative experience with other musicians. This research objective is due to the urgent task of popularizing unknown or little-known in the world of Ukrainian music. The methodology of the research is based on the comparative and dialogical (according to B. Kudryk) method. The scientific novelty is determined by attention to changes and needs in modern musical practice of active dialogue between scientists and musicians. Musicologists study the parallels of the creative methods of Beethoven and Schubert, Verdi and Wagner, Shostakovich and Mahler, Verdi and Grieg, find common stylistic features in the music of Barvinsky and Debussy, Lyatoshynsky and Shostakovich, Stravinsky and Yakymenko. Thanks to the activities of practicing musicians, the creative heritage of Ukrainian artists is sporadically included in the historical and cultural context of Western Europe. The relevance of the study of vectors and prospects of applied musicology is due to the intensification of the processes of establishing systematic cooperation between musicologists and musicians. Conclusions. Studies of communication vectors of applied musicology expand the understanding of the subjects of communication and contribute to the intensification of their cooperation — people who study (*homo sapiens / homo scientias*), people who create (*homo creations and musicians*) (*homo musicus*) and people who listen and watch — *homo videns* (spectators) and *homo audiens* (listeners). To create and reflect together through the prism of music a vast spiritual thesaurus of both one's own and "foreign" cultures is not a utopia, but an active process of musical reality in the collaboration of scientists, composers and performers.*

Key words: applied musicology, informative vector, consultative vector, optimization and systematization of communication processes.

Актуальність теми дослідження. Тавтологія в титульній назві статті «Вектори і перспективи прикладного музикознавства: на прикладах сучасних музичних проєктів» не випадкова, адже прикладне музикознавство не лише вивчає приклади музичної практики, а і живиться ними, досліджує *homo musicus* – людину, що музикує, людину, що вивчає і виконує музичні твори, людину, що обмінюється своїм творчим досвідом з іншими музикантами. З історичної перспективи вчення про мистецтво є вченням про митців. Музична психологія, музична антропологія та порівняльне мистецтвознавство займаються не стільки аналізом музичних творів, скільки феноменом творчої особистості – *homo musicus*, *homo ludens*, *homo creations* тощо [4].

Для початку варто згадати діалогічний метод вивчення музичних творів, запропонований Борисом Кудриком [15, с. 46, 49]. У нарисі про Дмитра Бортнянського вчений акцентує на паралелі його стилістики зі стилістикою Палестріни і Моцарта. Нерідко в музикознавстві фіксуються паралелі творчих інтенцій Бетховена і Шуберта, Верді і Вагнера, Шостаковича і Малера, Верді і Гріга. Імпонує знаходження спільних рис у Барвінського і Дебюсі, у Лятошинського і Шостаковича, у Стравінського і Якименка. Актуальним аспектом дослідження творчої спадщини українських митців була і є проблема їх системного включення в історико-культурний західноєвропейський контекст. Поступово вирішується завдання популяризації не відомої у світі української музики, тому системне ведення історично-культурного діалогу між українськими і західноєвропейськими музикантами – справа недалекого майбутнього. Поки що в музичному світі бракує знання живого тезаурусу української музики, слухового досвіду української музики, яка б суттєво розширила комплекс знань про європейську музичну культуру загалом.

Проблематика взаємодії музичної культури Західної Європи й України має полемічний характер і полягає в тому, що європейські музиканти і вчені мають досить обмежену обізнаність з унікальним скарбом української музичної творчості. Натомість в Україні рецепція західноєвропейської музики (як відомих композиторів, так й інтерпретаторів всіх епох, національних традицій) може пишатися знанням історії і традицій європейської музичної культури, а також консеквентним репертуарним менеджментом різних музичних інституцій (від

столичних до провінційних). На питання про те, чому імена визначних українських митців від бароко до сучасності не присутні в репертуарі західних оркестрів і театрів або взагалі невідомі, чому рецепція творів української класики і модерну досі оповита в Західній Європі таїною і чому українська музика надалі залишається для освіченого західноєвропейського слухача *terra incognita*, вже відповіли історики. Достатньо згадати численні факти цілеспрямованого гальмування незалежного розвитку українського мистецтва, русифікації талановитих художників, науковців, педагогів, вигнання на чужину без права повернення на Батьківщину тощо. Якщо імена Бортнянського, Лисенка, Лятошинського, Сильвестрова, Скорика згадуються західними науковцями, то їхня музика і надалі рідко звучить поза межами України. Не менше й забутих імен, невідомих композиторів-емігрантів, творчість яких лише зараз починає привертати до себе увагу. Питання відновлення втраченої спадщини музикантами і музикознавцями вже знайшло блискучі відповіді в нещодавніх музичних проектах. У 2020 році розпочалася системна робота над поверненням в Україну музичної спадщини української композиторки Стефанії Туркевич. Інтерпретацію її невідомих опусів кульмінували 3 різні імпульси справжніх ентузіастів: 1) дослідження рукописів мисткині в родинному архіві Великобританії, розпочаті Стефанією Павлишин; 2) подарунок Львову копій цих рукописів, здійснених Павлом і Ляристою Гуньками. Україно-британський баритон і його дружина оцифрували архів Стефанії Туркевич [22]; 3) серія важливих світових прем'єр: від Першої симфонії (1937) у межах культурного проекту «Ukrainian Live Classic», що презентує зразки класичної музики України як перший український мобільний додаток, до промоції української класики світовою прем'єрою балету «Руки» (*The Girl with the Withered Hands*, 1957, Бристоль) у межах проекту «Симфонічні прем'єри» Львівського органного залу за сприяння громадської організації *Collegium Management* і підтримки Українського культурного фонду (директор акції – Тарас Демко, артдиректор і диригент – Іван Остапович).

