ГИСА ОКСАНА АНДРІЇВНА

ЯГЕЛЛОНСТВО В МУЗИЦІ ПОЛЬЩІ ТА УКРАЇНИ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ

Тернопіль 2024

УДК 930.85:78](438+477)"19/20"
Г 51

Рецензенти:

Круль Петро Франкович – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри інструментально-виконавського мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Тарасенко Ольга Андріївна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського».

Смоляк Олег Степанович – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Рекомендовано до друку вченою радою Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.
Протокол № 11 від 26 березня 2024 року.

Гиса О.А.

Г 51 Ягеллонство в музиці Польщі та України XIX–XX століть / Оксана Гиса. Тернопіль: ФОП Осадца Ю.В., 2024. 348 с.

ISBN 978-617-8060-52-7

У монографії виділено культурологічні чинники аналізу артефактів і музичних творів стосовно виявлення «ягеллонського сліду» – через інтелектуально-біографічне прочитання діяльнісних показників мистецького вибору тих чи інших представників музичного світу України, Польщі та інших націй. Сформульовано параметри культурного впізнавання в плині історичної подієвості дотичностей до ягеллонства як втілення, по-перше, єднання слов'янських народів через усвідомлення генетично-расової спільності і протистояння інорасовим культурно-політичним утворенням, по-друге, релігійне тяжіння до ідеалів нерозділеного християнства і православного опертя на позахристиянські заповіти Розуму і Вченості слов'янських націй, що штучно-мистецьки втілюється через музично-типологічні чинники та індивідуально-артистичні переваги творців.

Для дослідників у сферах музичного мистецтва, культурології, мистецтвознавства й філософії культури, а також аспірантів і студентів гуманітарних спеціальностей, викладачів і науковців.

УДК 930.85:78](438+477)"19/20"

ISBN 978-617-8060-52-7

© Гиса О.А., 2024
© ФОП Осадца Ю.В., 2024

ЗМІСТ

ПОПЕРЕДНЄ СЛОВО 5

ВСТУП 10

КУЛЬТУРНО-НАЦІОНАЛЬНИЙ КОМПЛЕКС ЯК СОЦІАЛЬНО ЄДНАЛЬНИЙ ФАКТОР ЗОВНІШНІХ І ВНУТРІШНЬОДЕРЖАВНИХ ВІДНОСИН У XIX–XX СТОЛІТТЯХ 14

Ягеллонство та його історичні антитези у формуванні принципу культурно-мистецького єднання націй 14

Слов'янське просвітництво у центрації Ягеллонського університету: пролонгації і трансформації в подальшій історичній ході 26

Феномен ягеллонства в сучасній польській політичній доктрині .. 42

УКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН ВІД ЯГЕЛЛОНСЬКОЇ ДОБИ ДО ЕПОХИ РОМАНТИЗМУ 65

Культурно-музичне лідерство України у слов'янському православ'ї в добу Петра Могили як ягеллонська проєкція здобутків нації 65

Українські паралелі до ягеллонства, сарматизму і панславізму у бутті Європи XVIII–XIX століть 74

Ягеллонські «сліди» у творчості Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, П. Сокальського, М. Завадського, М. Лисенка 89

ПОЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН ВІД ВЕЛИКОЇ ПОЛЬЩІ ЯНА III СОБЕСЬКОГО ДО САРМАТИЗМУ РОМАНТИЧНОЇ ДОБИ 100

Примат державно-оборонного фактора в статусі Польщі кінця XVII – початку XVIII століття і традиції ягеллонства у культурно-організаційних засобах буття 100

Слов'янофільство в Польщі, сарматизм і панславізм у культурно-мистецькому виборі Польщі XIX століття (на прикладі творів А. Міцкевича, Ю. Словацького, Б. Залеського та інших майстрів поетичного слова, фольклористської діяльності Я. Карловича і його сучасників) 108

Ягеллонське «світіння» творчості К. Ліпіньського, торкання сарматизму та ягеллонства у М. Шимановської і Ф. Шопена, риси слов'янофільства і панславізму у С. Монюшка та Г. Венявського 123

ПОЛЬСЬКЕ ЯГЕЛЛОНСТВО XX–XXI СТОЛІТЬ І НАУКОВО-МИСТЕЦЬКІ ПЕРЕТВОРЕННЯ ТИХ ІДЕЙ У МИНУЛОМУ СТОЛІТТІ 138

Ягеллонський «слід» у політичній державній позиції Польщі XX–XXI століть 138

Ягеллонські настанови у композиціях І. Падеревського, К. Шимановського, Л. Роґовського, З. Яхімецького, Л. Камєнського, З. Носковського, М. Карловича..... 146

Ягеллонські засади задумів творів Б. Шеффера, К. Пендерецького, В. Лютославського, Т. Берда, А. Пануфніка та інших композиторів 197

ВІДТВОРЕННЯ В УКРАЇНІ XX–XXI СТОЛІТЬ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ ПРО ЯГЕЛЛОНСЬКИЙ ВНЕСОК У СЛОВ'ЯНСЬКУ СПІВДРУЖНІСТЬ ЧАСІВ «ЗОЛОТОЇ ДОБИ» КОЗАЦТВА 235

Українські здобутки культури і науково-мистецьких спільнот у минулому та минущому століттях..... 235

Дво- і тринаціональні втілення творчості видатних митців українського музичного традиціоналізму і модерну минулого століття 244

Проягеллонська складова слов'янофільських тяжінь М. Леонтовича, В. Косенка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського.... 274

ВИСНОВКИ..... 292

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ 296

ПОПЕРЕДНЄ СЛОВО

Останнє десятиліття простежуємо певне «відсування» слов'янських мов із міжнародних наукових зібрань рівня конференцій, симпозіумів, форумів, інших зустрічей фахівців наднаціонального рівня, хоча мовно-секційне розмежування за національно-мовленнєвими групами (англо-, франко-, іспано-, італійсько-, німецькомовними тощо) було і залишається природним. І якщо зі зрозумілих політичних міркувань цілком закономірно відбулося відсторонення від користування російською мовою, що претендувала на провідну в багатьох національно-слов'янських контактах, то закономірно постає питання: чому україномовне, польськомовне або чеськомовне угруповання не може бути осередком консолідації слов'янських митців і науковців.

У колі численних націй і народів, що представляють слов'янство, Україна, піклуючись про загальний розвиток своєї рідної мови й культури, усвідомлює, що попри расове різноманіття наповнення нації українська культура є слов'янським надбанням, яке заслуговує на шану і визнання за вписаністю нашої держави у загальнослов'янський світ.

Здобутком історії став могутній вихід слов'янської спільноти у XV ст. на європейську арену. Саме тоді під орудою великого князя литовського і руського Ягайла й одночасно від 1386 р. польського короля Владислава II Ягайла (Ягелла) й утворилося унікальне об'єднання слов'янських народів. За велич опору литовців, які до цього часу біли язичниками, тевтонській навалі й агресії монголів князю був запропонований трон короля польського, який наслідував від своїх попередників XIII–XIV ст. у складі Литви Київську Русь, охрестившись у православ'я. І міць перемоги при Грюнвальді 1410 р. трималася на єдності трьох основних націй – литовської, української (руської) і польської, підтриманій участю чеських лицарів та бойовою спільнотою від Пскова, на законодавчому, єдиному в тодішній Європі двоконфесійному визнанні релігійної ідеї, що живила культурну програму створеного королем Ягеллом університету, згодом названого Ягеллонським.

Наступним етапом було успішне для Польщі «перетягування» влади на свою націю і базовість католицтва, що зрештою розкололо слов'янський союз і призвело до загибелі Польщі як держави. І згублене польським католицтвом ягеллонство стало асоціюватися з величчю Речі Посполитої, а отримання незалежності Польщею в результаті Першої світової війни породило ідею Другої, а у 1990-ті – Третьої Речі Посполитої, утвердивши неоренесансний, за П. Валері [162], статус XX ст.

Таке «перетягування» на привабливий лад ідей XV ст., яке склалося в добу романтизму і розцвіло у вік науково-технічної революції, неодноразово ставало предметом осмислення і вивчення у минулі століття – на рівні художніх здобутків польських романтиків і східнослов'янського письменництва, а також політичних діячів і вождів – від членів українського Кирило-Мефодіївського братства до політичних програм Ю. Пілсудського та його однодумців у XX–XXI ст. Однак ініціатива великодержавних польських трактувань явно домінувала в цих осмисленнях, Україна ж ніби обходила імперські багатонаціональні взаємодії, поки українське державобудівництво сьогодення не активізувало аналогічну проблему стосовно осмислення поліконфесійних поєднань у протистоянні масштабним культурно-політичним угрупованням, здатним поламати, а то і знищити величні напрацювання слов'янського великого мислення.

У монографії виділено культурологічні чинники аналізу артефактів і музичних творів стосовно виявлення «ягеллонського сліду» – через інтелектуально-біографічне прочитання діяльнісних показників мистецького вибору тих чи інших представників музичного світу України, Польщі та інших націй. Сформульовано параметри культурного впізнавання у плині історичної подієвості дотичностей до ягеллонства як втілення, по-перше, єднання слов'янських народів через усвідомлення генетично-расової спільності і протистояння іншим расовим культурно-політичним утворенням, по-друге, релігійне тяжіння до ідеалів нерозділеного християнства і православного опертя на позахристиянські заповіти Розуму і Вченості слов'янських націй, що штучно-мистецьки

втілюється через музично-типологічні чинники та індивідуально-артистичні переваги творців.

У роботі окреслено могилянство в Україні як таке, що зберігає наступництво щодо устоїв ягеллонської Польщі і паралель до церковно-освітянського статусу Запорізької Січі; визначено в діяльності видатних музикантів України XVII–XVIII ст. характерні ознаки дво-, тринаціональних визначень за їх діяльністю і творчістю на основі українського православ'я. У вказаному ракурсі культуротворчого налаштування ідей творення проаналізовано твори визначних митців України рівня П. Сокальського, М. Лисенка, М. Завадського та інших щодо їх зв'язків із ягеллонськими проєкціями у слов'янофільство, просарматський бідермаєр, зі щирим сповіданням належності до двох слов'янських націй тощо. Шляхом аналізу видатних творів і виконавських концепцій польських музичних діячів (рівня Ф. Шопена, С. Монюшка, З. Носковського, Г. Венявського та ін.) виявлено ягеллонські джерела актуального у XIX ст. сарматизму, згодом панславізму.

Шляхом аналітичних пошуків у роботі виявлено проягеллонські показники творчого рішення у композиціях М. Леонтовича, М. Рославця, Б. Лятошинського, у композиторстві і виконавських тяжіннях М. Скорика, В. Косенка, О. Козаренка й інших митців України. Визначено ягеллонські позначки у творчості численних композиторів Польщі XX ст., у тому числі з представництвом двонаціонального комплексу (М. Карлович, В. Малішевський, К. Шимановський), узагальнено специфіку переломлення ягеллонства в Україні і Польщі відповідно до особливостей національно-релігійних і державотворчих підвалин.

Зважаючи на те, що ягеллонство в Польщі ототожнюють із польською великодержавністю, ця ідея термінологічно закріпилася в соціально-політичних розкладах національної спільноти, синонімізуючись з релігійно-католицьким налаштуванням суспільної думки. А в мистецтві це проявлялося в образно-програмних апеляціях до польського патріотизму, у відверто історичних описах відповідних подій і героїв (від «Хрестоносців» Г. Сенкевича до «Ягеллонського триптиху» А. Пануфніка), в ідейних посиланнях на сарматизм і панславізм та обговоренням їх, у тому числі історичної «чорної доби»

для ягеллонського наслідування – страшної розправи польської шляхти із українським козацтвом у 1769 р.

Найважливішим підсумком здійсненого аналізу щодо простеження слідів ягеллонства в Україні є вияв відверто великодержавно-польського забарвлення цієї ідеї від XIX до XX ст. Однак очевидною є історичне наслідування Україною ягеллонських застав у могилянських заповітах вченого православ'я, їх впізнаваність у відкритості до позаконфесійних і позахристиянських контактів Київського православ'я зі збереженням такої віросповідальної настанови (наукові напрацювання, натхнені богословськими засадами мислення, В. Вернадського, А. Канарського).

У мистецькій сфері це проявляється через упровадження ідеалів православно-чернецької «дематеріалізації» мислення у соціально-актуальні розробки буттєвості заради трансформації людської природи. Звідси в живописі України – вражаючі фігури К. Малевича (з його «ягеллонським комплексом» із дотичністю за кров'ю і вихованням до українсько-польських складників) і М. Бойчука, також метра одеського живопису Н. Стороженка. А в музиці України – інтелектуалізм скрябінівської містеріальності як «родовий знак» мислення у XX ст. з усвідомленням його християнських ісихастських засад (К. Шимановський, М. Рославець, В. Косенко, Л. Ревуцький Б. Лятошинський, О. Козаренко).

Ягеллонство продемонструвало особливого типу культурну консолідацію, народжену воєнно-політичним союзництвом, однак таку, що зажила окремою якістю свого смислового призначення, вічним пам'ятником якому є Ягеллонський університет у Кракові – столиці старої Польщі. А в цій первісній стосовно Варшави столиці (і наступній після Гнєзно, що централізувало народжувану країну-націю Польщу на землі куявів, тобто «киян» за етимологічним значенням слова) саме і відбувалося єднання польської й литовської та руської (української) шляхти, яка надала силу ягеллонській спільноті. І це – в курсах університету, що допускав конфесійне співіснування, всупереч усім подібним закладам Західної Європи.

Польща через історичне розмежування подій зберегла термінологічний запас ягеллонських заходів, органічно «відслонивши» все, що не співпадало в ньому з ідеями самозначущої

державної величі Польщі, та ігноруючи не «віротерпимість», а державне визнання різноконфесійних і різнорелігійних представників слов'янства.

Україна «спроєктувала» ідею ягеллонства у сферу вчено-релігійного уславлення своєї православності: гіперболізувала для східнослов'янського світу ідеї просвітництва Ягеллонського університету і скерувала в ідеальне русло вчено-богословського служіння концепцію православ'я, яке відкрите для позаконфесійної і позарелігійної контактності, зберігаючи недоторканість обраного віросповідання. А саме з православ'я аристократії Литви й Русі-України черпав Ягайло свою енергію на об'єднання слов'ян, оскільки хрещення Польщі у X ст., на 30 років раніше від Русі, сталося в межах візантійства і в племінному поєднанні Русі і Польщі їх походженням із племен полян і куявів-«киян». Україна є спадкоємницею ягеллонства за смислом подій, за ідеальними вимірами ягеллонського просвітництва і за віросповідального початку релігійних уподобань України і Польщі.

ВСТУП

Зі стародавніх часів слов'яни становлять важливу частину населення Європи. У культурному житті Польщі, до складу якої входили руські (українські), литовські та білоруські землі, від Середньовіччя бере свій початок ягеллонство, що як історично-культурний феномен має давню традицію. Саме на цьому терені закладалися підвалини українського національного мислення. За розумінням М. Грушевського, воно є своєрідним пограниччям православної культури литовської магнатерії, західнослов'янських цінностей старокатолицької і католицької Польщі, у результаті надбань старокатолицької традиції, що побутує до сьогодення переважно на півдні Польщі, на сході Литви та в Україні (у тому числі в її Центральному і Східному регіонах).

Під покровительством ягеллонства став можливим розквіт православних братських шкіл у Львові та інших містах Русі-України. Ці заклади відіграли значну роль у формуванні національного самоствердження України, в її відмежуванні від польського католицтва зі спрямуванням останнього на розкол слов'янської культурної спорідненості [44, с. 4].

Саме ягеллонська культурно-політична ідея врятувала слов'ян від німецького нашестя на початку XV ст. – йдеться про розгром Тевтонського ордену у Грюнвальдській битві 1410 р.

Ягеллонство – це доба козацьких вольностей, що освятили високою освіченістю і співочою енергією козацьку добу, яка є осердям високої честі й гордості української нації, її думності (у староукраїнській і польській мовах *дума* означає *честь*). Для польської ж традиції ягеллонство є порою, коли столицею країни був Краків. За етнічно-культурними перевагами він був і залишається зберігачем старокатолицьких традицій, які походять від часів нероздільної християнської церкви, з усвідомленням спорідненості зі східнослов'янським світом. Ягеллонство в Польщі сприяло творенню Запорізької Січі, що стала суттєвою опорою захисту від воєнної експансії як Кримського ханства, так і османської Туреччини. Крим же, що був останньою із грецьких колоній, батьківщиною

східнослов'янського християнства, місцем діяльності «православних бриттів», яких вигнали англосакси з окатоличеної Британії (XI ст.) [181], перетворився у XIII–XV ст. на оплот ісламу.

Ягеллонство народжене об'єднувальною енергією литовсько-польських князів у єдності з русинами-українцями під час протистояння слов'ян тевтонському нашестю. Ці історичні події XV ст. стали запорукою процесу перетворення Польщі на Велику Польщу, фактично імперію, що стала воєнно-політичним заслоном германської агресії, яка упродовж двох попередніх століть (XIII–XIV) винищила усі західнослов'янські князівства, що заселяли Європу на південь від Балтики аж до Ла-Маншу. Історичний подвиг Литовсько-Польської держави, у лоні якої піднялася козацька Україна як важлива частка мілітарної й культурної міці королівства, уможливила пам'ять про єдину нерозділену церкву, в якій православні й католики не становили віросповідальних опозицій, а їхня єдність оберігала здобутки культурно-мистецького значення, зокрема і позаслов'янські.

Важко переоцінити таку культурну відкритість, народжену історією, як відзначає О. Козаренко, такі творчі контакти зі Сходом Європи. Своєрідним свідченням пам'ятливості про надбання німецького світу в його солідаризації зі слов'янством став Святослав Ріхтер, німецьке походження батька якого органічно поєднувалося із князівським двокореневим іменем, що у домашніх умовах, за свідоцтвом Т. Малюкової-Сидоренко, яка була вхожою у сім'ю довоєнних Ріхтерів, заміщалося слов'янським найменуванням Свєтік [208, с. 3].

Зауважимо також, що психологічно-ідеологічно було вкрай важливим те, що О. Козаренко у ягеллонстві і народженому в ньому сарматизмі усвідомлював програму консолідації сил слов'янства у культуробудівній експансії, пам'яткою про яку є Ягеллонський університет, що став прототипом Львівського (основою обох були візантійські і древньоруські моделі університетів та академій) [106, с. 52]. Саме від цих віків ягеллонства, XV–XVI ст., стало традиційним у Польщі розглядати надбання Київської Русі як безпосереднє джерело культурних здобутків і Польщі, і України, й усього слов'янського світу.

Події початку XV ст. закарбувалися в історії як величний подвиг. Адже Литовсько-Польське королівство, в якому нарівні стояли католики-поляки, православні русини (українці) і литовці, які були тоді переважно язичниками, відстояло право на життя і свою слов'янську культуру. Бо за попередні XIII–XIV ст. слов'янство в його західному культурному відгалуженні було винищене, зокрема і Пруссія, залишивши після себе хіба що окремі топоніми на теренах Європи. В сучасній Польщі зберігається пам'ять про ягеллонську Велику Польщу, в якій під орудою литовсько-польських князів об'єднався майже увесь східноєвропейський слов'янський світ [38, с. 48].

Образне втілення тієї державно-культурної множинності в Польщі характеризується широким обсягом. Зразки такого творчого осмислення історичних подій знаходимо у різних видах мистецтва (художній літературі, живописі, музиці тощо) також інших націй і країн, зокрема й в Україні. Однак притаманними для таких творів є різні ідеологічно-релігійні ракурси. Автори переважно ігнорують цю особливу релігійно-організаційну ноту, яка визначила гармонію слов'янської співдружності в добу Ренесансу. Достатньо згадати романи Г. Сенкевича «Хрестоносці» і «Вогнем і мечем», фільм Є. Гоффмана за другим названим твором, численні композиції А. Пануфніка – від «Старопольської сюїти» до «Ягеллонського триптиха», щоб усвідомити глибинність інтересу до вказаного історичного феномену в Польщі. Усвідомлення ж того інтересу породило контекст прийнятої політичної доктрини Ю. Пілсудського у міжвоєнний період 1918–1939 рр., а це вже надало актуального світіння того принципу в Європі XIX і XX ст.

Наукове осмислення ягеллонської проблематики привертає увагу дослідників різних країн. Варто назвати значні теоретичні розробки, які представлені в Польщі, Україні та поза ними (праці О. Аврамчука, О. Галецького, В. Каменєцького, В. Конопчинського [2; 379; 453; 454; 471; 472] та ін.). Дослідники висвітлюють позиції стосовно Люблінської унії, оминаючи специфіку слов'янської надрелігійної солідаризації, що була підґрунтям величної перемоги 1410 р., в якій православна шляхта і магнатерія Русі-України і Литви зіграли вирішальну роль у звершенні вказаного акту. У мистецькій сфері в

Україні, до речі, часто простежуємо замовчування подій 1560-х років, які пізніше призвели до розриву 1654 р., на користь подання дієвої концепції слов'янського союзу першої половини XV ст., ягеллонства короля Владислава, що дав розгорнутися православ'ю Петра Могили у першій половині XVII ст. Специфіка ягеллонства також розглядалась у дослідженнях польських та українських авторів, які висвітлювали проблеми сарматської культури, а також польського бідермайєра (Є. Маліновський [510], І. Подобас [182], М. Тазбір [687] й ін.).

Питання ягеллонських ідей та їх інтерпретації розкриті у працях Л. Абрамовича [273; 274], Г. Беднарського [289], Ю. Клачка [464; 465], В. Конопчинського [471; 472], С. Кшемінського [487], Т. Левовицького [494], С. Свєжавського [665; 666], Б. Семеніцького [650], З. Фелінського [359], К. Шайнохи [667–675] та інших авторів.

КУЛЬТУРНО-НАЦІОНАЛЬНИЙ КОМПЛЕКС ЯК СОЦІАЛЬНО ЄДНАЛЬНИЙ ФАКТОР ЗОВНІШНІХ І ВНУТРІШНЬОДЕРЖАВНИХ ВІДНОСИН У XIX–XX СТОЛІТТЯХ

Ягеллонство та його історичні антитези у формуванні принципу культурно-мистецького єднання націй

Просвітництво XVII–XVIII ст. увело в науково-буттєвий простір традиції надрелігійних, світських цінностей людської різно- і внутрішньонаціональної взаємодії, що надають високого культурного позитиву мистецько-творчим відкриттям як результату історичних звершень. Стосовно цього історично найближчим є культурний здобуток Великої Польщі, що існувала як могутня держава слов'янських народів, кожен з яких представляв дещо релігійно-культурно самостійне і яких єднали певні надрелігійні здобутки їх культурної контактності. Із цього погляду Польща XVII ст. стала переконливим прикладом надконфесійного політично-державностворювального єднання, оригінально переломлюючи імперські засади як Древнього Риму, так і православної Візантії. Авторитетність польських компонентів у німецькій музиці кінця XVII і XVIII ст. вказує на те, що саме XVIII ст. засвідчує життєвий інтерес до досвіду іноціональної державності, що не могло не мати аналогій і в розумово-дипломатичних пошуках – у плеканні німецької культурної ідеї, яка своєрідно реанімувала релігійно-етнічну строкатість Священної Римської імперії німецької нації VIII–X ст. [14, с. 8].

Цієї проблеми торкається Лінь Цзюньд [128] стосовно формування від тієї німецької культурної ідеї принципів йозефінівського класицизму і конкретно творчості Людвіга ван Бетховена, що мало вплив на нові підходи до ягеллонства, але останнього в своєму дослідженні автор не висвітлює. Тому мусимо уточнити низку положень, які вказують на правово-культурні запозичення від ягеллонства під час вибудови названої німецької

культурної ідеї, осердям якої було відсторонення від релігійно-конфесійних протиріч заради вирішення ідеї національного єднання.

Державна мудрість великого князя литовського і руського Ягайла в прийнятті надконфесійного і навіть надвидово-релігійного об'єднання підказана була станом литовської нації, яка усвідомлювала себе батьківським етносом щодо східнослов'янського племені, не приймаючи при цьому християнства. Однак події монгольської навали XIII ст. змінили розклад сил – входження Києва у Велику Литву відбулося за умови прийняття «грецької віри» дружиною великого князя, тобто аристократичною верхівкою Литви (і в цьому віросповідальному призначенні нащадки литовської аристократії перебувають до сьогодення). Певна маса нації становила язичницький віросповідальний ареал і саме в цій якості литовці брали участь у славних доленосних подіях 1410 р.

Оборону проти тевтонського вторгнення могли тримати лише слов'яни, які відсторонилися від релігійно-конфесійних розбіжностей – інакше їх спіткала б доля усіх прибалтійських слов'ян до Ла-Маншу, як винищення пруссів, що зайняли непримиренну антихристиянську позицію. Ягайло звершив величну акцію спасіння слов'янських народів від винищення як фізичного, так і культурного (серед його воїнства були також чехи, навіть певні татарські загони, частина західних слов'ян навколо Марієнбургу, що вижила, але свою культурну своєрідність безкомпромісно втратила). Хрещення у кінці XV ст. основної маси литовців у католицтво розкололо Литву, підірвало силу ягеллонів на польському троні.

Ягеллонська династія у кінці XVI ст. виявилася відстороненою від королівської влади, що і стало початком краху Речі Посполитої, яка, разом із відстороненням литовської проправославної верхівки від трону, відмовилася і від конфесійно-релігійної паритетності, що тримала систему різнонаціонального державного об'єднання. Релігійне роз'єднання болісно позначилося на державному бутті Литви на наступні століття. Вказані особливості військово-політичного союзу, іменованого як підсумок ягеллонства, своєрідно виділялися і серед міжнаціональних об'єднань, що були сучасні тим подіям, і від моделей ягеллонства, що приймалися в польському політичному житті в пам'ять про велич Речі Посполитої XV–XVII ст.

Обговорення проблеми ягеллонства відбувалося тоді з відстороненням від питання першості Литви у вибудові того слов'янського союзу, з оминанням ґенези української нації, яка увійшла після прийняття розграбованого монголами Києва до складу Великого князівства Литовського – із виконанням умови киян: хреститися у візантійське православ'я, що було й здійснено князем і його аристократичним оточенням, забезпечивши рівність громадянських позицій неофітам литовської державності. І та православна першість у литовському внеску мала особливе значення у зв'язку з обговоренням базовості польського чи литовського пріоритету в Речі Посполитій. Науковиця І. Подобас виділила цю ідею литовського першості в польсько-литовського союзі з певним расово-національним обґрунтуванням: «Саме в середовищі литовської магнатерії прийнято було захищати спорідненість із легендарними римськими воїнами, які прибули до Литви з Палемоном, що їх «піднімало над ляхами» – і про це йшлося ще до Унії [687, с. 52]. А разом відзначався «утопізм шляхетської ідеології»(Я. Тазбір, цит. за [687, с. 46]), «що відрізняється від утопій Бекона і Кампанелли тим, що польське «місто Сонця» вважалося реально існуючим» [687, с. 49].

Для України політично-правові завоювання ягеллонської Польщі мали вкрай позитивний вплив, формуючи лицарсько-культуротворчу сферу козацтва, начало якому дали нащадки київських князів і бояр і який згодом перетворився на осередок православ'я войовничого, територіально і культурно просвітницьки сконцентрованого умовами буття Запорізької Січі. Республіканізм останньої не мав нічого спільного із «демократичними» настановами, оскільки, як свідчать історичні дані, вибори старшини і гетьмана здійснювалися лише із представників князівських і шляхетських родів. Стосовно цього республіканістські засади буття Запоріжжя мали пряму аналогію в польському сеймі, виборчі принципи якого також базувалися на усвідомленні можливості займати керівні посади виключно представникам магнатерії, тобто соціально найвищому ступеню осіб.

Такий республіканізм має прямі паралелі до Венеціанської республіки, яка завдяки торгівельно-воєнним успіхам посіла провідне місце на півдні Європи, сформувавши один із найпотужніших пластів культурно-мистецьких здобутків Ренесансу. Республіканізм

ягеллонської Польщі та українських надбань Запоріжжя за часом виникнення і суттю того, що відбувалося у загальнокультурному розвитку, співпадав із принципами європейського Ренесансу XIII–XVI ст. Виділяємо такий суттєвий показник цього типу культури, як «двоєсвіт» («двоємиріє») ренесансного світобачення.

Проте усе вирішувалося не тим, що Польща була «ближчою до Заходу» і тим «живила Україну європейськими здобутками» (за І. Шевченком [249]) на тому сумарно європейському Сході. Адже певні контакти України з галліканською Францією, що не ототожнювала себе з католицтвом, хоча і відійшла від галльського православ'я у середині XIII ст., складалися пізніше незалежно від польського впливу і тиску.

Велика Польща, Річ Посполита у державно-релігійному устрої відобразила ренесансний «двоєсвіт», який в інших країнах простежувався у культурно-мистецьких і поведінково-буттєвих проявах, релігійній поблажливості до плотського у людській природі (у XV ст. приймається новокатолицька доктрина, в якій жорсткі аскетичні форми чернецтва не приймаються; так, Франциск Ассізький визнаний католицьким святим, але форми богослужіння, прийняті в ордені францисканців, не підтримуються статутом католицизму).

Віросповідальний максималізм у вигляді чернечої суворої аскези доповнився служінням знанню, турботою про «інтелектуальне дозвілля», що живила «неосяжну жадобу пізнання», яка перетворювала життєве буття гуманістів з їх поліглотством і захопленням «усіма мистецтвами і науками» на своєрідне аскетичне відмовляння від дозвілля як такого. Моральний «двоєсвіт» Ренесансу прекрасно ілюструвала практика інквізиції (перша XIII і надзвичайно люта XV ст., у центрі високого Ренесансу), яка, з одного боку, демонструвала безоглядну відданість вірі, а з другого – наділяла вершителів того «правосуддя» ніби божественними якостями, втілюючи тим гріховність людської гордині.

Музичний вияв Ренесансу засвідчує своєрідну зацікавленість католицтва у союзі з православ'ям, що наочно ілюструється складом музичних інструментів у Європі на той період. У роботі А. Ялози знаходимо такий опис музично-інструментального буття європейського Ренесансу: «Струнні щипкові склали надбання

освіченої соціальної верхівки, що стала лідирувати в культурній сфері Ренесансу, відзначеного безсумнівним авторитетом «нових святих» від науки й мистецтв гуманістів. Це їх позбавлена територіально-національної прив'язки «республіка вчених», що трималася на особистісних зв'язках високоосвічених і культивуючих творчий гігантизм персонах і задавала тон мистецьким перевагам в умовах категорично не республіканських в соціумі більшості країн. І цей освітянський аристократизм Ренесансу дає сплеск затребуваності саме струнних щипкових – лютні, гітари, теорби (торбан в Україні – «панська бандура» у більш пізньому називанні, бо торбан був не «панським взагалі» у «козацьку добу», але гетьманським інструментом), бандури (як здобутку музикування в Польщі й в Україні полковницьких кіл)» [267, с. 19–20].

Зацікавленість у союзі з православ'ям надихнула Контрреформацію від середини XVI ст. у католицтві на відмову від інструментальних звучань у церкві – феномен акапельного співу у творах Джованні П'єрлуїджі да Палестрини, а також у хоровому вокалі Франко-Фламандської школи, де базою віросповідальної настанови було французьке галліканство, налаштоване на співпрацю із православними націями, у тому числі із Запорізькою Січчю в Україні. Європейський Ренесанс асоціюється передусім із виявленнями італійської та французької культур, перша з яких була безпосереднім спадкоємцем творчої інтелігенції і богословської вченості Візантії, що вмирає (навіть буттєвий одяг флорентійців, жителів міста, що виростило прото- і ранньоренесансну культурну поросль, копіював костюм візантійця), а друга – Франція – гордо утримувала галліканство, яке вважала спадкоємництвом візантійства не менше, ніж руське православ'я.

А. Ялоза вказував саме на Францію як осередок ренесансної струнно-щипкової музичної лінії, що диктувала той музичний «візантизм» (сакральність у православних кельтів гри на арфі і струнно-щипкових) також іншим європейським націям (гра на гітарі знаменитого представника німецького провізантійського у релігійному переломленні майстерзангу Ганса Закса). Майстерзанг як дітище пізнього і північного Ренесансу характеризувався відвертим зверненням до фігуративності гімноспівочого вміння візантійців (і яке

так сардонічно висміяв Р. Вагнер у своїх «Нюрнберзьких майстерзінгерах», хоча усвідомлював своє опертя на кельтське відродження за сюжетами опер) [267, с. 21–25].

Візантійське коріння майстерзангу, за спостереженнями О. Муравської, відповідало пошукам Мартіна Лютера, який у своїй боротьбі проти католицтва також спирався на православні контакти. Вищеназвана дослідниця зазначала: «Батьком візантистики в Німеччині XVII ст. по праву вважається Ієронім Вольф…, який, на правах учня Ф. Меланхтона, був досить близьким до німецьких протестантських кіл. Останні, як відомо, ще на ранніх етапах становлення протестантського вчення виявили великий інтерес до православ'я, а також виявляли велике прагнення до встановлення міцних контактів з його церковними ієрархіями. Істотну роль у цих процесах відіграла особистість і ерудиція одного з лідерів німецької Реформації – Філіпа Меланхтона. Відомий факт листування Ф. Меланхтона з православним греками, в числі яких Антоній Єпарх Корциренць, Яків Діасоріннос, диякон Димитрій Мізос…» [162, с. 142].

О. Муравська спеціально підкреслювала значущість впливу візантійського «театру» на кола гуманістів, тобто аристократичних зібрань, у Візантії при особах імператорів, в умовах Ренесансу Західної Європи – на вельможні угруповання, з яких виростали камерати-салони, що надалі зіграли провідну роль у формуванні культурних ініціатив [162, с. 132, 136].

Зазначене вище свідчить про аристократичне тло культури і мистецтва Ренесансу, що було новою якістю європейського мислення, оскільки у Візантії, за суттєвості зібрань типу «театр» при імператорові, вирішальне значення мали богословсько-філософські ряди представників церкви (це також верхівка, і не у протиставленні державному володарю, бо імператор був і главою церкви). Ренесансна «республіка вчених» охоплювала ряди як церковних осіб, так і світських аристократів-творців, на яких переносилося шанування масами віросповідальних святинь. Звідси – специфічно ренесансна гармонія аристократичного захоплення творчістю гуманістів і плебейських кіл, що вклонялися цим творчим відкриттям як святиням церковного походження.

Описане підтверджує, що не ззовні, не від «до Європи притуленої Польщі» йшли могутні хвилі ренесансного «двоєсвіту» на Україну, але саме візантійські засади спадкоємців Київської Русі утримували і для Польщі світоглядні настанови ренесансного світобачення, народивши всенаціонально значущу соціальну спільність козацтва, православної шляхти, християнського лицарства України. Лицарсько-просвітницька і державотворча діяльність останнього наслідувала високі заповіти Київської Русі, що приймалися в емблематичному тлумаченні усіма соціальними пластами нації. Це – аналогія до ролі католицького шляхетства й магнатерії в Польщі, але не запозичення від неї, оскільки візантійство, яке на європейському Заході відстоювали Італія і Франція, у Литовсько-Польській державності втілювала саме Русь-Україна.

І. Подобас відзначено особливого роду ренесансну двоїстість у тлумаченні церковних цінностей у ренесансній Польщі: «Не забуваймо, що Польща епохи Ренесансу була єдиною країною, в якій історичний Фауст був допущений до читання лекцій у Краківському університеті – його ідеї «білої магії» неприйнятні для католицизму і тим більше протестантизму, але становлять пограниччя до старохристиянської, православної традиції Священнодії і є доступним рукоположеному священнослужителю цієї конфесії. Тільки в Польщі XV–XVI ст. існувало суміщення конфесійно різних християнських церков, Католицької та Православної, – і цей виключно польський аналог до ренесансної «республіки вчених» утворив поживне джерело романтичних дерзань сучасників Ф. Шопена» [181, с. 10–11].

Величною пам’яткою наукового мислення Польщі епохи Ренесансу є відкриття Миколая Коперника (перша половина XVI ст.), зв’язок якого із польсько-руською гуманістикою не розкривається спеціально. Але його астрономічний смисл є нерозривним як відносно нової філософії всесвіту, так і птолемеївського ердоцентризму, бо перша засвідчувала об’єктивність законів світу, а друга – філософія віри – не складала їй опозиції у суб’єктивному релігійному обранню землян-християн. І тому М. Коперник не констатував концепції всесвіту, яку захищали Дж. Бруно та Г. Галілей [31], за що їх засудили як єретиків, а М. Коперник поблажливо приймався папою римським попри очевидний радикалізм його антиптолемееєського підходу.

Зрозуміло, що не останньою у цьому релігійно-політичному розкладі була міць Великої Польщі, відсторонювати яку в умовах зростаючого протестантизму (гусити від 1410 р., лютерани, кальвіністи, англіканці від 1517 р.) католицтву було небезпечно.

Ягеллонська ідея, яка створила «ударний кулак» слов'янства у протистоянні тевтонському наступу і трималася на паритетності католицького й православного, язичницького віросповідань і терпимості до протестантизму (чеський, польський протестантизм ототожнював свій релігійний статут із православ'ям) з кінця XV ст., була поновлена Люблінською унією 1569 р. Унія постала на тлі масової християнізації литовців у католицтво, що поставило їх в опозицію до литовської магнатерії, яка прийняла православ'я у XIII ст. і залишилася вірною йому до сьогодення, опинившись у меншості в складі нації. Державне об'єднання у Річ Посполиту сталося через втрату релігійної і державно-правової самостійності Литви, що надавало останній національну невизначеність, а також ускладнювало союзні відносини з православною Руссю-Україною.

І все ж велике значення для релігійної терпимості мають привілеї від 1563 р. і 1568 р. Обидва документи запровадили напередодні Люблінської унії повною мірою рівність християн різних конфесій. У намірах короля Сигізмунда II Августа це була одна з основ Люблінської унії. Завдяки вказаним привілеям православні теоретично отримали більші можливості політичного авансу у литовській державі.

У тих документах нічого не сказано про долю язичницького складника литовської нації, яка стала приреченою на хрещення по-католицьки: не забуваймо, що у міжконфесійних зіткненнях католики таврували православність як «схизму», забуваючи про історичну першість візантійського православ'я, у межах якого в X ст. хрестилася й Польща. Під час організації і першого, і другого хрестових походів «аргументами» на користь захоплення Константинополя і Візантії загалом католицький Захід висував звинувачення цій державі у «язичництві», вказуючи на широту антично-грецької освіченості країни і пряме опертя візантійського богослов'я на давньогрецьку філософію (неоплатонізм як офіційний статус візантійської православної вченості [73, с. 30]).

Подолання релігійних розмежувань гостро назріло в умовах політично-мілітарних розкладів напередодні Тридцятирічної війни 1618–1648 рр., яка мала тяжкі наслідки для всієї Європи, а особливо для її Сходу, оскільки відбулася в певному протистоянні релігійно-державним настановам, які були вироблені в Литовсько-Польській державності у XV–XVI ст. Результатом став занепад політично-господарського життя німецьких країн, ослаблення Іспанії та Франції, усунення Англії з її політично-релігійним пригнобленням національно-кельтських складників імперії і страшна нищівна політика щодо американських індіанців.

Спасіння німецького світу і вирівнювання політичного балансу в Європі не могло здійснитися попри тієї моделі надрелігійної угоди, зразок якої представив ягеллонський слов'янський союз, – і це було втілено у концепції західної церкви, що виникла як наслідок домовленостей католицтва і лютеранства стосовно німецького національного ареалу. На тлі тієї надконфесійної домовленості вибудувалася концепція першості культурно-мистецьких чинників у єднанні німецького національного пласту, що поставила йозефінізм на новий щабель надрелігійних рішень, укріплений також наддержавними втіленнями.

Так у Європі закладено було ще одну версію міжнаціональних домовленостей, яка дала широкі перспективи буття народам від XIX на XX–XXI ст.: культурно-мистецьке єднання попри релігійно-політичні постулати. Але пангерманістський потенціал йозефінівської концепції поставив у нерівноправне становище слов'янські народи, у тому числі це була державна підтримка норманської концепції російської державності в офіційних ідеологічних настановах імперії Сходу, яка аж до середини XX ст. відсторонювала слов'яноцентризм у державотворенні.

Не заглиблюючись у расові чинники державного переділу світу напередодні XXI ст., виділяємо проблему слов'янської консолідації як суттєвого показника надрелігійних і наддержавних домовленостей, апробованих історичним досвідом ягеллонства. Останнє зупинило винищення слов'янства, що здійснювала західна цивілізація у XIII–XIV ст., і яке було відсторонене опором ягеллонства Литви й Польщі, з одного боку, і гуситського руху в Чехії та Моравії – з іншого.

Цінність ідеологічного досвіду ягеллонства для слов'янського буття, передусім як культурного феномену, не викликає сумнівів, тоді як мілітарно-політичний аспект становить іншу лінію розробок і ягеллонської ідеї, і концепції ягеллонства загалом.

Феномен ягеллонства та його надважлива роль у формуванні принципу культурно-мистецького єднання націй привертає увагу вчених у контексті розвитку культурологічної, зокрема музикологічної думки.

У підготовці наукової роботи широко використано дослідження та матеріали, що стосуються феномену ягеллонства й історії Ягеллонського університету, зокрема його заснування та діяльності у XV–XVII ст. і які досі не систематизувалися. Специфіка ягеллонства розглядалась у працях польських та українських авторів дотично до висвітлення проблеми сарматської культури (Л. Тананаєва [227]), а також польського бідермайєра (Є. Маліновський [2], О. Муравська [162; 163], І. Подобас [181; 182], А. Соколова [212–216], М. Тазбір [687], Л. Шевченко [230] й ін.).

Закономірно, що були задіяні музикознавчі дослідження, які так чи інакше торкалися художньо вираженого «краків'янства» у польському суспільстві першої половини XX ст. (праці І. Белзи [11], З. Лісси [466; 467]). Автори на основі конкретики музичного матеріалу порушували питання культурної парадигми Польщі, сформованої ягеллонським злетом державно-політичної та культурної творчості в добу польського Ренесансу, і відновлення на початку XX ст. національного мислительного концепту.

Щодо О Кінкельдея, З. Яхімецького, А. Хибінського, Д. Орела та Л. Камєнського, то головними джерелами для характеристики діяльності і творчості цих видатних особистостей в історії музики стали документи й інші матеріали відділів бібліотек, архівів Вроцлавського, Львівського, Познанського, Братиславського та Ягеллонського університетів, архіву А. Хибінського, який зберігається в бібліотеці Познанського університету імені Адама Міцкевича, архіву Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, Державного архіву Львівської області, фонотеки інституту музикології Ягеллонського університету, архіву Д. Орела в бібліотеці Університету Коменського в Братиславі. Низка джерел із

зазначених установ у науковий обіг уводиться вперше.