Львівська національна філармонія імені Мирослава Скорика здійснила світову прем'єру опери С. Туркевич «Цар Ох, або Серце Оксани» (1960), котра прозвучала на сцені Концертного залу імені Станіслава Людкевича вперше за 60 років із моменту її створення. Відкритими залишаються питання

про поінформованість Товариства Шенберга у Відні творчими досягненнями української композиторки, що навчалася в Арнольда Шенберга, а також Українського Вільного університету про наукову діяльність композиторки, що захищала дисертацію в празький період існування УВУ.

Повернемося до векторів прикладного музикознавства, які окреслили перехрестя співпраці музикознавців і музикантів, а також менеджерів, в одній команді Львівського органного залу, Collegium Management, Галицького Музичного Товариства. Активна включеність музикознавців у музичні проекти, фахова співпраця з Органним залом (Іван Остапович, Тарас Демко) і Львівською національною філармонією імені М. Скорика довели важливість консультативного та інформативного векторів прикладного музикознавства. У межах проектів відбулися серії лекцій членкинь Галицького музичного Товариства Любові Кияновської і Наталії Сиротинської. До анонсів, рецензій, інтерв'ю долучилися як центральні піармедіа, так і студенти, що проходили курс музичної критики. Авторка цієї статті публікувала рецензії і відгуки на проект, присвячений спадщині Стефанії Туркевич у німецькій пресі. Попри все, для європейського розголосу цієї унікальної події бракувало більшої команди музикознавців і музичних критиків. Але достойні результати такої співпраці вже очевидні.

Після преамбули сформулюємо головне завдання прикладного музикознавства, яке і визначає два важливих вектори його розвитку (консультативного, інформативного), як-от **оптимізація і систематизація комунікаційних процесів між музикознавцями і музикантами на інтернаціональному рівні**.

Представимо деякі зразки оптимізації цих процесів на конкретних прикладах. У київському проекті «Musica sacra Ukraina: партесний вимір» (світлої пам'яті однієї з перших дослідниць партесів проф. Ніни Герасимової-Персидської) команда Open Opera Ukraine здійснили дослідження музики українського бароко. До наукових консультацій музикантів у межах проектної роботи лабораторії партесів (зокрема, реконструкції, стилю виконання партесних концертів Миколи Дилецького і концертів анонімних авторів XVIII століття) долучилася українська дослідниця Євгенія Ігнатенко, яка понад двадцять років досліджує партеси. Команда ентузіастів проекту «Musica sacra Ukraina: партесний вимір» власним прикладом довела необхідність і доцільність існування платформи взаємодії науковців,

музикантів, культурних менеджерів та кураторів. «Спільна діяльність у способах презентації партесів сприяє інтересу та належній увазі до цієї музики», – зауважила програмна директорка Ганна Гадецька, а пророчі слова Євгенії Ігнатенко про те, що «наукова робота має конвертуватись у те, що почують слухачі» [19], здійснилися також в інших музичних проектах останнього року, про які йтиметься далі.

Саме згадки про знакові проекти 2020–2021 років кристалізували **мету** подальших розвідок, згадану раніше, і зумовили необхідність довести на конкретних прикладах доцільність не лише проектної, а й системної координації роботи музикознавців і музикантів.

Наукова новизна дослідження визначається увагою до змін і потреб у сучасній музичній практиці активного діалогу науковців і музикантів. Розрізнена діяльність учених і музикантів у справі дослідження і виконання невідомих, маловідомих творів (як в Україні, так і за кордоном) належить минулому. Пошук науковцями загублених або забутих манускриптів українських митців в архівах – необхідна частина роботи, але вона не може зруйнувати хибне уявлення європейців про маргінальність музичної культури України. Старі твердження про вторинність української творчості від партесів і «золотої доби українського бароко», що ввійшла в історію світової музики, до слова, з легкої руки Олександра Серова як слабкий відгомін італійців, можуть подолати крок за кроком лише спільні зусилля музикантів і вчених.

Основний зміст роботи. Згадаймо, як авторитетний російський музикознавець (а слідом за ним і музична критика Росії) радив замість українського бароко слухати чисті красоти палестринівської музики [21]. Проте і Борис Кудрик, і Станіслав Людкевич [16; 2–6] не без підстав іменував Бортнянського українським Палестріною, а ім'я Максима Березовського ввійшло в історію української музики як українського Моцарта. Такі порівняння виявляються на часі дуже важливими в справі маркетингу української культури в Європі. Для європейських слухачів вони потрібні принаймні на початковій фазі ознайомлення з твором і для орієнтації в колосальному просторі невідомого доробку українських митців. До того ж усвідомлення перехресть творчих доль своїх геніїв із чужими пробуджує великий інтерес публіки, а також наближає до розуміння неминучого «прирощення» духовного

змісту музичного мистецтва. Невипадково в схемі буття музики вчені, як-от Ю. Холопов, О. Козаренко, Л. Кондрацька, поєднують три емпіричні іпостасі митця – людину, яка співає (*homo canens*), людину, яка грає (*homo ludens*) і композитора (*homo creations*) з іпостассю музиканта-філософа – мелософа (за «Настановами» Боеція – *homo musicus* як носія певного світогляду, цінностей і традицій).

Дискусії навколо духовної світоглядності творчості українських композиторів від перехідного етапу бароко/класицизму крізь історично сформовані європейські стильові діалози залишають пріоритетним базисом філософських і теоретико-культурологічних досліджень соціологічний феномен світової культури. Протистояння між *ratio* і *emotio*, логікою та метафізикою, філософією та релігією було характерним як для української, так і для західноєвропейської музики. У працях українських філософів аксіологічне тлумачення кордоцентризму поєднувало ірраціоналізм і гуманізм і перебувало в опозиції до романського і германського раціонального гуманізму. Як справедливо зауважив Ярослав Гнатюк, «у соціально-філософському окресленні український кордоцентризм є концепцією переваги ірраціонально організованої сільської спільноти над раціонально організованим міським суспільством» [5]. Загальновідомо, що символічне уособлення протистояння між розумом і вірою або серцем стало потужним джерелом інтелектуального, культурного, мистецького взаємобміну між Україною і Європою. Що це означає для розвитку української музичної культури тепер? Саме музика – як в етнічних зразках, так і в професійній галузі – якнайширше втілює ідею європейськості України. Невипадково всесвітньовідомий український диригент Кирило Карабиць, готуючись у грудні минулого року до виконання з Національним камерним ансамблем *Kyiv Soloists* віднайдених у музичному архіві Національної бібліотеки Парижа не відомих раніше симфоній Максима Березовського, зазначив: «Березовський – один із найважливіших митців для української і європейської музичної культури. Майже всі його твори були загублені! Коли у 2016 році знайшлася перша партитура симфонії, я відчув необхідність зробити цю музику невід’ємною частиною репертуару українських оркестрів. Я досяг мети. <...> Симфонією зацікавилися диригенти, музикознавці, її вивчають студенти. Вона увійшла до української музичної спадщини. І це чудово!» [7].

Сенсаційна минулорічна подія віднайдених у Парижі інших симфоній Березовського — важливий аргумент, що підтверджує думку вченої Є. Ігнатенко про те, як мовчазні наукові гіпотези раптом, втілюючись у музичну практику, викликають не лише серію наукових дискусій, а і великий суспільний резонанс. Ім'я українського генія, майже забутого у музичній практиці, в ювілейний рік починає хвилювати всю культурну спільноту країни. Не переказуючи всі подробиці гіпотези про невідомі симфонії Березовського української музикознавиці Лариси Івченко (про це достатньо інформації в пресі), наголосимо, що стаття про фрагменти партитур двох симфоній, підписаних ім'ям Beresciollo (італійська версія імені Березовського), знайдених в архівах родини Розумовських (у фондах Національної бібліотеки імені Вернадського), була опублікована в журналі «Музика» у 1996 році. Ці партитури чекали на декілька щасливих випадковостей, які конвертували наукове дослідження 25-річної давності в музичну реальність. Лише у 2020 році серія щасливих випадковостей зробила можливим конвертувати наукове дослідження 25-річної давності та нотні партитури симфоній у музичну реальність. Диригент Кирило Карабиць, ініційований авторкою цієї статті шанувати 275-річницю з дня народження Максима Березовського, був запрошений до інтерв'ю, присвяченому світським творам Максима Березовського. На наукові гіпотези і конкретні запитання інтерв'юера, які диригент не був готовий відразу відповісти (зокрема, на його ставлення до гіпотези Л. Івченко щодо авторства симфоній XI і XIII, підписаних іменем Beresciollo, а також на вказівку місця знаходження цих партитур, виданих у Франції), Кирило Карабиць зреагував як справжній митець-практик — оперативно і результативно: на наступний день відвідав Національний архів Франції, знайшов партитури [17], зв'язався з київськими музикантами ансамблем Kyiv Soloists, авторкою інтерв'ю і Ларисою Івченко, повідомивши про свою знахідку і про намір привезти ноти в Київ, щоб виконати симфонії Березовського. Інтерв'ю стало блискавкою, що миттєво влучила в ціль. Напередодні 2021 року Кирило Карабиць полетів у Київ і виконав ці твори з музикантами ансамблю Kyiv Soloists. Якою дефініцією можна окреслити цю подію:

«випадковість», «історична закономірність», «містичне провидіння у рік 275-річниці від дня народження Максима Березовського»? Так чи інакше в останній місяць 2020 року перетнулися три важливих імпульси, як-от гіпотеза вченої, актуальне опитування музичної критикині, практична реалізація гіпотези вченої маестро Кирилом Карабицем. Митець блискавично втілює ідеї й гіпотези в життя на шляху Париж–Київ–Париж. Так чи інакше, випадковість на перетині з історичною закономірністю в ювілейний рік Березовського, підтвердила важливість комунікаційного обміну дослідників, музичних критиків і музикантів. Кирило Карабиць, опинившись у сакральному просторі Андріївської церкви геніального італійця Бартоломео Растреллі, щойно відкритого після реставрації, лише скромно зауважив: «Я опинився в потрібному місці в потрібний час» [17]¹. Проте автори рецензій Концерту #Березовський275 оцінили цю подію дуже високо (від відгуків молодих музичних критиків інтернет-платформи The Claquers до стильового аналізу творів у рецензії Любові Кияновської). Ось який відгук залишила молода музична критикиня Дзвеніслава Сафьян: «Вражає неймовірно короткий час, який був потрібен для напруженої роботи над редагуванням, друком та приготуванням до виконання віднайдених партитур. Люб'язно цьому сприяли «Київські солісти», що в стислі терміни забезпечили гідне виконання та відновлення історичної правди й гордості України. Утім, як на початку століття сказав Іван Карабиць, «настав час, коли самоствердження, відчуття гордості та гідності є не амбіцією, а необхідністю, без якої ми не пізнаємо світ, а світ не пізнає нас» [20]. Музикознавиця Любов Кияновська підтвердила стильову єдність трьох симфоній у своїй рецензії на концерт із Симфоніями Березовського на перехресті конгеніальних творчих воль. Комунікація різних мистецьких контактів, «діалог різних свідомостей» (композитор-науковець, науковець-музичний критик, музичний критик-інтерпретатор) дав шанс на озвучення й інтерпретацію збережених у нотних архівах дорогоцінних фоліантів. Комунікаційний ланцюжок

¹ Промова Кирила Карабиця під час Концерту #Березовський275. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=l61kI6yDMoY>

продовжується, надаючи поштовх для рецепції віднайдених творів, дискусій науковців, подальшої ідентифікації і реставрації невідомих партитур. Новітні проекти музичних діалогів Моцарта – Березовського, Лисенка – Шопена, Барвінського – Дебюссі, Лятошинського – Шостаковича, Якименка – Стравінського окреслюють цікаву перспективу прикладного музикознавства і є прикладним створенням не лише дослідницьких лабораторій, а і дослідницько-виконавських платформ для системної концертної реалізації і презентації творчості.

Українські композитори творили в умовах «гетерогенного діалогізувального характеру національної музичної мови» як наслідку «українсько-візантійського європеїзму» [13, с. 107], – пише О. Козаренко. Українські ж митці відкривали світу феномен національної музичної мови як складника культурного простору Європи. Наприклад, Березовський і Бортнянський «засвоювали одні й ті ж правила італійської оперної й інструментальної музики. І кожен по-своєму відчував у творчості вплив італійської музики» [10, с. 70]. Супровід “Ave Maria” та “Salva Regina” Бортнянського споріднені з “Ave Verum” Моцарта. У традиціях італійських *seria* і *buffa* творилися опери «Демофонт» М. Березовського, «Сокіл», «Свято сеньйора», «Син-суперник» Д. Бортнянського, «Весілля Фігаро» В.А. Моцарта. Але всупереч смакам імператорських дворів і залежно від офіційних замовлень розвиток жанрів усе-таки відбувався в дусі формування індивідуального самовизначення. Моцарт і Глюк здійснили оперну реформу. Березовський і Бортнянський створили унікальний жанр хорового концерту – символ самобутності української духовної традиції. Шанси на інтерпретацію збережених у нотних архівах партитур продовжується. Музичні діалоги українських композиторів із західноєвропейськими (наприклад, Березовський – Моцарт) вже розширилися паралелями з Мислівчеком і Галуппі в одному з найяскравіших проектів недалекого майбутнього у векторі українсько-європейської комунікації. Очікується оголошений OPEN OPERA UKRAINE і проанонсований у газеті «Дзеркало тижня» сенсаційний мистецький проєкт – прем’єра