У роботі проаналізовано праці Х. Душик [345; 347], Я. Королевич-Вайдової [475], В. Позьняка [606-612], Т. Пшибильського [616–618], М. Возної-Станкевич [714–717] та інших науковців, у яких ідеться про відкриття та історію діяльності кафедри музикології Ягеллонського університету. Опрацьовано характеристику робіт публіцистичного спрямування З. Яхімецького, яку здійснили М. Дзядек [347–351], Є. Дзембовська [348–351], В. Позьняк [606–612], Л. Полоній [600; 601]. Так, М. Дзядек описує й аналізує творчу полеміку між З. Яхімецьким та А. Хибінським, Л. Полоній здійснює типологічне порівняння цих двох видатних постатей у польській музиці. Х. Душик [345; 347] та Є. Пажинський [585; 586] переконливо стверджують, що в З. Яхімецького переважає аналіз композиторської творчості, а А. Хибінський відомий як визначний популяризатор музичної культури.

Для обґрунтування положень дослідження певне значення мають праці О. Гнатишин, Л. Кияновської, І. Ляшенка, О. Немкович та інших українських учених, які простежують розвиток вітчизняного музикознавства і фахової музичної освіти крізь призму надзвичайно складних, іноді навіть трагічних суспільно-політичних та ідеологічно-мистецьких обставин першої половини ХХ ст. в Україні.

У своїх наукових роботах Л. Корній [113–151], О. Цалай-Якименко [242]. Я. Горак [52], Н. Кашкадамова [98], Л. Мазепа [139] та інші дослідники представляють достатньо широке і цілісне бачення розвитку музично-теоретичної думки та навчання музики в Україні в XVII–XVIII ст.

Л. Кияновська [101–103] та В. Сивохіп [207], опираючись на усталені в музикознавстві засади висвітлення регіональних мистецьких особливостей і традицій, розглядають поетапний розвиток музично-теоретичної думки в Галичині.

Проаналізовано публікацію Ю. Ясіновського [269], де висвітлено деякі питання розвитку музичної освіти в Західній Україні в минулі періоди. Варто відзначити підручник з історії музичної освіти в Україні в першій половині XIX ст., автором якого є К. Шамаєва і який адресований викладачам вищих навчальних закладів і вчителям музичних шкіл [247].

Зауважимо, що окремі монографії присвячено особистостям, які заклали підвалини української музикознавчої науки й увійшли в історію як визначні музикознавці. М. Антонович [6], Л. Баб'юк [8], С. Павлишин [176–178], З. Штундер [256] досліджували постать С. Людкевича, Ю. Ясіновський та Л. Лехник – В. Витвицького, Ю. Ясіновський і Н. Толошняк [269; 232] – Б. Кудрика, а Р. Савицький [122; 199] і В. Сивохіп [207] – З. Лиська.

Для розкриття теми дослідження важливими є окремі положення монографії С. Уланової «Нариси історії європейської музичної освіти і виховання. Від античності до початку XIX століття» [235] і кандидатської дисертації З. Валіхновської «Музично-церковна освіта Галичини австрійської доби (1772–1918)» [24].

Праці Ґ. Адлера [275–277], О. Гнатишин [51], У. Граб [55], В. Гумбольдта [57], М. Возної-Станкевич [714–717]), Е. Дзємбовської [101; 102], М. Дзядек [348–351], Х. Душик [347–351], Р. Інґардена [396–398], О. Зінкевич [76], Л. Кияновської [101–103], Л. Мазепи [139], О. Немкович [167], Є. Пажинського [585], В. Позьняка [606–608;], Л. Полонія [606; 601], О. Цалай-Якименко [242], К. Шамаєвої [246] та інших науковців слугували підґрунтям для нашого дослідження в естетико-філософському та методологічному аспектах.

Висвятлення історично-культурних, освітньо-духовних і мистецьких передумов становлення і розвитку в культурі ідеї ягеллонства, а також музикології як складника університетської освіти в Польщі та Україні забезпечується системним підходом у цілісному науковому осмисленні та розкритті означених проблем. Цінним є опертя на фундаментальні праці, як присвячена Й. С. Баху монографія А. Швейцера, в якій творчий доробок композитора систематизовано згідно з його релігійно-конфесійними уподобаннями [247]; це також книги Е. Уілсона-Діксона [706], праці, присвячені характеристиці універсальних фігур у мистецькій, науковій, суспільно-організаційній сферах [44, с. 36].

Для вироблення засад монографічного дослідження важливе значення має музикознавчо-аналітичний підхід, представлений у роботах музикознавців школи Б. Яворського в Україні та поза її межами, а також праць О. Сокола і його вихованців. Окреме місце в цьому сенсі посідають дослідження Х. Бесселєра [291], Р. Реті [621],

Х. Шенкера [647], де подано підходи до формально-стилістичних показників музичного мислення. Саме ці дані апарату дослідження дали змогу встановити ягеллонські підстави творчих здобутків «Молодої Польщі», лідер якої К. Шимановський став головним персонажем для музикологів Кракова й Львова у 1910–1930-ті роки.

Таким чином, підсумовуючи заявлений історичний огляд, констатуємо:

– ягеллонство як найоригінальніше явище європейського ренесансного світу недооцінене у його «світінні» в наступних щодо нього історичних подіях і пролонгаціях всеєвропейського масштабу;

– донині достатньо не висвітлено у науковій літературі порівняння ягеллонства і «німецької культурної ідеї», йозефенізму, мистецько-музичний нахил якого вельми споріднений із засобами могилянського просвітництва як трансплантація в релігійний реформізм ягеллонських принципів, при тому що формування «німецької культурної ідеї» і йозефінізму реально відбувалося безпосередньо на фоні деконструкції ягеллонства і певних зусиль врятувати його завоювання зі сторони і Польщі, й України;

– спеціального обговорення потребує «проростання» ягеллонського досвіду не тільки у вузьконаціональному поданні, а й у всеєвропейському резонуванні, але без зайвої «абстракції без краю», коли ягеллонським дітищем заявляються молодіжні світові фестивалі і міжнародні культурні заходи, з оминанням ідеї «слов'янського єднання» заради спасіння культурних здобутків слов'янських націй і їх захисту буття.

Слов'янське просвітництво у центрації Ягеллонського університету: пролонгації і трансформації в подальшій історичній ході

Трансформація ягеллонства із політично-мілітарного союзу в просвітницько-мистецький простір спричинена буттям Ягеллонського університету в Кракові, що був закладений королем Казимиром III в 1364 р., а за правління великого князя литовського і руського та польського короля Ягайла (Ягелли) після реорганізації 1400 р. сформувався у впливовий центр слов'янського просвітництва, який згодом пролонгував подібні ж структури в Польщі і поза нею,

формуючи загальнопольську і міжнародну систему особливого типу університетського навчання. Міжконфесійний принцип роботи Ягеллонського університету славився тим, що тільки в ньому отримав можливість виступати як науковець і богослов історичний Фауст – у постаті Доктора Фаустуса (етимологічно з латині вельми відрізняється від німецького «Фауст»). І від начал буття цього закладу особливо почесне місце, по-візантійському, тут займала музична наука як затребувана церквою і різними конфесійними угрупуваннями [49, с. 110].

Під час розгляду суті того, що становило єство ягеллонської Польщі, її місця в культурній місії університетських науково-навчальних здобутків, не варто забувати: ренесансна Річ Посполита була не тільки осередком конфесійної гармонії, а отже уже цим благим винятком серед інших європейських країн, а й умістилищем слов'янської культурно-наукової експансії світового значення. Лише одне ім'я М. Коперника емблематизує першість наукових досягнень польського внеску в ренесансні культурні здобутки. І хоча сміливість наукового бачення вченого прирікала його шанувальників поза Польщею на переслідування католицькою інквізицією (доля Дж. Бруно і Г. Галілея відома), у Польщі ж він був недоторканим для переслідувачів, оскільки старокатолицький статус держави Ягеллонів та її мілітарна міць, продемонстрована Грюнвальдською битвою і наступними діями в європейському світі у контакті з галіканською церквою Франції, надійно захищали М. Коперника від агресивних демонстрацій європейського Заходу [44, с. 22].

Для східнослов'янського музичного світу ренесансна Польща (точніше Литва-Польща), як відомо, сформувала український кант, який характеризувався принциповими виявами пограниччя православної та католицької традицій кантового-шансонного-кансьонного співу [392, с. 69].

У другій половині XIX – на початку XX ст. ягеллонство запліднило культурно-мистецьке буття Польщі та України. Поширення панславістських ідей, які щиро сповідували польський письменник Б. Прус, знаменитий історик К. Валішевський, видатний український філософ та мовознавець, професор Харківського й

Петербурзького університетів О. Потебня та інші визначні діячі, мало польський «прокраківський» нахил [45, с. 255].

Ягеллонство лежало в основі мистецького мислення шляхетської України, в якій стиль фортепіанного музикування в особі М. Завадського [75] втілив польсько-український салонний здобуток. Музична освіта у центральній, східній і південній Україні не була прив'язаною до університетських структур, розвивалася універсальна освіта в музичних закладах типу Глухівської школи, яка у XIX ст. певний час зберігала засади італійських консерваторій, закритих Наполеоном у 1800–1802 рр. на вимогу «прогресивної спільноти» за їх зв'язок із церковністю [44, с. 23].

Україна відстоювала лінію консерваторій Італії XVII–XVIII ст., що полягала в тому, щоб випускати музикантів і фахівців найширшої музичної підготовки з університетською освітою, які отримували дворянський статус, якщо не були аристократами за родом. (Тут і далі робимо посилання на [44, с. 20–28]).

Наявність Ягеллонського університету в Польщі і територіально та духовно близького з ним Львівського освітнього аналогу вказують на суттєвість традицій XV–XVI ст. у творчому житті Нового і Новітнього часу.

Пам'ять про Велику Польщу, яка постала з ініціативи Ягелла в єднанні націй і церков для укріплення слов'янського світу, фіксувала горде прославляння А. Міцкевичем «литовського в польському». Тому можна вважати символічним присвоєння в середині XX ст. університету в Познані імені А. Міцкевича (митець народився в місті, що було резиденцією польських князів, які представляли християнство у пору нерозділеної церкви) [39, с. 126].

Історичний огляд засвідчує багатозмістовне навантаження назви університету в Кракові – Ягеллонський. «Це підводить підсумок історичним перетинам державно-політичних та ідеологічно-релігійних суперечностей, які охоплювали й охоплюють слов'янський світ до сьогодні. Ягеллонська ідея є значимою в культурі сучасної Польщі. Свідчення цього – урочисте відзначення у 2010 р. 600-ліття Грюнвальдської битви, ідеї якої надихнули С. Морита, композитора і тодішнього ректора Музичного університету ім. Ф. Шопена, на

створення симфонічного твору, присвяченого державно-воїнському подвигу Ягелла» [44, с. 143].

У монографії авторки дослідження подано таке узагальнення: «… спеціально музикознавчий принцип, аналітично-дослідницький пошук щодо музичних композицій і виконавства є малозадіяними в тематиці наукових розробок представників цього величного осередку польської освітньої сфери [42, с. 145]. А ягеллонська програма співпраці слов'янського представництва Ягеллонського університету і культурно спорідненого з ним Львівського запліднила компенсаторний розподіл предметів і дисциплін: сьогодні музикознавчі компоненти явно превалюють у Львівському університеті порівняно з Ягеллонським. Зважаючи на це, ягеллонство, можливо, більше проявляється в українському Львові, тоді як Ягеллонський університету у Кракові дещо відверто солідаризується із західноєвропейською традицією. Хоча відсутність у ньому богословського відділення і безпосереднього зв'язку з ним музикологічного ставить його в опозицію до відповідних німецьких навчальних закладів» [44, с. 25].

Львівський університет було засновано у 1661 р. на хвилі розділу України, в умовах краху ягеллонської єдності православного і католицького складників слов'янства, з певною компенсаторною спрямованістю на зміцнення католицького і греко-католицького спрямування в ідеологічному озброєнні навчального закладу [35, с. 39].

Музикологічна діяльність Інститутів музикології Ягеллонського та Львівського університетів детально висвітлена у нашій монографії [44, с. 20–28].

Усі ці відомості суттєво доповнює історія музикологічних студій у Вроцлавському університеті, що і наслідував Ягеллонський і опонував його статусу згідно з історично-регіональним розподілом. Ще у 1505 р. польський король Владислав II Ягеллончик планував заснувати у Бреслау (нині Вроцлав) університет, однак через протест університету в Кракові цю ідею не підтримав папа Юлій II. Заклад постав лише у 1702 р. відповідно до указу австрійського імператора Леопольда I як єзуїтська академія [41, с. 71].

Ця подія (нездійснений проєкт відкриття Вроцлавського університету на початку XVI ст.) відобразила непросту ситуацію національно-державного буття тодішньої Польщі, що відстоювала свою державну самозначущість в умовах наростаючої напруги міжконфесійних відносин у християнстві і національних перетинів у воєнно-політичних акціях. Із XV ст. місто називалося Бреслау, більшість його населення – німці. Відродження міста як Vratislavia (Вроцлава), заснованого князем Вратіславом, котрий у битві на «Собачому полі» в 1109 р. дав відсіч германській воєнній експансії, відбулося після 1945 р. Проте польськість проявлялася до того часу в дотримуванні католицтва у віросповідальних настановах містян, хоча суттєвою була присутність тут німецької протестантської конфесії [44, с. 59].

Так історично склалося, що ягеллонські засади Львівського, а через нього і Ягеллонського університетського статусу було внесено у колишній Бреславський вищий навчальний заклад. Підкріпленими таким чином стали заходи з розвитку музикологічних класів, закладені у період буття університету під егідою Пруссії. (Історію музикологічних студій у Вроцлавському університеті детально описано [44, с. 60–66].

Становлення музикологічного закладу і його діяльність в Університеті імені Адама Міцкевича в Познані становить ще одну сторінку пролонгацій Ягеллонського університету в межах Польщі.

Познанський університет було відкрито у 1518 р. на тлі культурних розбудов Ягеллонів, які відстоювали слов'янську єдність національно трискладової Речі Посполитої. Реальне ж функціонування цього університету тривало з 1611 р., хоча офіційне державне його відкриття датується 1919 р. Познанський університет увібрав досвід Ягеллонського університету, заснованого більше за півтора століття до нього, до складу якого входив факультет вільних мистецтв [44, с. 65].

Після того, як Познань увійшла у самостійну Польщу в 1918 р., Познанський університет, офіційно відкритий роком пізніше, зосередив у собі потужні професійні сили вищої освітньої діяльності в країні. Безперечно, мистецький комплекс, започаткований у Ягеллонському університеті – історичному попереднику

Познанського, став суттєвим набутком діяльності вказаного навчального закладу. Зокрема, у першому семестрі 1919/20 навчального року на філософському факультеті Познанського університету ксьондз Вацлав Гебуровський створив постійний семінар для здобувачів освіти, який проводив кілька місяців на громадських засадах [44, с. 65].

Познанський університет отримав почесну назву – імені Адама Міцкевича у 1955 р., що стало підтвердженням особливої пошани цього осередку освітньої активності Польщі до видатного поета нації та світу. Крім університету, ім'я А. Міцкевича носить парк, що є пам'яткою міста. Звернення до імені А. Міцкевича є надзвичайно символічним стосовно історичної ідентифікації університету [39, с. 125]. Адже діяльність геніального поета, теоретика літератури, історика, політичного діяча і великого ентузіаста слов'янського братства, уродженця сучасної Білорусі, ототожнюваної з Литвою, і представника ягеллонської пам'яті про «литовське в польському» надає певного ідеологічного й змістовно-організаційного ореолу діяльності Познанського університету [46, с. 177]. Особлива турбота в роботі з перших кроків офіційного буття цього знаменитого закладу склалося щодо мистецтвознавчої і спеціально музикознавчої спрямованості [44, с. 65]. (Про становлення і діяльність музикологічного закладу Університету імені Адама Міцкевича в Познані див. [44, с. 66–74]).

На жаль, досі науково не осмислено композиторську спадщину музиколога Л. Камєнського, оскільки музичні твори всього його життя були значною мірою знищені вандалами [44, с. 69]. (Про творчість Л. Камєнського-композитора див. [44, с. 69–73]).

Познанський університет відповідально продовжив справу своїх засновників щодо впровадження польської науково-мистецтвознавчої освіти у найвищі щаблі світової творчої освітньої діяльності.

Огляд діяльності університетів Польщі, які історично-ідеологічно вибудовувалися, продовжуючи традиції Ягеллонського університету, дозволяє засвідчити:

– університети орієнтувалися на прослов'янський статус викладання і розподіл дисциплін, зарекомендували себе завдяки представництву слов'янсько-польської наукової і творчо-практичної,

композиторської діяльності керівників відповідних галузей освітньої програми установ;

– прослов'янсько-пропольська діяльність набула в університетах різного спрямування щодо відображення напружених політичних стосунків у період переходу територій від Австрії й Німеччини до Польщі і згодом до роботи в окупаційному режимі в умовах Третього Рейху, що з особливим драматизмом позначилося на бутті Познанського університету і долі найбільш відомого його фахівця Л. Камєнського;

– саме фольклористське надбання у Познанському університеті стало фокусом уваги до прослов'янської орієнтації його діяльності, певним символом протистояння польського Помор'я онімечуванню;

– важливість музичних відділень у всіх університетських закладах відповідала традиціям європейської освіти загалом і східноєвропейського могилянського нахилу зокрема щодо тлумачення того всеєвропейського досвіду;

– зосередження слов'янського тонусу ягеллонства університетів на польському матеріалі вказує на ту «ягеллонську вкороченість», яка прийнята була у Другій Речі Посполитій, у якій відстоювання польського ототожнювалося із захистом католицтва як національної специфіки буття, що врешті-решт є категоричним переглядом заповітів ягеллонства як такого.

Щодо цього цікавими постають матеріали про діяльність університетів на Сході Європи, для яких інтернаціональний складник із практичним переважанням українсько-російським складом викладачів і студентів опирався на ігнорування релігійно-богословської підготовки і перенесення музичних відділень у консерваторії як вищі музичні заклади з розвиненою системою музикологічної-музикознавчої підготовки. Це відповідно демонструє і певне змішування заповітів ягеллонства, і протистояння їм. Єдине, що поєднує освітній досвід польського Заходу і православного Сходу – протистояння німецькій експансії в науковому просуванні націй, підкреслення значущості слов'янського внеску. Певним «продовженням» досвіду польського ягеллонства у західнослов'янському світі у XX ст. є досвід створення університету у Словаччині, спочатку в межах Чехо-Словаччини, а згодом незалежної Словаччини.

Після проголошення 28 жовтня 1918 р. Чехо-Словаччини як незалежної держави виникла необхідність створення свого національного університету. Рішенням уряду країни 27 червня 1919 р. було відкрито Університет Коменського в Братиславі [688], а його заснування стало фактором культурного зростання Чехо-Словацької Республіки як слов'янської держави, що прийняла на себе значну частину української еміграції із Наддніпрянської України і Галичини, білоеміграції із загиблої імперії європейського Сходу. Ці нові політичні, соціальні та культурно-ідеологічні умови вплинули на діяльність Університету Коменського. Зрозуміло, що цей вищий навчальний заклад передусім став інструментом проведення державної політики у сфері освіти і культури на етнічних словацьких землях [37, с. 176].

Політичні кола усвідомлювали необхідність проведення наукових досліджень із національної історії, мови, літератури та мистецтва, як і державну потребу в гуманітарній підготовці вчителів шкіл різних рівнів. Факультет мистецтв, що розпочав свою діяльність 23 вересня 1921 р., був третім факультетом Університету Коменського після його заснування у 1919 р. І вже в перший семестр виділив філософське відділення на правах провідного інституту в межах університетської системи. Однак слов'янські традиції навчання покликали до життя активізацію музикознавчого й музично-практичного освітнього спрямування в діяльності нового навчального закладу [37, с. 177].

У першому семестрі 1921/22 навчального року в Університеті Коменського при філософському факультеті професор Доброслав Орел започаткував регулярний семінар для студентів, що тривав кілька місяців. Слухачами семінару були здобувачі освіти, які прагнули поглибити свої знання з історії словацького музичного мистецтва [560, с. 370]. Д. Орел здобув музичну освіту у Віденському університеті під керівництвом Г. Адлера, який був великим шанувальником заслуг слов'янського Сходу у професійній музиці XX ст. Музикологічний семінар як науково-педагогічна інституція створювався на взірець західноєвропейських, точніше одноосібних музикологічних кафедр університетів Австрії і Німеччини, цінним був також досвід Чехії в її тоді відвертій панславістській спрямованості, дотичній до ягеллонства [37, с. 177]. Професорський

корпус факультету свою головну роль вбачав у розвитку основ дисциплін, орієнтованих на Словаччину, в якій факультет мистецтв займав надважливе місце, адже був єдиним професійним центром для таких галузей. Загалом музикологія як навчальна дисципліна в цьому університеті функціонувала згідно з європейською музично-освітньою традицією, що ґрунтувалася на організаційному досвіді і методологічних засадах німецького і чесько-прослов'янського музикознавства [37, с. 178]. Д. Орел, який заснував музикологічний заклад в Університеті Коменського й очолював його у 1921–1939 рр., був видатним музикологом, істориком музики, музичним критиком і педагогом [302, с. 21]. Музикологію студіював у професора Гвіда Адлера у Віденському університеті, в 1914 р. здобув науковий ступінь доктора філософії [482]. У 1919 р. габілітувався на богословському факультеті Карлового університету в Празі. 14 вересня 1921 р. вчений почав працювати як професор історії музики та керівник закладу музикології в Університеті Коменського.