опери-pasticcio «Демофонт». На ФБ-сторінці OPEN OPERA UKRAINE проінформувала читачів про нову постановку, що поєднає єдиним пазлом фрагменти з першої опери «українського композитора Максима Березовського, якій майже 250 років, але історії постановок в Україні до цього ще не було», і заінтригувала запитаннями на кшталт: «Що вийде, якщо зібрати разом автора першої української опери Березовського, того самого Моцарта, «Рафаеля серед композиторів» Галуппі та «божественного чеха» Мислівичека?» Народиться нова опера на старих текстах. <...>. Одне лібрето геніального Метастазіо та чотири композитори зійдуться в один наратив на сучасній українській сцені. Диригентом прем'єри стане Кирило Карабиць, режисером – Іван Уривський, а сценографом – Петро Богомазов»². Крім того, програмна директорка Анна Гадецька визначила і дослідницьку мету цього проекту. В інтерв'ю із ZN музикознавиця наголошує: «...у 18 столітті універсальною мовою для цілого європейського світу в галузі музичного театру був формат опери-серія, до якого і звернувся Максим Березовський. Але ми жодного разу не думали саме про текст Метастазіо. Чому він був таким універсальним для всіх? Переклад лібрето, який зробила для нас пані Юлія Ковальчук, остаточно утвердив нас у головній ідеї – треба повернути саме «Демофонта» як текст! Осмислити цю історію, звертаючись до формату опери-серія, адже для наших освічених співвітчизників 18 століття природно розуміти мову цього міжнародного мистецтва, як і для чехів, австрійців, німців тощо. Зрозумівши «Демофонта», ми зрозуміємо себе в тодішньому зрізі європейської історії не окремішно, а як його частина, як учасники єдиного простору. Нам вдалося це дуже цікавим ходом, адже практика 18 століття має ще один гарний формат – pasticcio, тобто можливість на один драматичний текст підібрати музику різних авторів» [2]. Варто згадати і первинні імпульси проекту з постановкою подібної опери-pasticcio, які ведуть свою історію від інтерв'ю авторки

² Офіційна ФБ сторінка OPEN OPERA UKRAINE. URL: <https://www.facebook.com/OpenOperaUkraine>

цієї статті з диригентом Кирилом Карабицем і листуванням із програмною директоркою OPEN OPERA UKRAINE Анною Гадецькою. Зауважимо, що зацікавлення цим проєктом OPEN OPERA UKRAINE в нас не викликало сумнівів. Наприкінці грудня 2020 року, коли Кирило Карабиць прямував до Києва на концерт #Berezovsky275, блискавично зв'язалися з Анною Гадецькою, поділилася своїми міркуваннями і знайшли повну підтримку своєї ідеї³.

³ Наводжу фрагменти нашого листування (Аделіна Єфіменко/Анна Гадецька):
*А.Є. Ви співпрацювали з Кирилом Карабицем? Чи цікаво було би OPEN OPERA скоординувати на майбутнє ваші зусилля і наступного року зробити постановку «Демофонта» на киталт опери-pasticcio? А.Г. Із Кирилом ми знайомі, як Open Opera Ukraine з ним не співпрацювали. Думаю, що подумати над версією "Демофонта" слід. Варіант pasticcio особливо мені дуже симпатичний – тим більше, що він дозволить одразу створити міжнародний контекст. Думаю, він перспективний із різних точок зору. А. Г. Від всіх нас хочу подякувати Вам за ідею з «Демофонтом». Останні декілька днів інтенсивно її обдумували та дійшли згоди, що беремося за цей проєкт. Маємо домовленості з Кирилом. А. Є. ...Якщо ваша команда береться за проєкт – це гарантія професіоналізму. Треба думати про варіант, який я запропонувала. «Демофонтом» нараховується коло 70! Можна вибрати. Але бажано орієнтуватися на фрагменти з Мисливчekom і Моцартом. Сам Кирило Карабиць доідеї реконструкції опери М. Березовського, яку ми раніше обговорювали в інтерв'ю, поставився як справжній дослідник. Осього відповідь, намоє питання інтерв'ю, опублікованого 27.12.2020 в інтернет-газеті «Збруч»: **К. К.:** Цікаве питання. Я, до речі, нещодавно виконував у Києві, в одному з концертів оркестру «Київські солісти», з яким регулярно співпрацюю, арії з опери «Демофонт». Солоїсткою була відома українська сопрано Ольга Пасічник. Був чудовий концерт, на все життя запам'ятався! Але ми стикаємося тут з однією проблемою. Реставрація опери має починатися з наукового дослідження. Спочатку треба вияснити, чим для самого Березовського була опера «Демофонт». До якого типу її віднести? Повноцінної опери з втраченою партитурою, чи до pasticcio? Особисто я вважаю, що треба спочатку дослідити і перевірити, чи могла існувати повна версія опери «Демофонт». Так, в оперній практиці того часу опери-pasticcio ставилися дуже часто. Можна припустити, що Березовський мав намір написати частину опери у співпраці з іншими композиторами. Також відомо, що Березовський був одним з виконавців своєї опери. Але найскладніша проблема – де далі шукати ноти. Лише після того можна говорити про постановку. В Україні музика бароко і раннього класицизму не присутня у такій мірі, як хотілося би і ситуація з постановками барокових опер – дуже велика рідкість. Проблема стосується і постановок опер Дмитра Бортнянського. Барокові опери українських композиторів треба ставити, і не лише у Києві чи у Львові, а скрізь. На цьому шляху є базато над чим працювати [7]. Пізніше, коли проєкт разом з OPEN OPERA UKRAINE запрацював, Кирило Карабиць задував про ці події на сторінці ФБ: Пам'ятаю як у грудні 2020, під час підготовки до концерту з прем'єрним виконанням новознайдених симфоній Максима Березовського (#Berezovsky275), у розмові/інтерв'ю з відомою музикознавцею Adelina Yefimenko, я не зміг знайти відповідь на запитання-пропозицію Аделіни щодо можливості реконструкції опери «Демофонт». Буквально через декілька днів після публікації нашої розмови на сайті інтернет-газети Збруч стало очевидним те, що ідея*

Новий проєкт OPEN OPERA UKRAINE обіцяє стати унікальною подією і розкрити нові вектори українсько-європейської музичної комунікації.