Д. Орела цікавила історія чеського середньовічного співу (одноголосного і багатоголосся). Найбільш значним його твором на цю тематику є «Чеські канціонали» (1921). А для словацької музичної історії найціннішими стали його монографії «Музичні спомини францисканської винокурні у Братиславі» («Hudební památley frantikánske lihovny v Bratislavě») (1930), «Музичні джерела в Словаччині» («Hudební prameny na Slovensku») (1931), «Ян Левослав Белла» («Ján Levoslav Bella») (1924), «Ференц Ліст і Братислава» («František Liszt a Bratislava») (1925), «Мілан Ліхард» («Milan Lichard») (1933), «Штефан Файнор, словацький композитор» («Štefan Fajnor, slovenský skladatel») (1935) [469] (Про це також див. [37, с. 176–180]).

Після того, як Д. Орел залишив Братиславу, наступним керівником кафедри став доктор філософії К. Гудек, який працював на добровільних засадах. Однак він більше опікувався бібліотекою, ніж читав лекції. Це була нелегка праця, часто з відчуттям безпорадності. Адже бібліотечний фонд, дбайливо зібраний Д. Орелом, постійно, аж до1950 р., зазнавав переселень. Кафедра музикології разом із бібліотекою переїжджали 8 разів, тому через

постійні переїзди книги не каталогізовано, а деякі було пошкоджено і навіть втрачено.

Наслідуючи приклад свого вчителя, К. Гудек проводив усі лекції на основі власних уподобань, поступово викладаючи курси «Основи християнської музики», «Розвиток григоріанського хоралу», «Розвиток поліфонічної музики», «Вокальний контрапункт», «Середньовічна музика в Чехо-Словаччині», «Вступ до історії словацької музики», «Музика слов'янських народів», «Музична палеографія»; крім того, викладач вів музично-історичний семінар. Своєму асистенту В. Крешанеку доручив читати лише «Музичну естетику» та «Основи аналізу музичних творів». У повоєнний період в закладі короткочасно викладали Фріко Кафенда, Ян Стрелец (методика музичного виховання), Штефан Кантор (аналіз слуху), Єва Фішерова-Мартвонова (фортепіанна гра). Із жовтня 1947 р. заняття для студентів кафедри музикознавства вів переконаний русофіл Євген Сухонь, який читав «Основи гармонії» ще в 1949/50 навчальному році [37, с. 179].

У 1953 р. кафедру очолив доцент, доктор ґабілітований Юзеф Кресанек. Він читав лекції на теми: «Вступ до музикології» та «Аналіз музичних творів і музичної естетики». Після адміністративної реорганізації, як наслідок чергової з численних реформ вищої освіти, кафедри стали відділами, а акцент із наукової орієнтації перемістився переважно на педагогічну та освітню діяльність. Це також було зумовлено відновленням Інституту музикознавства у складі Національної академії наук згідно з актом Словацької національної ради від 22 лютого 1946 р. № 22, де було визначено центр наукової та дослідницької діяльності. Підкафедру музикознавства було інтегровано в кафедру мистецтв, яку очолив літературознавець, професор Мікулаш Бакош. Попри ці несприятливі обставини, Юзеф Кресанек зумів об'єднати навколо себе колектив співробітників, серед яких Вероніка Шедіва і Ладислав Мокрий. Згадані науковці працювали над виданням праці «Нарис історії словацької музики», яку було опубліковано у 1956 р. [632, с. 22].

Наприкінці 1950-х років відбулося ще одне втручання влади у відносно добре налагоджений процес навчання музикознавців: у результаті скасування Педагогічного університету і постулюваного у

той час «зближення науки з життям» відбулося злиття відділу музичної освіти Вищої школи бізнесу із кафедрою музикознавства філософського факультету. Констатовано, що начебто музикознавство в університеті занадто занурене в наукові проблеми і не реагує на проблеми сучасного музичного життя. Загалом це об'єднання позитивно позначилося на збільшенні кількості постійних викладачів на новоствореній кафедрі, яка об'єднала кафедри музикознавства та музичної освіти, очолювану доцентом Євгеном Шимунеком. Крім цього, на кафедрі передбачалося поєднання музикознавства і музичного виховання (музичне виховання – музичний інструмент), як наслідок – в структуру університету було введено, за прикладом Сходу, структури консерваторського навчання [37, с. 178].

Навчання вокалу відбувалося з 1-го по 9-й семестр, гру на інструментах було розподілено на 8 семестрів, слуховий аналіз – на 5. З іншого боку, базові дисципліни систематичної музикології, зокрема музична психологія, музична соціологія й музична філософія – були відсутні, а також було вузьким коло вибіркових лекцій [725, с. 47].

У 1963 р. створено окрему кафедру музикознавства, яку очолив професор Петер Кресанек. Важливим тоді було протистояти тиску ззовні, оскільки після створення кафедри теорії музики у Вищій школі виконавських мистецтв у Братиславі виникла офіційна думка, що два центри музичної науки в місті не потрібні, тому одну кафедру – на факультеті мистецтв – варто закрити [482]. У 1972 р., знову ж таки з ідеологічних міркувань і після перевірки викладачів, було прийнято рішення про «правильну» орієнтацію робочих місць, тому кафедра естетики і мистецтвознавства в середині 1980-х років налічувала лише 6 викладачів.

Незважаючи на зазначені умови, у педагогічному процесі кафедра активно шукала можливості для підвищення мотивації студентів до науки [302, с. 21]. Було організовано симпозіум молодих музикознавців, який із 1983 р. відбувався спочатку на території колишньої Чехо-Словаччини, а через 3 роки став міжнародним. У 1989 р. було втретє створено самостійну кафедру музикознавства, їй повернено частину бібліотечного фонду; очолив кафедру доцент, пізніше професор Оскар Ельшек. Він залучив до читання лекцій в Університеті музичних мистецтв викладачів з-за кордону: професора

Франца Федермайра з Відня, професора Юргена Ельснера з Берліна та ін. [302, с. 26].

Увагу було приділено всім трьом основним напрямкам музикологічних досліджень: історії музики, етномузикології (теорія народної та традиційної музики) і систематичному музикознавству (враховуючи теорію музики, естетику, психологію й акустику). Це відповідало складу викладачів, спеціалізація яких охоплювала більшість основних напрямів музикознавства.

Крім того, студенти-музикознавці під керівництвом викладачів вивчають фольклор, популярну музику, джаз та оперу. Пропозиція курсів у рамках бакалаврських і магістерських досліджень включає також практичні музичні предмети: Collegium Musicum, гра на фортепіано, партитура, а також сфери практичного застосування музикознавства (комп'ютерне музикознавство, музична критика, музичний менеджмент, концертна та оперна драматургія або музеєзнавство музики).

На сьогодні науково-дослідницький штат кафедри становить 7 осіб: Марта Гулкова та Яна Бартова переважно вивчають давню історію музики; Іветта Каянова є експертом з історії джазу та популярної музики; Маркус Загорські, випускник Стенфордського університету (США), зосереджується на музиці XX ст.; Володимир Звара займається історією опери та естетикою музики; Яна Белішова студіює музичну культуру ромів та етномузикологю; Бранко Ладич, диригент і піаніст, вивчає теорію музики. Зазначені викладачі також або керують значущими дослідницькими грантовими проєктами або є їх учасниками. Крім того, проводять спільний проєкт, присвячений історії музики в Братиславі [389].

На кафедрі функціонують навчальні програми на рівнях бакалавра, магістра і доктора, викладання на яких здійснюється словацькою й англійською мовами. Кількість студентів спеціально обмежена, оскільки це дозволяє більш вигідно вести комунікацію між здобувачами освіти і викладачами у процесі навчання.

Випускники відділу музикознавства Університету Коменського будують успішну кар'єру як у Словаччині, так і за її межами, адже вони є фахівцями не лише в музикознавстві, а й у сферах музичного та культурного менеджменту, програмування, журналістики. Деякі з

них викладають в університетах (мистецькі, педагогічні галузі), середніх школах (консерваторії, гімназії) і початкових художніх школах. Інші працюють у медіа редакторами на телебаченні чи радіо, у професійних журналах, у культурних відділах газет як драматурги чи керівники різних проєктів, у театрах та музичних установах, а також в інших культурних установах [299].

Описаний вище аналіз функціонування Університету Коменського в Братиславі, створеного у Чехо-Словаччині з відвертою настановою на чеський панславізм, а після 1945 р. на величні здобутки університетсько-консерваторських структур європейського Сходу, засвідчує:

– ідея слов'янської величі в науковому знанні і мистецтві надихала організаторів і працівників цього навчального закладу; керівна роль у закладенні й розгортанні Братиславського університету належала Д. Орелу, ентузіасту музикознавчого напрямку у функціонуванні закладу, який надихав асаф'єанство на Сході, в Україні, особливо в Одесі, що засвідчило широту слов'янського просвітництва і наукового служіння в очоленому ним підрозділі університету і закладу загалом на певному історичному етапі;

– робота в Університеті Коменського Еугена Сухоня, провідного композитора Словаччини, шанувальника «чеського веризму» Леоша Яначека, засвідчує слов'янську об'єднувальну лінію в його діяльності, що отримувало постійно певне розуміння у керівництва країни й нації;

– розширення музичикознавчого підрозділу в Університеті Коменського згідно з тенденціями, заявленими у Польщі Ю. Пілсудського, тобто тонус ягеллонського слов'янського єднання в діяльності того закладу у Братиславі відтворювався з більшою послідовністю, ніж у Польщі цього ж історичного періоду.

Отже, порівняльний аналіз діяльності п'яти університетських шкіл із вираженими тенденціями розширення музичної предметності виконано на матеріалах їх описів, які подавалися надзвичайно нерівномірно як в Україні, так і в Польщі та Словаччині. Українську школу описано через призму Львівського університету з певних причин. Хоча, безумовно, досвід інших знаних закладів такого типу в Києві, Одесі, Харкові та інших містах надзвичайно важливий. Три

названі вище міста концентрують відомості про університетські надбання України. І якщо Харківський університет вирізняється працею в ньому всесвітньо відомого славіста-філолога О. Потебні, а Одеський, крім шеренги блискучих імен, діяннями адлеріанця К. Кузнєцова, який працював також і в Одеській консерваторії, то університетське життя Києва, позначене певною двоїстістю представництва – Могилянка і Київський університет, потребує окремого ґрунтовного дослідження.

Оскільки рушієм нашої наукової розвідки є ідея простеження ягеллонських засад університетської освіти, стає зрозумілим, чому опис зосереджено на Львівському університеті, який за територіальною й історичною ознаками найближчий до Ягеллонського.

Певну демонстрацію позиції ягеллонства знаходимо у Познанському університеті імені А. Міцкевича, тоді як Вроцлавський університет виділився його історичним суперництвом із Ягеллонським (спроба відкрити його на початку XVI ст.). Що ж до Університету Коменського в Братиславі, то саме найменування підкреслює прослов'янське гасло його освітньої діяльності, тим більше, що рушійною силою його заснування і функціонування став чех Д. Орел, який віддзеркалював панславістські переконання президента тодішньої Чехо-Словаччини Томаша Масарика, що визначає ягеллонське спрямування особистості композитора і педагога та очолюваного ним факультету мистецтв в Університеті Коменського.

Результатом активної взаємодії вчених кількох поколінь стало формування у названих університетах традицій потужних наукових центрів – краківського, львівського, вроцлавського, познанського та словацького музикознавства, що позначене органікою поєднання європейської широти освіти і прослов'янської патріотичної спрямованості фахової діяльності.

Важливо акцентувати увагу на спільних і відмінних тенденціях у музично-освітньому процесі зазначених вище університетів, виразниками яких були провідні особистості музичної науки того часу О. Кінкельдей, Д. Орел, Л. Камєнський, З. Яхімецький, А. Хибінський. Спільним було прагнення підняти на всіх освітніх

щаблях музичну науку на європейський рівень, зберігаючи національні здобутки в певних умовах історичного буття представлених ними країн і націй, змушуючи громадськість усвідомити велику суспільну вагу музичної освіти для поступу культурного процесу та зміцнення престижу музикологічних наук як обов'язкових, базових для музиканта-професіонала.

Музикологічний складник навчальних програм Краківського, Львівського, Вроцлавського, Познанського і Братиславського університетів характеризує єдність у тому, що вони мають спільну з Віднем і Сходом настанову на спекулятивне музикознавство, що широко виходить на суміжні гуманітарні дисципліни. Персоніфікація музикологічної специфіки підготовки у вказаних п'ятьох університетах – в особах О. Кінкельдея, Д. Орела, Л. Камєнського, З. Яхімецького та А. Хибінського, вихованці яких заклали основи консерваторської музикології у вищих музичних освітніх закладах України, Словаччини та Польщі, реалізувала своїм буттям культурні гени Університету Коменського в Братиславі та Ягеллонського університету в Кракові як осередків слов'янського способу мислення в науковій і мистецькій сферах. Мова йде про словацьких і краківських випускників З. Яхімецького й Д. Орела, у тому числі одного з найбільш визначних композиторів XX ст. Е. Сухоня. Високоосвічені науковці були свідомі вагомого значення музикології для розвитку духовності свого народу і розуміння здобутків національної культури в контексті культури світової.

Культурно засаднича роль Ягеллонського університету в слов'янському просвітництві минулих віків є провідною, оскільки у цьому закладі віддавна було заявлено початки музикології серед «вільних мистецтв», які втілили «передчуття Болонського процесу сьогодення». Функціонування ж Львівського університету, як і інших знаменитих університетів України, самою природою цього навчального закладу виявилося зверненим до краківського витоку ягеллонства в освітній розбудові в умовах незалежної багатонаціональної, поліконфесійної Вітчизни. Одночасно Львівський і Краківський університети були своєрідною посередницькою структурою між західноєвропейськими університетами та університетами й консерваторіями слов'янського Сходу,

дослідницько-наукова діяльність яких була органічно поєднана із музично-науковою та музично-теоретичною.

Відсутність музикознавчих інституцій в університетах європейського Сходу і Центральної (крім Києво-Могилянської академії), Східної, Південної України ніби формально засвідчує протиставлення сприяння музичним заняттям у них та в закладах із ягеллонськими традиціями. Але саме так, по-ягеллонськи склалося навчання у згаданій Києво-Могилянській академії – університеті зі статусом різнофахового високопрофесійного виховання майбутніх гуманітаріїв і культурних керівників. Однак відсутність музичних інституцій в університетах європейського Сходу традиційно компенсувалася наявністю потужних музично-артистичних колективів, впливових і самостійних артистичних угруповань, наявністю діючих симфонічних оркестрів, хорів із керівництвом, офіційно запрошуваним від консерваторій-академій. На це виділялося значне державне фінансування, що йшло від традицій імперських закладів. На жаль, за останні десятиліття незалежної України таке музичне оснащення університетів й інших вузів припинилося.

Огляд історичних обставин виникнення та існування ягеллонства в Європі, перспектив затребуваності історичних напрацювань східноєвропейського слов'янського світу дозволяє зробити такі узагальнення:

• відчайдушна сміливість ягеллонського проєкту у час релігійної зверхності людського мислення була спричинена жорсткими історичними обставинами і постала як слов'янське об'єднання попри релігійні і конфесійні розмежування – і тим протистояння Західній цивілізації за її расовим «вирівнюванням»: германізації європейського населення;

• оригінальний ренесансний корінь («двоєсвіт») ягеллонської проєкції втілювався у релігійно-державні стосунки у вигляді паритету православного / язичницького – католицького;

• «поглинання» наступними після 1410 р. домовленостями і унією ренесансного релігійного «двоєсвіту» у державно-будівничих проєкціях, аж до встановлення Люблінською унією акценту західного місіонерства Польщі щодо східноєвропейського загалу і тим самим відмова від конфесійного паритету православ'я-католицтва XV ст.,

мало руйнівні наслідки для Великої Польщі як полінаціонального і поліконфесійного утворення;

• досвід ягеллонства був «перевернутим на протилежне» в Європі подіями Тридцятирічної війни, що мало катастрофічні наслідки для німецького світу і слов'янства (знищення гуситської – протестантської і відверто проправославної церкви);

• йозефінізм – у німецькому вияві – став своєрідним відродженням ягеллонства як надконфесійного єднання національних спільнот із додаванням до цього мистецько-культурного фактора, який переважував у акціях єднання не лише релігійні розбіжності, а й міждержавні відносини;

• пангерманістський нахил йозефінізму, радше в його найближчих наступних прочитаннях, ніж у безпосередньому виявленні у 1770–1780-х роках, спричинив протиставлення, передусім у панславістській ідеї, яку висунули «молодочехи» у середині XIX ст.

Феномен ягеллонства в сучасній польській політичній доктрині

Слов'янський світ у зв'язку із розмахом політичних подій і міждержавних розмежувань у XIX–XX ст. потребував опертя на історичний досвід, у якому ягеллонська модель була найпривабливішою передусім для Польщі, особливо з поверненням цій нації державної самостійності у 1918 р. Вибудова нової Польщі у минулому столітті за певними політичними обрисами (отримання Західної України у своє розпорядження і Примор'я як контрибуційного акту після розпаду Австро-Угорської монархії та кайзерівської Німеччини, приєднання частки Литви за тими ж міжблоковими воєнними домовленостями тощо) поставило країну перед фактом відновлення своїх рубежів «від моря до моря».

А це покликало до життя поновлення пам'яті про ягеллонство, яке створило могутню державу не шляхом завоювання інших народів, а внаслідок їх добровільного приєднання перед лицем зовнішньої небезпеки. Тими зовнішніми небезпечними факторами були як радянська Росія (і радянська Україна в її межах), так і відновлюваний німецький мілітаризм, перспектива зіткнення з яким була зрозумілою з перших кроків існування Нової Польщі. Відповідно політичний

розум висунув ідею «нового ягеллонства» Ю. Пілсудського, який згідно зі становищем Польщі у XX ст. пристосовував заповіти ренесансного ягеллонства часів Великої Польщі. Сьогодні керівників Польщі обставини змушують звертатися до документів, розроблених Ю. Пілсудським, аж до концепції країни як Великої Польщі 3 (якщо Польща міжвоєнного періоду 1918–1939 рр. історично склалась як Велика Польща 2).

Наведемо стосовно цього міркування політиків, науковців, філософів та істориків, які дають принципову оцінку вказаного історичного досвіду щодо його затребуваності країною у недалекому минулому і на сучасному етапі.

На думку Юліуша Бардаха, авторитетного знавця питань історії унії Польщі і Литви, «релігійна терпимість сприяла реалізації польсько-литовської унії та у вагомий спосіб спричинилася до визнання православною українською шляхтою входження Волині, Придніпров'я і Поділля» [287, с. 33]. Далі він пише: «Щоб мати повніший образ, треба подивитися на «ягеллонську ідею» у поєднанні з ідеєю Польщі як «підґрунтя Європи» чи «передмур'я християнства» (взагалі)» [287, с. 33].

Це узагальнення цікаве тим, що в ньому зафіксовано те «спрощення ягеллонства», яке стало початком його розпаду: говорячи про Польщу як «передмур'я християнства», автор повністю ігнорує слов'янсько-расову підоснову ягеллонства – адже учасниками, і дуже активними, були литовці-язичники, а Люблінська унія їх уже відлучала від участі в будівництві «передмур'я Європи». «Ягеллонська ідея» в унійному поданні 1569 р. закладала в основу історичних концепцій ідею польського месіонерства щодо народів Східної Європи в їх культурному європейському поступі і захисті від східних загроз (татар і турків).

Як відомо, у Польщі до 1572 р. протрималася ягеллонська династія, після закінчення правління якої в державному устрої Речі Посполитої провідне місце зайняли польська католицька магнатерія і шляхта з відповідним відстороненням від влади русинів (українців) і литовців. У середині XVII ст., із закінченням Тридцятирічної війни в 1648 р., протистояння католицтва і протестантизму було вичерпане – на поверхню піднялася хвиля неприйняття православ'я Сходу, що

тільки час від часу гальмувалося протистоянням експансії ісламу. Таким був героїчний епізод оборони Відня у 1683 р., коли король Ян III Собеський за допомогою запорізького війська, очолюваного Є. Гоголем, розгромив турецьку облогу і звільнив місто.

Перебіг тих історичних подій демонстрував посилення ваги міждержавних і внутрішньодержавних угод над релігійним вибором, що виявився відстороненим від активної участі на хвилі наслідків класицизму, який поставив мистецькі цінності над релігійними і навіть державними позиціями. Так на щит міжнародних і внутрішньодержавних відносин було піднято інтереси культури і мистецтва, які взяли гору у психології романтичного світосприйняття XIX ст., хоча культ національного достоїнства в ту пору національних революцій поставив проблему співвідношення народів – націй та їх релігійних здобутків на новий щабель взаємодії.

Ягеллонство, випестуване в лоні союзу слов'янських народів, у тих умовах національного самоствердження не могло зберігати релігійну терпимість щодо релігійного настрою націй, які усвідомлювали свою історичну неповноцінність. І це піднесло на новий щабель розуміння смислу єднання слов'янських народів, у розуміння місії яких втручалася ідея соціальної ієрархії, що надавала привілеїв чи категорично позбавляла їх в умовах державного співіснування.

Ілюстрацією того нового становища, за якого соціальна ієрархічність складу нації розбивала як єдність останньої, так і союзницькі налаштування слов'янського світу, були події на європейському Сході, в умовах уникнення загрози воєнно-політичного панування Туреччини, що поставила під удар увесь європейський Південь і Схід. У такій ситуації переможні дії імперії європейського Сходу для учасників антитурецького опору могли мати тільки схвальний характер.

У той час в Одесі проведено історичний експеримент щодо будівництва (не здійсненого) нової столиці імперії, ідеєю якого стало «відвоювання Константинополя у Стамбула». Багатонаціональний вимір засновуваного у 1790-ті роки міста (до століття визволення від турків Відня Яном III Собеським за допомогою українських козаків на чолі Євстафієм Гоголем), де першими поселенцями були батальйон

греків та арнаутів, що усім єством жадали помсти Османській імперії за своє національне приниження, а першим храмом, зведеним в Одесі, був Спасо-Преображенський собор (первісно названий церквою на честь св. Миколая Мірлікійського). Основним грошовим внеском у будівництво планованої нової столиці імперії були кошти російської і польської аристократії, яка мала відродити старокатолицьку традицію сповідання нерозділеної церкви, що була широко поширеною в Україні, особливо в центральній і східній її частинах.

Реверанси на адресу польської магнатерії імперське керівництво неодноразово робило впродовж XVIII ст. Це продемонстрував розгром армією антипольського-антикатолицького повстання Коліївщина в 1769 р., жорстокий, із недвозначним неприйняттям послідовного католицтва козаками. Так урядові верстви готували «відродження ягеллонства» в умовах нової столиці імперії Одеси, і базувалося це на домовленостях аристократів з обох сторін.

Однак такий зговір аристократії слов'янського Заходу і Сходу не прийняла рядова польська шляхта, учинивши в 1794 р. знамените повстання Т. Костюшка. Одеса не стала новою столицею, а лише третім (за важливістю) містом імперії, задумане запровадження реанімованої нерозділеної церкви змінилося ствердженням офіційного православ'я, а першим настоятелем Спасо-Преображенського собору на Соборній площі в Одесі, який був закладений в 1795 р. та освячений у 1808 р., став молдаванин за походженням Г. Бенулеску-Бодоні. Останній своїм національним єством символізував зв'язок із могилянством, породженим тісними стосунками запорізької старшини і володарських родів Молдови.

«Яґеллонську ідею» у польській культурі XIX ст. відродили представники Краківської історичної школи. Є. Сінкевич слушно зазначає, що висвітлення історичного минулого кожного народу до певної міри є міфологізованим [210, с. 20]. Важливий внесок у цю справу зробили також політики, історики, письменники й пересічні громадяни. Прихильники «ягеллонської ідеї» були людьми, що залишили помітний слід в історіографії суспільно-політичної думки [507, с. 15].

У міжвоєнний період XX ст. політичний табір Ю. Пілсудського закладав «яґеллонську ідею» в основу «концепції міжмор'я», що

передбачало створення союзу народів на просторах між Балтійським і Чорним морями. У відносинах всередині Другої Речі Посполитої, держави, численний відсоток населення якої становили національні меншини, концепція передбачала встановлення курсу на міжнаціональну співпрацю та формування єдиної політичної нації [507, с. 16]. Однак така міжнаціональна контактність не торкалася того головного чинника, який живив ягеллонство у XV–XVI ст. і який виявився «відстороненим» у концепції Ю. Пілсудського: державною релігійною доктриною було в Польщі католицтво, діячі ж, що приїжджали в Польщу з України, яка під радянським прапором не приймала їх соціального зв'язку з аристократичними прошарками, у Польщі мусили приймати католицтво і підкреслювати вірність йому, ризикуючи втратити роботу.

Такою була доля першого ректора Одеської консерваторії Вітольда Малішевського, сім'я якого змушена була прийняти католицтво, тоді як в Одесі сповідувала православ'я. Подібні обставини змусили сім'ю Я. Таранушенка, діда професорки О. Маркової, що емігрував з українською армією в Польщу, у 1924 р. по амністії повернутися в Україну, оскільки він і його православна сім'я не мали можливості отримати роботу в Польщі. Це «спрощене ягеллонство» Ю. Пілсудського не обговорюють у ракурсі «вилучення» з нього найбільш важливої сторони ягеллонства як такого, «розчиняючи» оцінки цієї політичної доктрини у класифікаціях різноманіття уній і домовленостей.

Так, на думку Вітольда Каменєцького, ягеллонська ідея живила політичну систему, засновану на залученні до Польської держави сусідніх територій, заповненні географічного простору між Карпатами та Балтійським морем шляхом добровільних приєднань – унії [453, с. 24].

Для Заходу і названого В. Каменєцького привабливою рисою ягеллонства Ю. Пілсудського є зведення своєрідної «китайської стіни» між Польщею і російською культурою. А це для історичного Ягайла (Ягелла) було неприпустимим, адже для нього слов'янське єднання без охоплення могутнього культурного пласту європейського Сходу ставило під сумнів ідею всеслов'янського союзу.

Ще один варіант розуміння ягеллонської ідеї надав Владислав Конопчинський, який вказував, що насправді її формула була втіленням певного ідеалу (чи певних почуттів) у реальних, мінливих історико-географічних умовах XIV–XVI ст. На його думку, ягеллонський проєкт, попри те, що для нього була притаманна безліч творчих елементів, які породжував складний географічний і політичний аналіз, переплетений з польськими інстинктами толерантності, свободи та особистими амбіціями, був насправді абстракцією часу після розподілу Польщі. В. Конопчинський вважає, що можливий успіх ягеллонської ідеї у XV–XVII ст. визначали сприятливі економічні умови, які не повторювалися [472, с. 77–78].

Наведена умоглядна психологізація ідеї ягеллонства видається припустимою, проте в цих міркуваннях немає ні грама усвідомлення (чи то небажання усвідомлення) того, що союз Ягайла (Ягелла) вибудувався в умовах життєвої загрози для націй і в обставинах, коли треба було залучити на допомогу Польщі маси людей, готових на смерть заради ідеї, яка постала на рівні держаного прийняття віри, нації і народу.

Місію західноєвропейської цивілізації, яку здійснює суспільство у Східній Європі, розкрила М. Мацкевич [507, с. 21]. Архієпископ Речі Посполитої Зигмунт Щенсний Фелінський проголошував: «Завданням поляків є будувати Царство Боже на землі, вже у власному лоні, свідчити, як Іван Хреститель, вічну правду, каючись за минулі гріхи і прагнучи до неї відповідно до своїх сил і засобів», щоб як у приватному, так і в громадському житті кожна діяльність ґрунтувалася на дусі Євангелія, тобто щоб воно випливало з любові до Бога та ближнього, а не з ненависті чи егоїстичного розрахунку. Христос, закликаючи народи до братерства, вимагає цього від людини, щоб вона готувала дорогу для наближення Царства Божого апостольством, готовністю до жертви [359, с. 35].

У цьому посланні З. Фелінського все правильно сказано щодо Царства Божого. Але чому це називається місією західноєвропейської цивілізації на Сході? Хіба європейський Схід не представив свою модель Царства Божого в ягеллонстві, що опиралась на цивілізації – і Західну, і Східну? Чи візантійський шлях до Царства Божого не цивілізаційний?

За З. Фелінським, рівноправне співіснування багатьох національностей, що ґрунтувалося на змісті домовленостей європейського Сходу, які уможливили створення Речі Посполитої, призвело з часом до широкого утвердження серед громадян конструкції подвійного і навіть потрійного патріотизму (місцевого, національного і державного) [507, с. 21].

Зрозуміло, що все це реалізує певною мірою позиції ягеллонства, але в реаліях декларування як державної релігії католицтва, інші ж визнавалися на правах приватних цінностей. Ідея змішаної цивілізації, яка охоплювала території Речі Посполитої від Балтійського й майже до Чорного моря, на практиці була певним об'єднанням багатомовного населення, пов'язаного між собою багатьма родинними, господарськими, культурними і передусім територіальними зв'язками. Про специфіку земель, які виникли внаслідок польсько-литовських угод з європейським Сходом, могли свідчити передусім величезні труднощі онімечування русифікаційної кампанії в імперії Сходу, що не досягло очікуваних результатів через сильний опір слов'янського населення.

Одночасно у цей період виявлялася слов'янофільська турбота про важливість різних слов'янських націй на терені європейського слов'яноцентризму, що сприяло розвитку нової хвилі мистецтва модерну, яка визначила на початку XX ст. активність Краківської школи в Польщі, появу під знаком модерну генія литовського мистецтва М. Чюрльоніса, високоталановитої музичної молоді Латвії на чолі з Я. Вітолом та ін.

Необхідно визнати, що ягеллонська ідея є однією з найбільших польських державницьких ідей, незалежно від того, які тлумачення вона отримувала. Та все ж не можна забувати, що на першому місці в ягеллонстві стоїть не Польща, а Литва, адже тоді, у XV ст., була литовсько-польською державою, а зараз усе «перетягують» на Польщу. І не спроста А. Міцкевич згодом називав себе «литвином», хоча у його крові нічого литовського не було. Але розум геніального поета йому підказував чітко: Велика Польща трималася Литвою, а силою Литви була Русь-Україна, православ'ям поєднана з литовською православною шляхтою і магнатерією.

Великий вплив на популяризацію ягеллонської ідеї мали Ю. Клачко [464], Й. Шуйський [675], С. Тарновський [684].

Відомий вчений З. Красінський підкреслював: «Була країна, яка розширювалася; була нація, яка приєдналася; була держава, яка міцніла без брехні і шахрайства, і зради, без кривди і насилля, без відбирання чужого. Була така країна, така нація, такий уряд, який не зловживав ім'ям Бога для своїх анексій, ім'ям закону для своїх несправедливостей, але носив ім'я Бога та закон Божий там, де їх не було відомо; Він дав світські, людські, вільні закони народам, які не мали жодних прав, і таким чином одним актом він розширив свої кордони» [480, с. 11]. Наведені рядки звучать гарно, але, на жаль, є неправдивими: післяягеллонська Польща відбирала право на некатолицтво, за що і втратила Україну, чим і знищила Литву, бо населення окатоличили, тим відірвавши його від своєї аристократії, без неї ж, тобто без «кращих в нації» польська нація стала деградувати, а держава тим більше.

Пізніше В. Каменєцький писав: «Ягеллонська ідея – це політичний устрій, заснований на залученні до Польської держави шляхом добровільного приєднання до унії сусідніх територій, що заповнюють географічний простір між Карпатами і Балтійським морем» [453, с. 24].

«Ягеллонська республіка, заснована через унію, базувалася на таких принципах: унійний устрій (Корона-Литва), автономія окремих її складових, адміністрація, що складалася з місцевих громадян, мовна рівноправність, віротерпимість, розвиток демократичних громадянських свобод, згода про патріотизм, державність Республіки Польща з локальним і локально-національним патріотизмом, апостольство західної цивілізації» [507, с. 15].

Знову не погодимося із наведеними рядками, в яких усе добре і правильно, крім одного: не «апостольством західної цивілізації» трималася Велика Польща, але опором тевтонам, озброєному Заходу. А коли змінилася та настанова – закінчилася Велика Польща, і ніякими розмовами про «віротерпимість» це не заміниш: не «терпимість», а соціальна рівність стосовно державних вимог до різноконфесійних (підмінюється це «різнорелігійною рівністю»), а до цього вже слов'янство не має стосунку. Адже ягеллонство – це

слов’янський союз католиків, православних, язичників, протиставлений тій західній моделі, яку персоналізували тевтони, тобто побите великим литовським князем Ягеллом зле до слов’ян воїнство.

Наведена характеристика В. Каменєцьким ягеллонської ідеї може вважатися хвалебним твором на її честь, але з викривленням головного чинника: до чого тут «апостольство західної цивілізації». Ягеллонство до 1569 р. протистоїть тому «апостольству», яке руками тевтонів повинно було знищити і Польщу, і народи, що стояли навколо неї.

Т. Ясудович наголосив: «Ягеллонські ідеї та їх теоретичне зміцнення в суспільстві спричинили те, що тогочасна польська республіка стала центром політичних і релігійних біженців, притулком для інших віросповідань і найбільшою концентрацією єврейського населення в усьому тогочасному світі» [447, с. 47]. І не забуваймо, що цими біженцями були і переслідувані на Заході, в Німеччині і під її протекторатом уся Західна Європа – ті ж євреї.

В інтерпретації С. Свєжавського ягеллонські ідеї поєднуються з ідеями універсальних прав людини (зокрема прав у сфері культури й освіти); ідеями релігійної відкритості (особливо погляд на соборність як на універсальність) та ідеями, що лежать в основі екуменічних прагнень через повагу до культурного плюралізму і набуття чеснот толерантності [525, с. 347].

Зрозуміло, що такі інтерпретації є цікавими й соціально позитивними, проте зникає сама ідея слов’янського союзу, ідея захисту слов’янства. А саме це і відбувається нині у науковій сфері (на зібраннях наукових міжнародних спільнот, де взагалі виключено секцію слов’янських народів), і Польща навіть не пробує захистити хоча б себе у представництві слов’янства (чи українців, литовців).

Отже, захоплення ягеллонськими ідеями, сучасна інтерпретація яких надихається актуальною культурною спадщиною, не тільки визнається ретроспективно, а й виявляє ідеологічні й аксіологічні зв’язки з настановами, які декларують конкретні цінності і заохочують до формулювання перспективних освітніх і соціальних постулатів перед загрозою сучасних цивілізаційних викликів. На

жаль, при цьому часто втрачається смислоутворювальний чинник ягеллонського ідейного будівництва – захист слов'янських народів.

С. Свєжавський розглядає ягеллонські ідеї як важливу частину культурної спадщини (інтелектуальної та духовної). Науковець переконаний, що сьогодні прийшов час надихнутися ягеллонськими ідеями: «Жоден європейський народ не має такої чудової традиції толерантності, плюралізму та гуманізму спільного життя, як ми, поляки, литовці, білоруси та українці. Досить подивитися на наше коріння – і звідти черпати керівні принципи для формування нашого ставлення в теперішній час. Хороші знання та розуміння історії дозволять нам бути оптимістами» [665, с. 199].

Такий підхід, можливо, є найбільш толерантним щодо ягеллонства: навіщо оцінювати ягеллонські здобутки вимірами інтересів «західної цивілізації», якщо воно як таке виникло у результаті захисту від агресивного ставлення західної цивілізаційності до слов'янства?

Загалом концепція ягеллонських ідей, запропонована С. Свєжавським, близька за багатьма міркуваннями до позиції, поданої Л. Корпоровичем, котрий окреслює ягеллонські ідеї як натхнення для міжкультурного діалогу сьогодення: «Спадщина династії Ягеллонів, здається, надзвичайно багата на надихаючі сучасні думки та практики, які з цієї точки зору перестають бути унікальними. Багатство культурного розмаїття не обов'язково означає дисфункцію; старі академічні суперечки не втрачають своєї глибини, якщо ми можемо врятувати їх від редукціонізму функціональних парадигм наук, від маргіналізації через ігнорування. Ягеллонські цінності, виявлені в далекій історії Європи, можуть виявитися живим прикладом соціальної чутливості та здатності вступати в культурні взаємодії; розширений простір співпраці, створений сьогодні не лише Центральною Європою, а й світом, що глобалізується» [476, с. 34].

Наведені міркування, безперечно, заслуговують на увагу, та, на жаль, осторонь залишається доля слов'янства, яка передусім лежала в основі ягеллонського союзу. За більш пізньою термінологією, якраз слов'янофільство ягеллонства було центром його культурної програми, звідки походили і дух свободи, віротерпимість, і

республіканізм, що здавна існував у слов'ян і який у повноті підхопила і розвинула у самостійні інститути Запорізька Січ.

Іван Павло II активно листувався зі С. Свєжавським. Папа писав, що ягеллонські ідеї призвели до ідеї єднання молоді в усьому світі [444, с. 29]. Як бачимо, феномен ягеллонства осмислюється з новими акцентами, але знову поза увагою залишається основне – слов'янське підґрунтя такого єднання, хай хоч і молоді. Ягайло у 1410 р. був ще не старим, і військові, які йшли під його прапори, переважно представляли молодь, проте не тільки її. Зрозуміло, що папі не випадає наголошувати на расовому розрізненні як голові Вселенської церкви, але й «розчиняти» проблему збереження раси в гаслі «обніміться мільйони» в умовах, коли вже оголошено культурну війну слов'янству, потрібен новий Ягелло, який підніметься за слов'янські народи і їх оригінальну культуру.

Розвиваючи історіософське бачення та аксіологію історії, С. Свєжавський поєднує та протиставляє дві моделі: модель, яку називають «сарматською», і модель ягеллонську. Обидві стосуються всього суспільного життя, католицької церкви зокрема, оскільки у Польщі специфічною була історична ситуація. Як тепер прийнято підкреслювати, у Польщі церква діяла століттями – і то правда, крім одного: Польща хрестилася у православ'ї до церковного розподілу XI ст., Мешко був з П'ястів, які у польському фольклорі прославлені тим, що приймали св. Кирила і Мефодія [264]. І якщо було б інакше, то Ягелло не зміг би втягнути у свій союз Польщу, а та не прийняла б Ягелла. А краков'янство тим і відрізнялося від варшав'янства, що спокійно ставилося до конфесійних розмежувань. І це міцно вкоренилося у політичному житті нації.

М. Рембірж зазначає: «С. Свєжавський, з аксіологічних міркувань надає перевагу ягеллонській моделі, або католицизму Влодковича та його школи, або королеві Ядвізі – мости до православ'я, до Сходу. Велике протистояння між Влодковичем і тевтонськими лицарями на Констанцькому соборі, де йшлося про спосіб навернення язичників, було врешті боротьбою за визнання природного права, визнання того, що ці люди мають право жити незалежно від їхньої релігії. Для того часу це було новим. Ця модель католицизму уможливила співіснування багатьох релігій, багатьох націй та багатьох культур.

Ягеллонська модель стає відкритою до зустрічі з різними культурами та до формування міжкультурних відносин» [525, с. 364].

Наведене узагальнення вкрай важливе, бо загострює увагу на «децентрації католицтва» щодо ягеллонської спадщини. Інакше кажучи, С. Свєжавський торкається найболючішої сторони у розмовах про польське католицтво – у його, як він називає, «сарматському» чи «влодковическому» ключі. Адже заради історичної правди ще раз наголосимо: хрестилася Польща не в католицтві – у 950-ті роки відмежування від візантійського православ'я ще не сталося. Князювання Мешка з династії П'ястів підкріплювалося народними переказами про прийом св. Кирила і Мефодія його предком [264], вихідною для Польщі була нерозділена церква, православна за її статутом та історичним призначенням. Згодом сарматизм і старопольська традиція спиралися на той початок польського християнства, який отримав специфічно католицьку спрямованість значно пізніше – і з політичних міркувань у боротьбі зі східнослов'янською державністю.

Як засвідчив огляд історичних коментарів до того, що відбувалося у Польщі в XV–XVI ст., доба Ягеллонів залишила по собі безцінний досвід для подальших міжнаціональних і міжрелігійних пошуків у світовому масштабі. Упродовж трьох століть, а саме від XIV до XVI, було розроблено концепції і побудовано мережу заходів, інституцій та правових норм, які відповідають цілком аналогічним проблемам сучасної Європи у сфері політичної і соціальної мобільності, мультикультуралізму, міжнародних та міжкультурних відносин, релігійної толерантності, співпраці спільнот регіонального, національного і наднаціонального характеру. Ця співпраця помітна у сфері політики, науки, культури, художньої творчості тощо.

Важливо, що тоді, у розквіт ренесансної доби в Європі, було створено багато ідей, які виходять далеко за межі геополітичних відносин, а отже, й за межі того, що польські історики в другій половині XIX ст., а згодом і у XX ст. називали «ягеллонською ідеєю». Політично це завжди було інше сприйняття, яке в деяких країнах, в окремих національних об'єднаннях створювало дещо, що моделювало ягеллонський простір від Балтійського до Чорного морів. Однак варто пам'ятати, що це був простір, не завойований мечем, а створений

лише через дискурс поєднання інтересів, більш-менш відчутну спільноту і розуміння полірелігійних здобутків націй, які об'єднувалися перед очевидністю наближеної небезпеки для всіх учасників такого союзу.

Коріння міжкультурної освіти в польській традиції можна знайти в далекому ягеллонському минулому, коли практика стосунків між різними культурами створила реальність, описану в теорії значно пізніше. Багато з минулих ягеллонських натхненників можуть бути стимулом для розвитку сучасної мультикультурної, але передусім міжкультурної освіти, адаптація якої до поточних контекстів дає можливість не лише поглибити знання про різні культури, а й навчитися способам їх розуміння, а також співробітництва через різноманіття підходів до висунутої проблематики.

Ідею Ягелли як одну з великих ідей державності, що зародилася на теренах Литовського, православно-язичницького початку міці Речі Посполитої, визначали й оцінювали по-різному. Однак варто пам'ятати, що на теоретичному рівні це було описано ще в XIX ст., тоді як з погляду історії такі ідеї піддавалися і піддаються різним інтерпретаціям. Проте справжня ягеллонська ідея є втіленням певної ідеальної групи цінностей у реальних, хоча й мінливих історико-географічних обставинах.

На мирному об'єднанні наголошував один із перших творців теорії ягеллонських ідей, історик Кароль Шайноха, який писав у праці «Ядвіга і Ягайло» (назва праці антиісторична, бо на першому місці був Ягайло, а не Ядвіга): це був єдиний в історії приклад добровільного об'єднання людей, які століттями були ворогами й чия історія ще пізніше мала дарувати мир. Щаслива співпраця з різних причин змінила цей безпрецедентний союз націй на тісніший союз сімей і людей [668, с. 12]. Польсько-Литовська (знов перекручування історичної правди – має бути Литовсько-Польська) унія та Городоцький пакт, без сумніву, передували політичним, культурним, освітнім та економічним діям, демонструючи, як без застосування насильства в часи, сповнені війн та агресії, можна об'єднати різні культури і створити умови для їхнього рівноправного співіснування [446, с. 75].