Загалом, такі проєкти діалогів творчості – відголосок іманентної еволюції музичного мислення, а також закономірний відбиток різних історичних етапів розвитку світової культури. Так, Бортнянський у своїй творчості «передбачив гетерогенний, діалогізувальний характер національної музичної мови, запрограмованої на її європейськість на найближчі чотири століття» [13, с. 106–107]. М. Витвицький зробив слушні стилеві узагальнення: «Творчістю Бортнянського замкнулася доба класицизму в українській музиці, започаткована М. Березовським. А ненормальність політичного становища України призвела до того, що цей процес не завершився, а перервався на початку XIX століття» [3, с. 43]. О. Козаренко висловив точку зору стосовно тягlosti української музики як «суб'єктивізації предмета мистецтва» у таких жанрах, як національна опера і психологічна мініатюра [13, с. 119]. Музика українських митців у дослідженнях науковців часто трактується як комунікативний «місток» від озвученого «інтонаційного світоспоглядання» національно-культурної аури, сконцентрованої у творчості наших предків і сучасників, до її рецепції у новітніх мистецьких проєктах. Цікавий приклад комунікації митця-креатора з аудиторією маніфестує, наприклад, творчість Володимира Рунчака. Утілений як у музиці, так і в практичній діяльності композитора образ homo ludens ставить в один ряд українських і західноєвропейських митців – Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, Г. Малера, Р. Вагнера, М. Скорика, В. Губаренка, В. Сільвестрова, Є. Станковича. Цей список можна продовжувати до нескінченності. Засобами творчості робиться дивовижна гра-комунікація з реаліями творчого імпульсу і творчого відгуку. Сенс творчості перетворюється на комунікаційну акцію. Незапрограмовані виміри сучасного світу, які композитори майстерно вкладають у «реальність» творчого процесу, відкривають незмінну суть буття творчості древніх: «людина в

з відродженням «Демофонту» почала жити та самореалізовуватись! Уже за декілька тижнів, разом із чудовою командою OPEN OPERA UKRAINE, ми почали обговорення постановки опери-pasticcio, що базуватиметься на відомому лібрето Піетро Метастазіо. Крім наявних арій Максима Березовського, наш «Демофонт» включатиме музику з однойменних творів його колег (учнів Болонської академії) Моцарта, Мисливечка та вчителя Березовського – Бальдассаре Галуппі!

процесі гри перевтілює, або заново творить себе й навколишній світ» [11, с. 35]. Ще раніше Борис Лятошинський, передбачивши суть постмодерних експериментів, ініціював «гру з контекстами» [13, с. 147]. Під впливом Баха і Шостаковича, з одного боку, західноєвропейських романтиків від Вагнера, Шумана до Скрябіна і Штрауса – з іншого, Лятошинський розвинув інтонаційну гілку експресіонізму, досі маловідому європейським митцям [9, с. 78–82].

Висновки. Мистецтво маніфестує радикальні зміни через багатозначні прочитання будь-яких текстів із метою презентування парадоксів синтезу. Зараз композитори творять звуковий світ, поєднуючи непеоднане, парадокси «логіки алогізмів». Гра *homo musicus* глобалізується, занурюється в пошуки підсвідомих модуляцій сенсу творчості, загравання з банальностями, субкультурою. Розвідки науковців і музичних критиків поринули у сферу музичної комунікації. Завдяки останній мистецтвознавці отримали несподівані результати через безпосереднє спілкування з митцями, а також безпосередню участь у мистецькій продукції. Музикознавці разом із сучасними виконавцями активно включаються в процес інтерпретації, довіряючи собі, своїм правилам гри в розгортання і донесення систематичного знання про сенс творчості. Обмін знаннями відводить кожному свою функцію і сферу діяльності в мистецтві. Музикознавець, що володіє загальним ґрунтовним комплексним знань музичної історії, може «з висоти пташиного польоту» оцінити, проаналізувати, ідентифікувати різні художньо-естетичні і індивідуально-стильові системи, а також залучити до активної комунікації публіку. Мета комунікаційних векторів розвитку прикладного музикознавства вимальовується в розширенні суб'єктів комунікації – людей, що досліджують (*homo sapiens / homo scientias*), людей, що творять (*homo creations*) і музикують (*homo musicus*), людей, що слухають і дивляться – *homo videns* (глядача) і *homo audiens* (слухача). Разом творити і рефлектувати крізь призму музики необ'ємний духовний тезаурус (як власної, так і «чужих» культур) – не утопія, а активний процес музичної реальності у співпраці науковців, композиторів і виконавців-інтерпретаторів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Bekker Paul. Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler. Schuster & Loeffler Verlag, 1918. 61 pages.