А щодо демократії, нібито притаманній ягеллонству, то це перекручування фактів – правдою був республіканізм, причому на рівні аристократичних зібрань чи то сейм у Польщі, чи то Січ в Україні. Тому під час обговорення статусу Вільна у Другій Речі Посполитій ягеллонській ідеї в її тлумаченні Ю. Пілсудським стала протиставлятися так звана «п'ястівська» ідея, яка вказувала на загальнослов'янські і ранньохристиянські корені польської нації, що було й історично правильним, і відповідало фактології національного буття.

У 1929 р. В. Каменєцький сформулював сутність ягеллонської ідеї, яке можна вважати одним з перших її повних означень: «Ягеллонська ідея – це політична система, заснована на приєднанні до Польської держави шляхом добровільного долучення, об'єднання сусідніх державних територій, що охоплюють географічний регіон між Карпатами та Балтикою. Створена в результаті унії ягеллонська республіка базувалася на таких принципах: єдиний політичний устрій (Польська Корона / Велике князівство Литовське – а ось це вже історично, тому що на першому місті у XV ст. стояла Литва, якою правила православна лицарська аристократія): автономія окремих складників її території; адміністрація з місцевих жителів; рівний мовний статус; релігійна терпимість (точніше – державно-соціальна рівність різноконфесійних слов'ян); розвиток громадянських демократичних свобод (демократією ягеллонство взагалі не займалося); примирення патріотизму щодо польської республіки з патріотизмом місцевим та локально-етнічним і відстоювання західної цивілізації (останнє не мало стосунку до ягеллонства)» [454, с. 28].

Ці формулювання були прийнятими з однією очевидною натяжкою, яку висували зважаючи на історичні обставини: «відстоювання західної цивілізації?». У 1929 р., зрозуміло, це було актуальним, але не у XV ст., коли зароджувалося ягеллонство. І Польща Ю. Пілсудського утворилася не добровільно, а в результаті виплати контрибуції Австро-Угорщиною та Німеччиною внаслідок поразки у Першій світовій війні, політичного маневру радянської Росії, що задихалася від багатофронтового наступу на її «інтернаціональні» і «пролетарські» завоювання. Але, безумовно, спільним із XV ст. було те, що приєднані до Польщі землі заселено

народами, для яких союз з нею становив більш привабливу позицію, ніж перебування під колишнім владарюванням.

Описуючи феномен ягеллонства в польській політичній доктрині, відзначимо, що не всі історики позитивно оцінюють ідеї Ягеллонів, хоча серед них, на думку польської дослідниці Сільвії Яскули, немало прихильників чи опонентів. Науковець наголошує: загальновизнаним є той факт, що політика Ягеллонів щодо Сходу у період перебування їх на польському престолі зважала на різні аспекти, зокрема і релігійні, й економічні, і політичні. Проте, зауважує С. Яскула, передусім культурні, «які мали забезпечити єдність у різних вимірах. Така інкапсуляція різних аспектів забезпечувала більшу можливість мирного об'єднання ворожих одна одній сторін і демонструвала мудрість литовських і польських правителів і перших представників руської (української) магнатерії і шляхти.

Здається, що Ягеллонський формат можна поширити на сучасність. Відповідно змінений і застосований до сьогоднішньої реальності, а також суспільних потреб, він може стати елементом міжкультурної освіти, показуючи на реальних прикладах, як на практиці забезпечити співіснування різних культур у довгостроковій перспективі» [446, с. 75–76].

Наведене вище міркування є цілком застосовним до сучасності, проте без вилучення головного: турботи про виживання слов'янських націй і слов'янських культур в умовах нищівного домінування Заходу.

С, Яскула міжкультурну освіту визначає так: «Участь – як у структурах, джерелах, процесах, так і в культурних змінах. Її умови, принципи та масштаб просто визначають ступінь того, що ми хочемо назвати відкритістю до культурного розмаїття. Фактично саме ця участь стає принципом цінності, передумовою і метою суспільного розвитку як цінності, необхідної для розвитку особистості та суспільства. Ми припускаємо, що це має характер розвитку і не пов'язане з деградацією окремих культур, позбавленням їх ідентичності та відмінностей» [447, с. 77].

Як бачимо, ягеллонський формат може стати елементом міжкультурної освіти. Але у міркуваннях учених щодо міжкультурної

освіти не йдеться про захист і розвиток саме слов'янських культурних цінностей, що було альфою й омегою ягеллонства.

С. Яскула так розвиває заявлені тези щодо культури як «трансгресії»: «Трансгресія – подолання багатьох культурних кордонів у багатьох сферах і в багатьох стосунках. У контексті міжкультурної освіти найважливішими з них є культурні, а також психологічні та просторові трансгресії, які в епоху найсучасніших інформаційно-комунікаційних технологій стають усе більш можливими та просто просунутими. Трансгресія в контексті міжкультурної освіти означає вивчення існуючих змін, а також породжених культурних моделей. Динамічна перспектива міжкультурної освіти означає як активацію трансгресивного потенціалу суб'єктів, які походять з різних культур, визнаючи, що типи дій, породжені індивідами, є наслідком творчої модифікації та синергією конкретних культурних моделей у результаті динамічних змін у своєму оточенні» [446, с. 77]. Усе це – загальна проблема культурного буття сучасного світу, навіть без згадування питання про певне утискання слов'янської культурної спадщини. Надалі проблема міжкультурної освіти «розчиняється» у проблемах комунікації взагалі (питання про автономію слов'янського мовлення у науково-творчих контактах взагалі не ставиться):

«Спливає спеціально проблема комунікації – сучасна міжкультурна освіта не задовольняє умови для участі чи трансгресії без інтенсивного розвитку засобів і форм комунікації, як міжособистісної, культурної або міжкультурної, так і тих, які зараз здійснюються за допомогою електронної комунікації у швидкому темпі. Розвиток процесів міжкультурної комунікації, яку розуміють не як односпрямоване повідомлення, тобто як передачу, а як форму взаємодії, стає невід'ємною характеристикою сучасної міжкультурної освіти, як і самої культури в загальному сенсі, спричиняючи їхню залежність один на одного» [446, с. 77]. І вже внаслідок абстракції «трансгресії як комунікації» постає висновок: «Виділяється питання творчого відродження культурної спадщини, яка є своєрідним окремим простором цінностей, моделей і натхнення щодо багатого джерела хороших практик, ідей та досвіду, найкращим прикладом якого є ягеллонська культурна спадщина» [446, с. 77].

Сучасна міжкультурна освіта щоб бути ефективною, покликаючись, з одного боку, на традицію та вимоги сучасного гібридного світу, а з іншого – повинна була б одночасно покликатися на багато нових культурних форм і методів. У такому розумінні міжкультурна освіта може стати активним кроком у підготовці суспільства до функціонування в новій реальності. Однак натяки на багаті здобутки спадщини Ягеллонів є напрочуд креативними, чиї залишки, будучи маловідомими, всупереч видимості, можуть бути арсеналом ідей, які поєднують воєдино цінності місцеві та універсальні, національні та державні, а також ті, що є індивідуальними та спільнотними. Ягеллонське натхнення міжкультурної освіти забезпечує їй аксіологічну основу для поваги до відкриття до цінностей інших культур і для перенесення найважливіших її рис в сучасний гібридний простір.

Так проявляється ще один приклад застосування досвіду ягеллонства у культурному будівництві сучасності, а наскільки це результативно і відповідає ягеллонському витоку тих заходів і техніки їх втілення, то вже окремі питання і вони заслуговують на окремий розгляд.

Як бачимо, багатозмістовним і повчальним етапом у розвитку слов'янських націй і української серед них є феномен ягеллонства, який зумовив, з одного боку, формування українського національного мислення і самоствердження, породивши класику козацької доби, а з другого – визначив зростання державної величі Польщі. Остання у співіснуванні польського, литовського та українського народів і двоконфесійного церковного вияву (католицизму і православ'я), унікального в бутті Європи XV–XVI ст., представила в художній сфері здобутки сарматизму, який, будучи породженням польської національної культури і мистецтва, мав також принципові паралелі до культурних засад України, Угорщини, Франції та інших країн, де візантійсько-православні засади спліталися з показниками західноєвропейських релігійних і світоглядних впливів.

Історія офіційних угод між Польщею і Литвою, у яку на добровільних засадах перед загрозою монгольського нашестя увійшла Русь із виконанням Литвою умови православного хрещення князя та його оточення, від 1385 до 1568 років водночас демонструє, як багато

можна навчитися одна в одної, як краще зрозуміти різні погляди на динаміку спільного пошуку спільного добра – виживання слов'янських націй під загрозою їх нищення цивілізацією католицького Заходу та проісламського Сходу.

Підсумовуючи огляд розвитку концепції ягеллонства в її стихійно-практичному впливі на події у XVI–XVII ст., а також її наукового осмислення різними авторами в XIX–XX ст., відзначаємо такі положення.

По-перше, визнання високої історичної ваги зробленого Ягайлом, представником литовського менталітету у сукупності польсько-литовських зв'язків, є безперечним і повсюдним. Це надає вагомості історичному відкриттю сучасної історіографії щодо батьківської функції литовського етносу як частки балтійської етнічної єдності і як тієї, що до початку Нового часу, до XVI ст., зберігала давні слов'янські вірування, «вкладені» згодом у християнські віросповідальні канони, що надало народам, історично спорідненим (білоруському насамперед) з нею, стильової укоріненості в архаїці.

По-друге, налаштованість польських науковців на історично-фактичну апробацію ягеллонства у Другій Речі Посполитій 1918–1939 рр., яку з подання Ю. Пілсудського називали і називають Другою Великою Польщею, виводить на ті акцентуації, які зробив сам Ю. Пілсудський, запозичивши ягеллонство до своїх політичних маніфестацій. Основним є акцент, що його зробила Люблінська унія 1569 р.: Польща є місіонером щодо цінностей Західної цивілізації за їх уведенням у східнослов'янський світ. Таке наголошування стало вихідним пунктом шляху до краху Польщі у кінці XVII – на початку XVIII ст.: ягеллонство виникло у протистоянні Західній цивілізації, що вустами тевтонів закликала до необхідності «очистити» Європу від слов'янства і православ'я. Унаслідок такої позиції Великої Польщі Ю. Пілсудського, фактично історично приреченої на загибель, було жорстке протистояння більшовицькій Росії попри слов'янську складову того протистояння.

Стійким внутрішньополемічним фактором стосовно ягеллонства Ю. Пілсудського закономірно була «п'ястівська» ідея (мононаціональний-моноконфесійний диктат Польщі був спірним з огляду на визнання кореневості польської нації). Суперечки щодо

польського «прометеїзму» і, як наслідок, тлумачення польського місіонерства роблять широким розуміння ягеллонських заповітів – у тому числі їх йозефінізації, що її заявив папа Іван Павло II, оголосивши наслідками ягеллонства всесвітні молодіжні фестивалі та інші планетарно важливі заходи, в яких проблема належності до раси, нації, державної прописки тощо навіть не порушується.

Зроблені узагальнення і висновки уможливили висунення робочої гіпотези щодо сутності концепцій сарматизму і панславізму, які виникли у XIX ст. і як такі, що становили йозефінізмом культурологічно продовжене ягеллонство, неможливе у політично-державному вияві в XIX і XX ст.

Підсумовуючи аналіз наукової літератури стосовно феномену ягеллонства в польській політичній доктрині, тобто аналіз досягнень великого князя литовського і руського та польського короля Ягайла (Ягелли), зокрема і спроб політичного «оживлення» того культурно-політичного надбання, яке реально притаманне Польщі XX ст., виходимо на такі тези:

– реально-історичним надбанням XV ст. було утворення слов'янського союзу в протистоянні агресії протевтонськи і безапеляційно-прокатолицьки налаштованого Заходу, дієвим механізмом якого була воєнна організація Литви, а її аристократія, прийнявши візантійське православ'я у XIII ст., утворила релігійно-воєнний союз із князівськими родами Русі, з якої народжувалася Україна;

– Русь-Україна у складі Литви «притягувала» своїм православ'ям русичів із деяких міст-держав, що взяли участь у битві 1410 р., чехів-гуситів, національний протестантизм яких відверто солідаризувався із православним Сходом;

– ягеллонство Ю. Пілсудського копіювало Польщу XVI–XVII ст., засоби «окатоличення» якої призвели у XVII ст. до краху Великої Польщі і загибелі Польської держави взагалі у кінці XVIII ст.

З огляду на глибокий історичний вплив ягеллонства на історію Польщі та інших слов'янських країн і на неоднозначні ягеллонські проєкції на ці країни, зокрема й Україну, виділяємо ягеллонство як культурний принцип, а також параметри його розпізнавання у культурних і мистецьких актах:

• простежуємо відповідне декларативно-історичне покликання на культурно-ідеологічні настанови діянь, творчості зокрема, яке породжує відповідні назви у мистецьких зразках, у музиці – програмні виходи, у словесних ремарках – коментарі, прямо чи асоціативно адресовані до подій ягеллонства;

• притаманна прослов'янська адресація, яка враховує базові етноси-нації ягеллонського історичного охоплення (литовці, поляки, русини-українці, русичі зі Сходу, чехи, словаки) в їх протистоянні інонаціональним, інорасовим лозунгам спільнот і угруповань, – у назвах, ремарках, у цитованих фольклорних чи культурно-знакових показниках;

• різноконфесійні, різнорелігійні спільноти дотично до міжслов'янського єднання з опорою на традиції нерозділеної церкви, до старокатолицької традиції у Центральній і Східній Україні, зафіксовано в типологічних жанрових, стильових символах, образно-знакових узагальненнях у культурних артефактах;

• міжслов'янські обміни культурно-мистецьким цінностями заради захисту принципу самостійності слов'янства як расово-культурного угрупування, здатного протистояти настановам інокультурного та іномистецького тиску, виявлено у вигляді алегорій, текстів, які асоціативно вводяться, концептуальних зіставлень тощо.

Узагальнимо:

Дослідження проблеми культурно-національного утвердження народів дозволяє зробити висновки щодо історичного досвіду слов'янства, у числі найбільш славних здобутків якого є ідеї і практичні засоби їх реалізації стосовно рятівних для слов'янства співпраці й об'єднання заради протистояння інонаціональним-інорасовим інтересам, які спрямовані на знищення слов'янського культурного феномену, пов'язані зі спробами фізичного усунення носіїв того слов'янського мистецько-культурного феномену. Історія слов'янських націй зберігає приклади створення таких продуктивних об'єднань, серед яких, стараннями сучасної Польщі, що заявляє про себе як Третю Річ Посполиту, особливої ваги у пропаганді ідей слов'янської консолідації набуває досвід ягеллонства.

Антиросійський пафос сучасного польського ягеллонства заохочує звернутися до начал цього продуктивного слов'янофільства.

Це також зумовлено тим, що внаслідок історичних обставин прямим продовженням литовсько-польського правління Ягайла став гуситський рух, що демонстрував дієві втілення у політичному і творчо-мистецькому бутті минулого століття. Огляд історичних здобутків засвідчив, що знамениті домовленості щодо німецької культурної ідеї, яка уможливила припинення в майбутньому релігійних війн після 1618–1648 рр., є наслідком величного історичного досвіду.

Це досвід, який отримав німецький світ у 1410 р. і який детермінував появу на карті Європи унікальної державної єдності – литовсько-польської Речі Посполитої – Великої Польщі, яка у масштабах і здобутках XV–XVII ст. більше ніколи не повторилася. А заяви про Велику Польщу 1918–1939 рр., сучасні Третю Велику Польщу є нічим іншим, як реанімацією певних сторін єднань народів, що сталися 700–500 років тому. І це безцінне історичне надбання, бо сам історичний приклад існування величного об'єднання слов'ян під орудою Великого князівства Литовського, основа якого дала життя Польській короні, заслуговує ретельного вивчення та усвідомлення живильних засад скоєного історичного подвигу.

Слабкі наслідки для культурного буття Польщі останніх десятиліть і не вражаючі надбання України за 30 років незалежності в союзі з Польщею потребують детального усвідомлення того, що саме було серцевиною ягеллонства, яке породило такі повчальні звершення. Суттєвим є порівняння того, що називають ягеллонством на сучасному етапі, із тим, як воно склалося у процесі свого історичного буття. Перше, що вражає, – це наполегливі намагання Польщі заявляти ягеллонство суто «польським феноменом», що, звичайно, протистоїть історичній правді стосовно ініціативи Литви, причому очолюваної православною магнатерією, тоді як основна маса литовців були язичниками. Православ'я литовської аристократії утримувало українців, нащадків центрального розселення русичів Київської Русі, тоді як польське католицтво стало додатком, суттєвим, але не категорично вирішальним, для утворення дієвого союзу племен і народів.

Феномен ягеллонства також характеризується тим, що це не «релігійна толерантність», а державне визнання рівності перед

законом конфесійно і видово різних віросповідань, а такого Європа не знала і до початку XV ст., і сьогодні не має у своїх релігійно-культурних засадах. Ретельні коментарі щодо ягеллонства політиків епохи Ю. Пілсудського і сучасності категорично оминають той принциповий фактор не «віротерпимості», а зрівняння в державних правах різних релігій і конфесій, поєднаних належністю до культурних традицій тих слов'янських народів, які утворили Ягеллонський союз. Сучасне польське ягеллонство, по-перше, замовчує вирішальну роль литовських аристократів, які утворили органічний союз із православними русинами (українцями), а, по-друге, обертається навколо «західноцивілізаційної місії», яка просто ототожнюється з католицтвом. Історична ж правда полягає в тому, що тевтони, яких громив Ягелло у 1410 р., були правовірними католиками і вважали себе рятівниками західних цінностей, до яких православні чи язичницькі слов'яни категорично не допускалися.

Тому центральною ідеєю ягеллонства не можна називати «віротерпимість» чи «релігійну толерантність». Це насамперед захист расової єдності слов'янства, у культурних здобутках якого були і різні релігії, і різні конфесії. І саме цей стрижень расової єдності попри релігійні відмінності і чітке воєнно-політичне протистояння цивілізаційним намірам Заходу сучасні ідеологи ягеллонства ретельно замовчують. Такий шлях післяягеллонська Річ Посполита пройшла у XVII ст., результатом стали жорстокі події Української національної революціїі 1648–1676 рр., відділення частини України від Польщі, а згодом і загибель Польщі як держави. Часткове відновлення ягеллонства відбулося в період правління короля Яна III Собеського, але воно було без Литви і з порушенням законних прав України.

Історичні події засвідчили, що потреба у ягеллонському єднанні стала гостро відчуватися у XIX–XX ст., коли складалися умови пангерманізму і його продовженнях у минулому столітті (події на слов'янському Півдні привернули увагу світової громадськості, а початок Першої світової війни виріс із Балканських воєн 1912–1913 рр.). Нині слов'янський світ виключений із комунікації наукових спільнот, і Польща, прихильниця Західної цивілізаційної місії, нічого не робить, щоб відновити слов'янську участь в наукових контактах.

Друга і Третя Речі Посполиті, заявлені Польщею у XX ст., не склали конкуренції щодо лідерства Польщі у слов'янському світі, бо, за словами їх очільників, виконували головне – «цивілізаційну місію Заходу», що породило різку протидію Росії, але не давало і не дає об'єднувальних стимулів слов'янству, розділеному конфесійно, причому у вкрай різких формах протистояння. При цьому нічого не відбувається щодо відстоювання у міжнародних наукових форумах відновлення слов'янськомовної секції на базі будь-якої слов'янської мови (в умовах відсторонення із політичних міркувань від російської). Постає логічне запитання: де ж тоді захист слов'янської культурної лінії, яке це ягеллонство?

Відомі культурні і мистецькі діячі слов'янського світу і України продовжили у XX ст. сарматистські і панславістські напрацювання, що зіграло певну позитивну роль у становленні слов'янських націй і України зокрема. Діяльність визначних особистостей на користь дво-, тринаціональних втілень ідей від різних націй, споріднених слов'янським коренем, – це запорука продовження ягеллонських заповітів не за формою, а за своєю суттю. Славною пам'яткою і свідченням цього ягеллонства по суті залишився навіки подвиг Завіши Чорного, який став героєм Сербії у протистоянні турецькому загарбництву попри те, що його польська національність і статус переможного учасника усіх європейських турнірів не спонукали до тієї героїчної смерті – смерті за визволення братського слов'янського православного народу сербів, незважаючи на конфесійні відмінності. Це події XVI ст., але вони є повчальним свідченням безпосереднього спадкоємства ягеллонства.

УКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН ВІД ЯГЕЛЛОНСЬКОЇ ДОБИ ДО ЕПОХИ РОМАНТИЗМУ

Культурно-музичне лідерство України у слов'янському православ'ї в добу Петра Могили як ягеллонська проєкція здобутків нації

У першій половині XVII ст. в Україні розпочалися зрушення стосовно ягеллонських настанов Польщі. Свідченням є те, що навіть іменувалася держава-імперія – Королівство Польське. Зрозуміло, що це усувало від влади православну магнатерію Литви і ставило у підлегле становище й православну Україну. Її окатоличення здійснювалося через поширення засад нового греко-католицького віросповідання з кінця XVI ст. внаслідок створення з'єднаної з папським Римом української церкви (Брестська церковна унія 1596 р.), що розкололо Україну за конфесійною ознакою. Військово-політичний програш України в складі оновленої Люблінською унією Речі Посполитої викликав мобілізацію церковних православних ієрархів та українських православних магнатів і шляхти заради відстоювання вітчизняних цінностей, заповіданих здобутками Київської Русі та її союзом із православною магнатерією Литви.