2. Вауліна Фаїна. В Україну хочуть повернути скарб Березовського. Оперу «Демофонт» поставлять в Україні вперше. Дзеркало тижня. 10 червня, 2021. URL: <https://zn.ua/ukr/CULTURE/v-ukrajinu-khochut-povernuti-skarb-berezovskoho.html>
3. Витвицький В. Дмитро Степанович Бортнянський. *За океаном. Збірник статей*. Львів, 1996. 132 с.
4. Гейзинга Й. *Homo ludens*. Москва, 1992. 464 с.
5. Гнатюк Я. Український кордоцентризм, його міфічний та метафізичний виміри. URL: http://www.nbu.gov.ua/portal/natural/vrpu/filos_psihol/2009_12/2.pdf
6. Гульга А.В. О типологизации в искусстве. *Философские науки*. 1976. №2. С. 72. URL: <https://wysotsky.com/0009/382.htm>
7. Єфіменко А. Максим Березовський і Кирило Карабиць. *Інтерв'ю у журналі «Музика» від 29 грудня 2020 року*. URL: <http://mus.art.co.ua/maksym-berezovskiy-i-kyrylo-karabyts/>
8. Єфіменко А. Музичні діалоги Дмитра Шостаковича і Бориса Лятошинського. *Журнал «Музика» від 6 лютого 2017*. URL: <http://mus.art.co.ua/muzychni-dialohy-borysa-lyatoshynskoho-dmytra-shostakovycha/>
9. Єфіменко А. «Діалоги» Д. Шостаковича і Б. Лятошинського. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. 2019. № 4. С. 78-82.
10. Іванов В. Дмитро Бортнянський. Київ, 1980, 144 с.
11. Клименко В. Возможности игровых структур в процессе интерпретации музыкального произведения. *Проблеми музичної інтерпретації*. Киев, 1999. С. 32–39.
12. Козаренко О.В. М. В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1993. С. 11–17.
13. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ. 2000. 286 с.
14. Концерт #Березовський275 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=l61kI6yDMoY>
15. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів : Інститут українознавства імені І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с.
16. Людкевич С. Д. Бортнянський і сучасна українська музика. *Музичний листок*. Т. 1. Львів, 1925. Листопад. С. 2–6.
17. Макаров Ю. Повернення блудного сина. В Андріївській церкві прозвучали твори композитора Максима Березовського. 31 грудня 2021, 19:03. *Суспільне. Культура*. URL: <https://suspilne.media/92732-povernenna-bludnogo-sina-v-andriivskij-cerkvi-prozvucali-tvori-kompozitora-maksima-berezovskogo/>
18. Неболюбова Л. Системно-стилевые проблемы австро-германского романтизма/типология поздних этапов в истории искусства. *Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля*. Киев, 1993. С. 55–71.

19. Пальцевич Ю. Дослідниця партесних концертів Євгенія Ігнатенко: «Наукова робота має конвертуватись у те, що почують слухачі». Moderato. Все про класичну музику в Україні. 28 Серпня 2020. URL: <https://moderato.in.ua/malenki-muzychni-istoriyi/doslidnitsya-partesnih-kontsertiv-yevgeniya-ignatenko-naukova-robota-maye-konvertuvatis-ute-shho-pochuyut-sluhachi.html>

20. Сафьян Д. Світова прем'єра симфоній Максима Березовського: «Не амбіція, а необхідність». The Claquers. 04.01.2021. URL: <https://theclaquers.com/posts/5764>

21. Серов А.Н. Концерты императорских театров. *Избранные статьи*. Москва – Ленинград., 1950. С. 211. (Русская музыкальная газета, 1901. № 42).

22. Сисенко А. Богдана Фроляк про місію повернення втраченої спадщини. Онлайн-Журнал «Музика» від 15 грудня 2020 року. URL: http://mus.art.co.ua/bohdana-froliak-pro-misiiu-povernennia-vtrachenoj-spadshchyny/?fbclid=IwAR3KyMom7oAYUviR3nMfFb-hrCMSgQphrwrRld3SiD01Hq2lLk_RnY2NjOk

23. Строй І. Простір Таїни : Олександр Козаренко грає музику Лисенка. Журнал «Поступ» від 23 квітня 2003 року. URL: <http://postup.brama.com/usual.php?what=9404>

24. Цалай-Якименко О. Захід і Берестейська унія у становленні музичного бароко в Україні. *Берестейська унія і українська культура XVII ст.* Львів, 1996. С. 65–105.

REFERENCES

1. Bekker, Paul. (1918) The symphony from Beethoven to Mahler. Schuster & Loeffler Verlag, Berlin, 1918. 61 pages. [in Germany].