Поворотним в історії України стало створення Запорізької Січі, що підтримали Ягеллони, оскільки саме там у бойовій співдружності сформувалися лави православного християнського лицарства. А це відповідно визначило своєрідний «православний інтернаціоналізм» Січі, бо православна магнатерія, завдяки династичним зв'язкам, розширювала коло козацької спільноти, і запорукою цьому була бойова співдружність з націями і країнами, які брали активну участь у боротьбі з ісламським загарбництвом і спробами відновлювати наступ на слов'янство із Заходу. Значущою була взаємодія з правителями Молдови, Волощини (Валахії) та Румунії, а також зі старокатолицькими родами Польщі, які згідно з ідеями ягеллонства підтримували статус нерозділеної церкви і визнавали молитводіяння не лише у католицьких, а й в православних храмах за прийнятими в

них обрядами. Ця старокатолицька традиція виключно трималася довгий час у Центральній і Східній Україні.

Варто пам'ятати: Україну козацької доби породила культура Ренесансу, аристократична культура в тому сенсі, який закладено традиціями республіканізму Київської Русі. Республіканізм (демократизм) Запорізької Січі мав також аналогії як до польського сейму, так і до Венеціанської республіки (виборність у яких була широкою, проте правителі, що їх обирали, мали бути вихідцями з вищих верств населення). Гетьманами в Україні ставали тільки представники козацької старшини. Зрозуміло, що це мало як освітній, так і загальнодіяльнісний вияв: гетьманами обирали нащадків князів і бояр, що походили з часів Київської Русі, а також співвідносних з ними осіб, зазвичай із знатних шляхтичів, як, наприклад, Богдан Хмельницький.

Яскравим прикладом є український князь Дмитро Вишневецький, за народним прізвиськом – Байда, який наслідував старовинне прізвище та отримав аристократичне виховання. Його зростання як воїна і правителя мало увінчатися господарюванням у православній Молдові, куди його запросили. Проте на заваді цьому стала зрада: князя захопили, передали туркам і за велінням султана він прийняв мученицьку смерть в Стамбулі. Мучеником за православну віру став козацький кошовий отаман, господар Молдовського князівства Іван Підкова, страчений за наказом польського короля в 1578 р. у Львові. Така спорідненість мала вияв і в церковній субординації, ілюстрацією цього стала доля видатного церковного діяча Петра Могили, вихідця з давнього молдовського боярського роду, що мав родинні зв'язки зі знатними православними родами в Польщі і Литві та на європейському Півдні (детальніше про це [216, 69 с.]).

Петро Могила отримав вищу церковну владу в Україні (екзарх Константинопольського патріарха, архімандрит Києво-Печерського монастиря, митрополит Київський, Галицький і всієї Русі) на основі статусу своєї родової належності – сина господаря Молдови. Здобута в європейських університетах освіта надала йому можливості глибоко знати богослов'я і вміло діяти для захисту православ'я.

Такі пошуки спрямовувалися традиціями бойового партнерства Запорізької Січі, зокрема орієнтацією на Париж, на галліканську

Францію, візантійські засади віросповідальних позицій якої спонукали залучати до спільних дій українських козаків ще з XVI ст. Саме контакти галлікан із католицькими колами, проте із дистанціюванням від папського Риму щодо антиправославних виступів спричинилися до вироблення у Петра Могили переконань, які згодом призвели до православної реформи зі збереженням православних засад церковного служіння.

Революція1789–1793 рр. знищила галліканство Франції, короля Людовіка XVI, котрий, як і інші французькі королі, а також всі правителі православних країн, по-візантійськи поєднував державно-адміністративну і церковну владу, було страчено. А зрада Наполеона Бонапарта у 1804 р., що виявилася у коронуванні на імператора і передачі церковного буття французів папі римському, перекреслила остаточно існування галліканства. Доречними тут є аналогії із віросповідальними розбратами в Речі Посполитій, до якої тоді входила Україна – перебуваючи у Нідерландах і Франції, Петро Могила здобув знання в провідних університетах, зіставляючи візантійські заповіти Русі і подібні надбання інших конфесій, передусім католицтва [31].

А. Соловей-Кантемирова відзначає, що високу освіченість Петра Могили примітивно тлумачать як «вбирання досвіду католицтва» у пристосуванні до «оновленого православ'я», насправді ж мова йшла про віднайдення візантійських заповітів, збережених передусім галліканами і дотичними до них Нідерландами і Фландрією [216, с. 32].

У часи Петра Могили лідерство України виявилося у різних сферах суспільного життя, зокрема в освіті, культурі, музиці. Особливу увагу привертає музичне оновлення українського православ'я у партесному напрямку, яке тлумачили як запозичення з лютеранства на противагу «одноголосній» монодії Візантії, забуваючи при цьому про першість візантійської унісонної і «стрічкової» поліфонії у європейському церковному вжитку. Замовчується також традиція руського трирядкового співу, поширеному у XIV–XVI ст., він був прямою аналогією до мистецтва трирядкового дисканту у старовинній готичній поліфонії Франції.

Запровадження кантового триголосся як духовного позацерковного співу виявилося в інтервально-ладовому коригуванні триголосної старовинної традиції, сприйнятої від винищених у Польщі проправославних протестантів, які заклали основу партесного звукотворення у православній літургіці для України і Русі загалом.

Канонічні богословські засади православ'я у часи Петра Могили не могли бути порушені – вони збереглися і були прийнятими по всій Русі-Україні, зокрема і на православному Сході. Стараннями Петра Могили Україна стала лідером православного світу завдяки розгортанню вченого київського православ'я через реконструкцію (за переконанням Г. Конiського [109]) академії, а сам Петро Могила в історії України здобув статус філософа-богослова, що заклав основи різноспрямованої проповідницької православної діяльності. Відкриття духовних академій за типом Могилянської на теренах Русі засвідчує лідерство України у слов'янському світі, і це наочно простежується в постмогилянському часовому просторі аж до XIX ст.

Йдеться про зародження філософсько-богословської традиції, яка виявила лідерів на рівні як церковно-управлінської й виховної роботи, так і філософсько-наукової та віросповідально-практичної. Кульмінаційною фігурою на рівні першої є Паїсій Величковський, другої – Григорій Сковорода, а третьої – практика православної церкви в Бессарабії і на Півдні України з духовними центрами Кишиневом та Одесою.

П. Величковськоий працював у той же час, що й Г. Сковорода, подібними до нього є етапи його життєдіяльності і стиль мандрування сковородинського часопроводження. Однак стиль сковородинського мандрування мав характер авторськи-вольового вирішення, а мандрівний стиль життя П. Величковського склався внаслідок прямого переслідування його вчено-богословського принципу служіння, результатом чого стало спасіння вченого православ'я, закладеного могилянством, і спасіння (у вияві П. Величковського) як концепції православних старців, що лягло в основу православного відродження європейського Сходу у XIX ст.

Незважаючи на яскравий вияв того богословсько-філософського піднесення, здійсненого лідерами релігійно-філософської думки XVIII ст., це мало своє підґрунтя в подіях, які йому передували, і

наслідувало могилянство переходу від XVII ст. і впродовж усього XVIII ст. З'єднувальною ланкою були такі діячі того часу, як Стефан Яворський і Димитрій Ростовський (Туптало). Другий з них безпосередньо продовжив розпочату Петром Могилою книгу «Житія святих».

В описах подвигу Димитрія Ростовського відзначено: «Пізніше він сам свідчив, що душа його сповнилась образами святих, які зміцнювали дух і тіло, вселяли віру в благополучне завершення благородної праці. У своїх записках святитель пізніше засвідчить, як йому являлись Божі угодники, згадуючи, наприклад, святого мученика Ореста. «Четьї-Мінеї» Димитрія (Туптала) починаються вереснем і закінчуються серпнем за старим літочисленням. В їх основі – «Великі Четьї-Мінеї» митрополита Макарія Московського XVI ст., католицька «Acta Sanctorum», оригінальні твори грецьких і латинських церковників, творіння найвідоміших отців церкви, стародавніх церковних істориків, синаксарії, а також «Повість минулих літ» і «Києво-Печерський патерик»… Так з'явилися чотири томи «Житій святих»: т. 1 – 1689 р., т. 2 – 1695 р, т. 3 – 1700 р. і т. 4 – 1705 р. Ці видання упродовж багатьох десятиліть були найпопулярнішими книгами на Русі» [185].

Діяльність Димитрія Ростовського розгорнулася в імперії Сходу, проте незалежно від офіційних владних кіл він ревно зберігав «правду служіння» як любові, чесно дотримуючись покладених на себе до кінця життя обов'язків проповідництва і конфесійної відкритості в опануванні знань, тобто в наслідуванні могилянської вченості у православному сповіданні і просвітництві.

Спорідненою із могилянством Димитрія Ростовського, який спасав православно-філософські здобутки у провінційному вжитку церковного служіння, є діяльність П. Величковського. Він наслідував пам'ять про спорідненість через православ'я України і Молдови та Румунії, яку заповідав рід Петра Могили, і через ті релігійно-сповідальні зв'язки зберігав учене православ'я як найвище надбання нації.

Щодо практики служіння, то могилянський заповіт співпраці України з Молдовою і Румунією було втілено найбільш безпосередньо на Півдні України, у будівництві православних храмів

в Одесі. Це було невдалою, симптоматичною спробою відновити нерозділену церкву в Україні – Спасо-Преображенський собор, єдиний в Одесі, зведений поза національно-архітектурними засадами, з опорою на храмобудівні засади європейського християнсько-храмового вжитку. Він закладався як такий, що повинен був приймати і православних, і католиків, це було прийнято польською магнатерією, яка брала участь у фінансуванні розбудови Одеси як нової столиці імперії. Однак після подій, пов'язаних із повстанням Т. Костюшка в 1794 р., такий підхід став неможливим через категоричне відштовхування його польською католицькою шляхтою, і не тільки.

Першим настоятелем Спасо-Преображенського собору в Одесі був, як зазначалося вище, молдаванин Г. Бенулеску-Бодоні, який походив із древнього боярського роду. Навчався з 1771 р. у Києво-Могилянській академії, потім у Греції. В Успенському монастирі в Константинополі був пострижений у ченці з іменем Гавриїл. У 1781 р. рукопокладений митрополитом Молдавським Гавриїлом Каллімакі в диякони. У 1791 р. висвячений на єпископа, а наступного року отримав сан митрополита і призначений екзархом Молдови, Валахії і Бессарабії. Отже, найкрупніший православний храм Одеси було зведено настоятельством спадкоємця могилянської освітньої лінії. А відбудова його після знищення у 1936 р. комуністичним тоталітарним режимом відбулась у 2016 р. В час повномасштабної війни, яку нині веде Росія проти України, 23 липня 2023 р. у результаті підступної і злочинної ракетної атаки ворога найбільший храм Одеси – Спасо-Преображенський кафедральний собор зазнав суттєвих руйнувань.

Богословська домінанта учености П. Величковського знайшла своє втілення у філософії та діяльності його сучасника й однолітка Г. Сковороди, що чи не єдиний у Європі своє просвітництво ґрунтував на послідовній релігійності, в її суворій ортодоксії Вселенської церкви. Очевидно, саме ті зусилля позбавили європейський Схід жаху кривавих революційних подій, які знекровили Францію. Для українського козацтва після 1774 р., незважаючи на тяжкі випробування, коли воно було соціально принижене записом у кріпаки, наявність такого соціального прошарку в суспільстві, як чумацтво, дозволила передусім зберігати в живій

національній пам'яті надбання, накопичені в період козацької доби, а також її традиції і залишкові інститути впродовж XVIII ст. (про це детальніше див. [213, с. 364–387]).

Культурні здобутки України реалізувалися у церковно-пісенному комплексі, щедро проявленому в музичній експансії українства в межах імперських структур, в усвідомленні інтелектуальним Сходом Європи самостійності і важливості творчості М. Гоголя, С. Гулака-Артемовського, Т. Шевченка. Ілюстративно-вражаючою є, мабуть, біографія Марка Вовчка (справжнє ім'я і прізвище – Марія Вілінська), представниці російського дворянства, що своєю письменницькою соціально-літературною позицією стала поєднаною з природно українськими майстринями художнього слова – Оленою Пчілкою, Лесею Українкою, Ольгою Кобилянською, Наталією Кобринською, завдяки феміністичним поглядам яких Україна випередила інші країни слов'янської спільноти.

З України свій філософсько-письменницький шлях почала одна із найзагадковіших інтелектуалок світового рівня Олена Блаватська, чия теософська ініціатива й містичні пошуки є своєрідним продовженням поєднання філософського і позараціоналістичного знання, що позарелігійно, тим більш позаправославно втілює єдність наукового і містичного надбань, заповіданих могилянством Г. Сковороди.

Г. Сковорода, як і багато знаменитих українців, торував свій шлях до вершин наукового і літературно-творчого визнання через Глухів, через співацьку науку, отриману в оригінальній українській консерваторії, що успадкувала православне начало музичної освіти, закладене Києво-Могилянською академією. І закономірним видається подальший крок, який не здійснився, – відкриття музичної академії в Катеринославі. Музична освіта, що в своїй основі мала православну церковність, презентувала могилянське українське лідерство в освіті, невід'ємною частиною якого була музична наука. Й це поширилося на весь православний європейський Схід. Україна отримала творче визнання у XIX ст., була підтримана на хвилі ідей сарматизму і панславізму польськими літературними і музичними спільнотами.

Могилянство, засвідчуючи авторитетність православ'я для раннього, до 1648 р., лютеранства (див. [162, с. 140–152], дієвість паритету із католицтвом у часи Контрреформації (заборона,

узгоджена з православ'ям, інструментальної музики у церкві, про що свідчить творчість Палестрини і галліканських представників Франко-Фламандської школи), презентувало європейському світові таку діалогічну «відкритість» різноконфесійних-різнонаціональних контактів, яку демонструвала Польща часів королів-ягеллонів на рівні держави. Високий тонус релігійної провізантійської вченості, піднятої Петром Могилою в солідарності із французьким галліканством і відзначені ним традиції ягеллонської освіти, осередком якої був Ягеллонський університет у попередні століття, дозволяли сучасникам «впізнавати» ягеллонські наслідування у Західній Руській церкві, беззаперечно підтримані на найвищому державному рівні православним європейським Сходом.

Петро Могила, як відомо, відмежовувався від прямих контактів із козацькою старшиною, відстоюючи культурно-віросповідальну ідеальність відносин, що стали визнаними й авторитетними для аристократичних кіл Європи. А отже, могилянство постало як наступний етап виявлення ягеллонських засад, що явно формували нове відкриття культурного світу XVII ст., спрямоване на припинення релігійних війн, які так болісно позначилися на Західній і Центральній Європі в пору Тридцятилітньої війни, і як наслідок – розбудова Західної церкви як союзу німецького протестантизму і католицтва, а на цьому тлі – йозефенізму.

Саме могилянство як явище XVII ст., незважаючи на воєнні дії, піднесло значимість православ'я, яке було відсторонене від влади у постягеллонській Польщі, що внесло культурний позитив у розвиток ягеллонських заповітів. Воно розширило контакти слов'янства із молдово-румунськими народами, представниками православ'я, мовне латинство яких воскрешало латиномовне древньозахідне православ'я кельтських націй IV–XI–XIII ст. (про це див. [162; 213]).

Могилянство було прямою проєкцією Кирилівської традиції філософської вченості у богослов'ї нерозділеної церкви, що стимулювала католицько-православний союз у державі Ягелли (Ягайла) і яка з часом надихнула «кельтську хвилю» у європейській культурі від 1760-х років (вона стала підґрунтям оксфордського руху, спрямованого на поєднання англіканства на Заході Європи і православ'я європейського Сходу та на відновлення нерозділеної

церкви у XIX ст.). У цьому контексті Кирило-Мефодіївське братство, що було ядром діяльності М. Костомарова, Т. Шевченка, П. Куліша, В. Білозерського, М. Гулака, навіть за назвою стало продовженням Кирилівських стимулів ягеллонства, як і могилянської відкритості до різнонаціональних контактів зі збереженням вірності нерозділеності єдиній християнській церкві.

Як висновок, зазначимо:

– ягеллонство, що переродилося у середині XVII ст. у польський католицький диктат Великої Польщі (литовський і православний її складники були загалом втрачені), покликало до життя культурно-релігійну опозицію – могилянство, різнонаціональне наповнення якого, починаючи з родоводу Петра Могили, віддзеркалювало «православний інтернаціоналізм» Запорізької Січі, апелювало до культурно-віросповідального єднання навколо православної Русі-України;

– ягеллонським «слідом» у могилянстві стала відкритість сформованого останнім Київського православ'я (див. [100]), яке наслідувало ягеллонський досвід слов'янського єднання, транспонуючи це надбання у сферу православно-слов'янського самоствердження і виділивши сфери вченого, по-філософськи вибудуваного богослов'я і музичну науку як базові у віросповідальному втіленні;

– могилянство забезпечило першість України у східнослов'янській вченості завдяки Димитрію Ростовському і Паїсію Величковському, що склало часово і життєдіяльнісно повну паралель Г. Сковороді, вказуючи тим на могилянський корінь їхньої діяльності;

– ягеллонські й могилянські апеляції до філософсько-проповідницької діяльності св. Кирила породили в Україні політично-мистецьке надбання Кирило-Мефодіївського братства, яке висувало суто ягеллонське базове завдання: об'єднання слов'ян як культурного співробітництва слов'янських народів і відновлення України;

– активність у просуванні ягеллонства щодо забезпечення союзу майбутньої Великої Польщі в період активності кирило-мефодіївської спільноти стала культурним заохоченням саме в Україні жіночого письменництва, випередивши фемінізацію цих сфер діяльності в інших слов'янських націях та у світовій філософії.

Українські паралелі до ягеллонства, сарматизму і панславізму у бутті Європи XVIII–XIX століть

Ягеллонський «слід» у політико-комунікаційній сфері Речі Посполитої був значущим для утримування багатонаціональних складників імперської державності Великої Польщі. Про це свідчать унійні домовленості XV–XVI ст., остання з яких, Брестська 1596 р., запровадила в життя нову возз'єднану (греко-католицьку) церкву, яка становить національний різновид, типу протестантського, але під католицтвом папи римського. На різних історичних етапах ця компромісна церква виконувала різні функції: рятувала православних від переслідувань католицьких екстремістів, була підтримкою у часи тотального наступу на православний світ.

Акт компромісу, вироблений папою римським із греко-католиками, зрозуміло, засвідчував важливість для Речі Посполитої паритету із православ'ям, яке охоплювало Україну, частину Литви і пов'язаних з ними православних білорусів. Держава трималася на домовленості трьох народів – поляків, українців та литовців, на легітимності їх віросповідальних засад. На цих домовленостях, стимулом яких у свій час був опір тевтонам, ґрунтувалася територіальна велич Міжмор'я, а також та активність щодо захисту прав слов'янства, яка висунула великопольський прометеїзм – сміливе й зухвале протистояння керівним інститутам ворожого оточення.

Проте активність щодо захисту прав слов'янства була підірвана «польським місіонерством» – просуванням у слов'янський світ, попри все, західноцивілізаційної ідеї католицтва. І це все відбувалося на фоні Тридцятилітньої війни (1618–1648 рр.) протестантів і католиків, у центрі якої стало винищення проправославно налаштованих чеських протестантів – гусистів. Така ж доля спіткала польських протестантів за правління королів – фанатичних католиків типу Сигізмунда III. Не шкодували також і єдинокровних, а жахіття міжрелігійних розправ призвело до того, що Річ Посполита опинилася на грані розпаду.

Ягеллонські засади було відновлено в деяких діях короля Яна III Собеського, котрий взаємодіяв із Запорізькою Січчю. Продовженням ягеллонства стала розбудова Одеси, кошти на яке дали клани

польських магнатів Браницьких і Потоцьких. Зведення Спасо-Преображенського собору в цьому місті було спробою, але як виявилося невдалою, відродити нерозділену церкву.

У пам'яті слов'янства болісний слід залишило винищення ободричів і пруссів під гаслами прогерманського західномісіонерського католицтва. Галліканська ж Франція, з якою за часів Петра Могили встановлено тісні і вигідні контакти, виступила на боці німецьких протестантів, антикатолицьки. Стало зрозуміло, що військова основа союзу слов'янських народів розпадається, утворення ж єдиної західної церкви як поєднання німецького католицтва Австрії і лютеранства, засвідчило спрямованість Західної цивілізації у протилежному для слов'янства напрямку.

Відгомоном в історичній пам'яті ягеллонства, що суттєво спрямовувало політичне мислення шляхти від XVII ст., було рішення польського сейму про входження до складу Королівства Русі в середині XIV ст., і тільки політика короля Казимира III зруйнувала такі наміри. В Україні збереглася чітка вжиткова настанова на старокатолицьку традицію, тобто на продовження концепції нерозділеної церкви, що надихало релігійну практику Центральної, Південної і Східної України аж до XX ст. включно. У XIX ст. це підкріпилося старокатолицьким рухом у Німеччині та оксфордським рухом в Англії [162, с. 267–280].

Середина XVIII ст. позначилася народженням нового культурно об'єднувального курсу в Європі – йозефінізму з його ставкою на мистецько-культурну першість німців у Європі. А залишки того, що було складниками Першої Речі Посполитої, висунули свою програму культурного єднання сарматизм – ідеологію шляхти, яка домінувала у Речі Посполитій у XVI–XVII ст. Сарматизм вбачав корені польської шляхти у древніх сарматах, яких вважали тоді кочовим германським народом, а це, зрозуміло, лестило німецькому культурному об'єднанню. Так шляхтичі відділяли себе від маси простолюдинів (слов'ян та литовців у їх числі). Сарматизм визначив багато особливостей культури знаті Речі Посполитої в її солідаризації із місіонерством Польщі щодо впровадження німецької західноцивілізаційної ідеї у слов'янський світ (ця ідея протилежна ягеллонству). Однак відмінним від західноєвропейської аристократії

був умовно «східний» стиль парадного одягу (жупан, контуш, слуцький пояс, шабля), особливі манери тощо [202].