2. Vaulina, Faina. (2021) They want to return Berezovsky's treasure to Ukraine. The opera "Demofont" will be staged in Ukraine for the first time. Mirror of the week. June 10. URL: <https://zn.ua/ukr/CULTURE/v-ukrajinu-khochut-povernuti-skarb-berezovskoho.html> [in Ukrainian]

3. Vytvytsky, V. (1996) Dmytro Stepanovych Bortnyansky. Overseas. Collection of articles. Lviv, 1996. [in Ukrainian]

4. Geisinga, Johanness. (1992) Homo ludens. Moscow. [in Russian]

5. Hnatyuk, J. (2009) Ukrainian cordocentrism, its mythical and metaphysical dimensions. URL: http://www.nbu.gov.ua/portal/natural/vpnu/filos_psihol/2009_12/2.pdf [in Ukrainian]

6. Gulyga, A.V. (1976) About typology in art. Philosophical sciences. №2. S. 72. URL: <https://wysotsky.com/0009/382.htm> [in Russian].

7. Yefimenko, A. (2020) Maksym Berezovsky and Kyrylo Karabyts. Interview in the magazine "Music" from December 29. URL: <http://mus.art.co.ua/maksym-berezovs-kyu-i-kyrylo-karabyts/> [in Ukrainian]

8. Yefimenko, A. (2017) Musical dialogues of Dmytro Shostakovich and Borys Lyatoshynsky. Music Magazine dated February 6. URL: <http://mus.art.co.ua/muzychni-dialohy-borysa-lyatoshynskoho-dmytra-shostakovycha/> [in Ukrainian]

9. Yefimenko, A. (2019) “Dialogues” by D. Shostakovich and B. Lyatoshynsky. Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald. №4. 78–82 pages. [in Ukrainian]
10. Ivanov, V. (1980) Dmitry Bortnyansky. Kyjiw. [in Ukrainian]
11. Klimenko, V. (1999) Possibilities of game structures in the process of interpretation of a musical work. Problems of musical interpretation. Kyjiw. 32-39 p. [in Russian]
12. Kosarenko, O. M. (1993) V Lysenko as the founder of the Ukrainian national musical language: dis Cand. art history. Kyjiw [in Ukrainian]
13. Kosarenko, O. (2000) The phenomenon of the Ukrainian national musical language. Lviv, NTSh. [in Ukrainian]
14. Concert # Berezovsky275. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=l61kI6yDMoY> [in Ukrainian]
15. Kudryk, B. (1995) Review of the history of Ukrainian church music. Lviv. [in Ukrainian]
16. Ljudkewytsch, S. (1925) D. Bortnyansky and modern Ukrainian music. Music sheet. Vol. 1. Lviv. [in Ukrainian]
17. Makarov, Y. (2021) Return of the prodigal son. Works by the composer Maksym Berezovsky were performed in St. Andrew’s Church. 19:03. Public. Culture. URL: <https://suspilne.media/92732-povernennabludnogo-sina-v-andriivskij-cerkvi-prozvucali-tvori-kompozitora-maksima-berezovskogo/> [in Ukrainian]
18. Nebolyubova, L. (1993) Systemic and stylistic problems of Austro-German romanticism / typology of late stages in the history of art. Historical and theoretical problems of musical style. Kyjiw. [in Russian]
19. Paltsevych, Y. (2020) Researcher of party concerts Yevhenia Ignatenko: “Scientific work should be converted into what listeners will hear.” Moderate. Everything about classical music in Ukraine. August 28. URL: <https://moderato.in.ua/malenki-muzychni-istoriyi/doslidnitsya-partesnih-kontsertiv-yevgeniya-ignatenko-naukova-robotamaye-konvertuvatis-u-te-shho-pochuyut-sluhachi.html> [in Ukrainian]
20. Safian, D. (2021) World premiere of Maxim Berezovsky’s symphonies: “Not ambition, but necessity”. The Claquers. 01/04/2021 URL: <https://theclaquers.com/posts/5764> [in Ukrainian]
21. Serov, A.N. (1950) Concerts of imperial theaters. Selected articles. Moscow.-Leningrad. Russian musical newspaper, 1901. №42. [in Russian]
22. Sysenko, A. (2020) Bohdana Frolyak on the mission of returning the lost heritage. December 15. URL: <http://mus.art.co.ua/bohdana-froliak-pro-misiu-povernennia-vtrachenoi-spadshchyny/?fbclid=IwAR3KyMom7oAYUviR3nMfFb-hrCMSgQphrwrRld3SiD01Hq2L> [in Ukrainian]
23. Stroy, I. (2003) Space of Mystery: Alexander Kozarenko plays Lysenko’s music. Progress magazine dated April 23. URL: <http://postup.brama.com/usual.php?what=9404> [in Ukrainian]
24. Tsalai-Yakymenko, O. (1996) The West and the Brest Union in the formation of the musical Baroque in Ukraine. Brest Union and Ukrainian culture of the XVII century. Lviv. [in Ukrainian]