Уперше ототожнювати слов'ян із сарматами почав хроніст каролінгського часу Флодоард (X ст.). Потім про сарматизм писав польський історик Ян Длугош (1415–1480). В епоху Відродження разом з інтересом до античності виникло самоототожнювання націй, що формувалися із древніми народами, які згадувалися у працях античних класиків. Згідно з географією Птолемея, Східна Європа на схід від Німеччини (між Вислою і Волгою) іменувалася Сарматією (польс. Sarmacja). Сарматським морем називалося Балтійське, а сарматськими горами – Карпати. І якщо скіфи, котрі жили там раніше, славилися своєю дикістю, то сарматів вважали прародителями європейського лицарства. Шляхтичі своїми предками називали сарматів народом кочовим і вільнолюбним [203].

Східну Європу древні письменники та історики, зокрема Ян Длугош, називали Європейською Сарматією, а руських (українців) і поляків іменували сараматами. У XVI–XIX ст. сарматизм становив концепцію винятковості шляхетської корпорації Речі Посполитої, відповідно до якої шляхтичі вважалися нащадками сарматів, що походили від біблійного Яфета, а місцеві слов'яни та литовці – нащадками біблійного Хама. Відповідно на основі цієї концепції вибудовувалася певна культура та ідеологія. Сарматизм був поширеним у середовищі шляхти Польщі, Литви, Русі-України, Семигорода, а сарматський світогляд став ідеологічним підґрунтям дегуманізації та дискримінації нижчих суспільних верств Речі Посполитої [202].

Зауважимо, що доречно розмежовувати первісний і вторинний вияв сарматизму, оскільки спершу він був ніби ідеалістичним рухом, у якому оспівувалися релігійність, незалежно від конфесії, чесність, національна гордість, сміливість, рівність та волелюбність. Але згодом ієрархію цінностей було переглянуто, притаманними сарматизму виявилися також нетерпимість і релігійний фанатизм [202]. Було сформовано концепції сарматських ідеалів для людини й громадянина, особливо для владної особи рівня короля. Сармат повинен був втілювати любов до волі, щирість, відвагу, добродушність, гостинність, індивідуальність, незалежність. А королі

мають дбати не про власну користь, а про добробут нації і країни, оберігати вольності магнатів і шляхти, бути стосовно них справедливими і щедрими. Взірцевими королями, на думку прихильників сарматизму, були Болеслав I Хоробрий, Казимир II Справедливий, Казимир III Великий – всі з династії П'ястів, а також Ян III Собеський.

Показово, що в цьому переліку немає короля Владислава II Ягайла, бо всі вищеназвані королі передовсім билися за Польщу і цим, судячи з усього, відповідали ідеалам сарматизму. А Ягайло уособлював литовсько-слов'янську значущість. Польський національний сарматизм, як бачимо, не «впускав» у коло визнаних ним героїв «інородця», незважаючи на очевидну воїнську велич перемоги при Грюнвальді, що, безперечно, перевищує здобутки навіть такого відвертого войовника, як Ян III Собеський. Але «ягеллонський відгомін» знаходимо у біографіях відібраних сарматизмом «ідеальних королів», що є прямо упізнаваним в образах Болеслава I Хороброго і Казимира III Великого. Останній був ягеллоном, успадкувавши литовську великокнязівську корону, а згодом зайнявши і трон польського короля, він витримував паритет тих двох націй, але з кінцевим переважанням польських інтересів упродовж правління.

Наведені історичні факти чітко засвідчують «урізаність» ягеллонства в сарматизмі, бо не «республіканізм» багатонаціонального союзу, а підпорядкування інтересам Польщі його інонаціональних учасників склали головний аргумент на користь «сарматського героя».

Багато часу і грошей сармати присвячували вбранню, яке відрізнялося від європейського. Це були жупани з довгими і вузькими рукавами, які у «вихідному» варіанті шили з дорогих ексклюзивних тканин – атласу чи шовку червоного, рожевого або синього кольорів; на жупан одягали контуш. Носили пояси, оздоблені дорогоцінним камінням і золотом. Зимовим убранням був одяг з натурального хутра рисі чи ведмедя. Жінки одягалися так само багато.

Характерними для сарматів були: любов до багатогодинних бесід, частування гостей великими порціями їжі та напоїв, вміння говорити тости й побажання. Сарматизм охоплював не лише поляків, а й

українців-лицарів. В сучасній Польщі слово «сарматський» (sarmacki) є формою іронічної самоідентифікації із підкреслюванням унікальності польського національного характеру.

У період, коли уніатські кола Русі-України намагалася будь-яким способом відмовитися від запропонованих козацтвом і київськими православними ієрархами послуг щодо захисту прав «народу руського», козацтво опинилося в центрі уваги не тільки руських, а й польських інтелектуалів. Воно стало популярним завдяки перемозі в Хотинській битві 1621 р. та своєму військовому потенціалу, що породжувало спроби «інтелектуальної приватизації» та «націоналізації» козацтва у творчості не тільки українського церковного (спочатку православного, а потім греко-католицького діяча) Касіяна Саковича та його учнів, а й деяких польських літераторів.

Потенційне залучення козацтва до ширшої подібної ідентичності відбувалося через ідеологію польського сарматизму. Такою спробою були зокрема праці Шимона Старовольського «Лицарство польське» («Eques Polonus») і «Сарматські воїни» («Sarmatiae bellatores»), якого часто називають одним з ідеологів Речі Посполитої першої половини XVII ст. і котрому приписують остаточне оформлення сарматської теорії походження польської шляхти. У його творах до своєрідного «іконостасу» польського сарматизму було зараховано поруч із Мешком I, Болеславом Хоробрим, Стефаном Баторієм та іншими королями і київського князя Володимира Великого, руських (українських) князів Глинських, Острозьких та ін. Пошановано також майже 130 «войовників» нешляхетського походження. Утім у своїй третій тематичній праці «Справжній лицар» («Prawy rycerz»), написаній за часів Хмельниччини, автор уже поділяє християнських воїнів на три категорії: «справжні» (католики), «єретики» (протестанти) та «схизматики» (православні), причому з них треті набувають статусу головних ворогів перших [202].

Конфесіоналізація образу лицаря у творчості Ш. Старовольського задекларувала різкий відхід від попередніх спроб польських публіцистів трактувати козаків передусім як братів-християн завдяки позиції козацтва в обороні православ'я, що ускладнювало будь-які спроби залучити козацтво до нової моделі польської політичної і

соціальної нації. Така ідея перестала бути популярною через антипольські й антикатолицькі козацькі повстання, зростання в Речі Посполитій контрреформаційних тенденцій і занепад релігійної толерантності у 1630–1640-і роки. Мелетій Смотрицький і Петро Могила також віддалилися від козацтва, як і інші православні інтелектуали, що надалі не виступали за залучення козацтва до руської (української) шляхти [203]. Про вплив сарматської ідеології та цінностей на формування образу козацтва в українському суспільстві першої половини XVII ст. свідчать «Вірші» К. Саковича.

Зауважимо, що термін «сарматизм» використовують ретроспективно, адже шляхта для свого способу життя і культури не мала назви. Термін «сарматизм» (у формі bałwany sarmatyzmu) вперше з'явився тільки вв 1765 р., у варшавському часописі «Монітор» («Monitor»). В епоху Просвітництва це поняття набуло негативного смислу: прихильники реформ Польщі називали сарматами своїх опонентів, які дотримувалися старого порядку в Речі Посполитій, шанувальників чотирьохрічного сейму. Францишек Заблоцький у 1785 р. в комедії «Сарматизм» висміяв цю ідеологію як таку, що застаріла і була варварською. У виданому в 1807–1814 р. Самуїлом Лінде словнику польської мови сарматизм (sarmatyzm) описано як відсутність хороших манер, грубість.

Шляхетську культуру наділено новою смисловою якістю – «шляхетською демократією». Це замінило політичний ідеал сарматизму, а саме: консервативну й аристократичну шляхетську республіку. «Демократизм» тлумачили як поглиблення республіканізму і «поширювання» того республіканізму стосувалося тільки «обраних» – магнатів і шляхтичів, просте ж слов'янське населення сприймалося як холопи і бидло (польс. bydło – «велика рогата худоба») [202].

Аристократизм шляхти був провідною якістю войовничих панів, які протиставляли себе простолюдинам. А відмінність між ними полягала у дечому новому щодо ренесансних настанов, оскільки це стосувалося праці в різних напрямках, яка складала аналог до церковного послушництва: шляхтич доби романтизму готовий був померти з голоду, проте не ганьбити себе фізичною працею. Представники шляхти відрізнялися так названим «гонором» (честю і

почуттям власної гідності) і хоробрістю. Республіканство шляхти трималося на підтримці нею уявлення про всезагальну рівність усередині стану («пани-брати»). Лише у таких межах діяла повага до чужої думки. І виражалося це в тому, що кожен із зібрання мав право вето (відоме «nie pozwalam!»), інакше кажучи, рішення мали прийматися за загальною згодою. Пізніше це вплинуло на ідеал польського бунтаря-повстанця. Шляхта залишала за собою право на заколот, бунт, повстання (рокош – польс. rokosz).

Патріотизм сарматизму полягав у протиставленні себе не тільки деспотичній Азії, а й буржуазній Європі. Тож категорія «Вітчизни» стала центральною в ідеології сарматизму.

Крім того, етичний ідеал становили такі категорії, як: лицарство і воїнство, добродійність сільського господаря-магната (із деякими рисами неостоїцизму), освіченість. Основними ж заняттями прихильників «сарматських традицій» були війна, мисливство, танці, розваги. Усе це протистояло протестантській трудовій етиці.

Етичний ідеал лицарства, зрозуміло, спричинився до того, що сармати дотримувалися галантного звичаю цілування жіночої руки. Адже у той період був високим статус жінки, що вказувало на життєвість міфу про сарматських амазонок.

На ґрунті Контрреформації католицизм не тільки зберігався, а навіть посилювався. Однак вселенська релігія переломлювалася в сарматському світобаченні: ідеалом для побожного католика був богатир – сармат. Католицизм зводився передусім до етнічної ідентифікації. Крім того, в епоху панування сарматського світобачення у Польщі панувала відносна релігійна свобода, закріплена Сандомирською домовленістю (1570 р.) і Варшавською конфедерацією (1573 р.).

Ідеологія сарматизму відобразилася у різних видах мистецтва. Це відповідний стиль зображення шляхтича в образотворчому мистецтві (так званий сарматський портрет). Сарматська архітектура вирізняється навмисно спрощеними, примітивними формами, які асоціюються з пам’ятками середньовічної старовини.

Сарматизм як стиль у мистецтві передусім характеризують портретні зображення, в яких індивідуалізовано штрихи втілення характеру портретованого. Це іноді жорстко перетинається з

іконописними настановами на статику в зображенні. Свідченням є, приміром, зображення героя думного епосу Дмитра Вишневецького, представника одного з найзнаменитіших князівських родів, що перейшов у верхівку Запорізької Січі з висот князівської аристократії Київської Русі, у назві якого зафіксовано – не «Портрет Д. Вишневецького», а «Ікона Д. Вишневецького» [67]. Це відповідає героїці мученицького вінця, який князь отримав за свою вірність православ'ю. Перетини іконопису і живописного втілення відповідають засадам «парсунного живопису», який широко представлено на Сході європейського культурного простору; вони також співвідносні із тим типом портрету, що притаманний Франції XV–XVI ст. і різко контрастує із живописною об'ємністю італійського живопису тієї пори.

Ознаки сарматизму в портретуванні поза Польщею знаходимо в тих країнах, де за збігом історичних обставин ренесансне світобачення характеризується поєднанням природності охоплення поглядом об'єкта, демонстрацією об'ємності, надаваної світотінню, із канонічністю ікони, у якій символіка зображуваного означає більше, ніж конкретний вигляд особи у певному часовому і просторовому вияві. У Франції, що з православ'я перейшла в галліканство у середині XIII ст., зафіксовано відповідний перетин живопису як такого та символіки іконопису в портретуванні таких високошанованих в Україні та Польщі історичних постатей, як Дмитро Вишневецький. У польському мистецтві ці перетини живопису та іконопису закладено історичним взаємозв'язком культурних типів, народжених православ'ям русинів (українців), литовської знаті і польською католицькою відкритістю до «втягування» церковних стимулів у зображення.

У художній літературі сарматизм оспівано багатьма польськими письменниками. Сарматську культуру майстерно описав у своїй історичній трилогії «Вогнем і мечем», «Потоп» і «Пан Володийовський» Г. Сенкевич [203]. Дещо по-іншому ці описи постають у поемі А. Міцкевича «Пан Тадеуш», у творах Вацлава Потоцького, Яна Хризостома Пасека, Анджея Збилітовського, Ієроніма Морштина та ін.

Свідомо сповідували сарматизм в своїй творчості видатні поети Польщі – від А. Міцкевича до Ю. Словацького і К. Норвіда. Перший з них навіть запровадив ідею «литовського в Польщі», себе поет називав «литвином», хоча литовської крові не мав. Така культурна солідаризація народила дивовижне сузір'я «Литовських поем» А. Міцкевича.

У XVII ст. ідеями сарматизму пройнялася також українська козацька верхівка; так, гетьман Юрій Хмельницький іменував себе «князем сарматським і вождем Війська Запорізького».

У музиці пограниччя церковного і позацерковного яскраво втілювався кант і партес, перший із яких за своєю генетикою дотичний до проправославного польського протестантизму, а партес, через ізоритмічний мотет французької школи, пов'язаний із ранньолютеранським хоралом, головне – із трирядковим співом чи то дискантового, чи то русько-новгородського типу, однак усе це на основі первісно-поліфонічного строю ісонного афонського співу.

Важливим є те, що польський сарматизм склав із XVII на XVIII ст. паралель до культури рококо, із якою його поєднували і культ аристократизму, і шанування жінок, і зрештою – усвідомлення базовості культури одягу та інтер'єру щодо значущості монументалізму палацової, соборної архітектури попри засади барокової оперності на користь інструментально-вокальній камерності. Щодо цього варто наголосити на камерній культурі бандурного співу, носіями якої була козацька старшина не нижче полковника, а уже від XX ст. і до сьогодення відбулося стихійне залучення жінок до бандурно-співочого виконавства, що повністю ігнорує чоловічий лицарський статус бандуристів у «золоту козацьку добу».

Впливом сарматизму була позначена і побутова культура православної шляхти в Україні XIX ст. На відміну від звичаїв козацтва «золотої доби», землеробство, яке ще від часів античного царя Одіссея було заняттям, гідним для вінценосної особи, у XVIII ст. стало вважатися «мужицькою» працею. Це особливо виразно проявилося після розпуску Запорізької Січі, коли колишні запорожці масово йшли в чумаки, проте аж ніяк не налаштовувалися до роботи на землі (пор. із запорізьким військом, яке «пішло на Кубань і там

осіло, кордон обороняючи і землю родючу на радість усім обробляючи»). Свого часу це описував Г. де Боплан [50].

Свідченням цього є українські чумацькі пісні, що відображають категоричне небажання вільного чумака, колишнього запорожця або спадкоємця запорожців, працювати на землі:

Ой, годі ж тобі, та й чумаченьку
Гей, та й під возом лежати.
Та бери косу, та іди в росу,
Гей, та й травиці рубати!
Ой, бодай же ти, та й дівчинонько,
Гей, а цього не діждала,
Щоб моя ручка, та й смоляная,
Гей, та й пшениченьку жала! [18].

Таке «ополячування» українців було небезпечним як для українців, так і для поляків, адже небажання втрачати шляхетство через «приниження» себе землеробством склало драматичну ноту в побуті українців і тих поляків, які проживали в Україні.

Проте простежуємо і позитивний вплив сарматизму в Україні: козаки усвідомлювали свою шляхетність, заступаючись за ображених Базилевськими (балада «Задумали базилевці»), за горду Марусю Богуславку. На спомин про ягеллонські вольності в цю видатну історичну епоху Т. Шевченко у творі «Полякам» (1850 р.) писав:

Ще як були ми козаками,
А унії не чуть було,
Отам-то весело жилось!
Братались з вольними ляхами,
Пишались вольними степами,
В садах кохалися, цвіли,
Неначе лілії, дівчата.
Пишалися синами мати.
Синами вольними. …Росли,
Росли сини і веселили
Старії, скорбнії літа…
Аж поки іменем Христа
Прийшли ксьондзи і запалили
Наш тихий рай. І Розлили

Широке море сльоз і крові,
А сирот іменем Христовим
Замордували, розп'яли…
Поникли голови козачі,
Неначе стоптана трава.
Украйна плаче, стогне-плаче!
За головою голова
Додолу пада. Кат лютує,
А ксьондз скаженим язиком
Кричить: «Te Deum! Алілуя!»
Отак-то, ляше, друже, брате!
Неситії ксьондзи, магнати
Нас порізнили, розвели.
А ми б і досі так жили.
Подай же руку козакові
І серце чистеє подай!
І знову іменем Христовим
Ми оновим наш тихий рай [183].

У цих поетичних рядках Кобзар описав політичну історію ягеллонства, виділяючи, як і ми в нашому тексті, найважливіше – релігійне питання, спробу нав'язати Україні католицтво. Католицтво було тим фактором, що робив неможливим союз козака і польського шляхтича, у яких вистачало спільних ворогів, взаємини яких складали основу впевненості в майбутньому.

Ягеллонство відгукнулося в Україні передусім спільними воєнно-політичними діями проти старих спільних ворогів – турків і німців, союзом Яна III Собеського та Є Гоголя у 1683 р. Відновилося те, що породило спільноту Польщі і Литви-Білорусі у період боротьби за Литовське князівство на початку XIX ст. А в межах тієї політичної координації окреслилися також спеціальні мистецькі акції сарматського спрямування – творчість представників «української школи» в польській літературі, що базувалася за топосом проживання її представників навколо Умані.

Шевченкова позиція стала керівною для української православної шляхти, яка солідаризувалася з поляками у громадянсько-культурних акціях, присвячених підготовці святкування 500-річчя Грюнвальд-

ської битви [21, с. 47]. Згадаймо романи Г. Сенкевича, піднесення Краківської школи в музичній Польщі, російськомовні історичні праці науковця, публіциста і письменника К. Валішевського, русофільство Б. Пруса й ін.

Ягеллонство і могилянство у Кирило-Мефодіївській проєкції в Україні підняло прапор інтелектуалізму на хвилі богословсько-філософської думки, який вперше за історію Польщі, з опорою на топос Львова, продемонстрував світовий рівень філософської спільноти – Львівсько-Варшавську школу. Завдяки традиціям могилянства з їх контактністю із лютеранством до 1648 р., те філософське об'єднання, що передувало науковому (математично скерованому) французькому об'єднанню Ніколя Бурбакі і, як видно, наслідувало творче єднання купкистів, здійснило вихід на нові рубежі української і польської наукової думки.

Розвитком ідеї сарматизму у слов'янському світі став панславізм, зобов'язаний своєю ґенезою чеській школі. Термін одним із перших запровадив Ян Коллар, який під панславізмом розумів «всеслов'янство». Різний, нерідко діаметрально протилежний зміст, вкладали в термін «панславізм» історики й політики [179]. Та усе ж панславізм здебільшого тлумачать як течії громадської думки чи зовнішньополітичної практики, які базуються на тезі про винятковість історичного розвитку слов'янських народів і закликають до боротьби за їх об'єднання. Ідея слов'янської спільності виникла у часи гуситських війн XV ст. як реакція на заперечення історичної ролі слов'янства і прагнення перешкодити розгортанню національно-визвольного руху та створенню національних держав у Центрально-Східній Європі і на Балканах.

У XVII ст. хорватський діяч Юрій Крижанич пропагував ідею про об'єднання слов'ян під егідою московського царя. Пізніше міжнародний авторитет Росії базувався на її допомозі південним слов'янам у боротьбі проти Османської імперії, протидії планам імператора Франції Наполеона Бонапарта щодо встановлення влади над Європою. Ідеї панславізму підтримали деякі німецькі філософи, насамперед Йоганн Ґотфрід Гердер. У Російській академії наук знайшов визнання один із найвидатніших словацьких і чеських діячів, творець наукової славістики Павел Йозеф Шафарик.

Росія, вступаючи у боротьбу за першість в Європі у XIX ст., наголошувала на власній ролі рятівника слов'янства. Усередині імперії панславізм підкріплювався теорією «офіційної народності», яка ідею зближення та співпраці слов'янських народів підмінювала гаслом їх об'єднання з Росією. Виступаючи на Віденському конгресі 1814–1815 рр. за «рівновагу сил» у Європі та відгороджуючись від революційних впливів Заходу, Росія відмовилася підтримувати національно-визвольний рух слов'янських народів, що потрапили під владу Австрії і частково Німеччини.

Ідея слов'янської єдності стала однією з основних під час зародження модерного українського руху. М. Костомаров характеризував головний документ Кирило-Мефодіївського товариства – «Закон Божий» як «твір про слов'янську федерацію». Її неодмінна частина Україна мала возз'єднати етнічні землі й утворити Східний (Лівобережний) і Західний (Правобережний) штати із включенням Східної Галичини.

До позицій панславізму у період перетворення Австрії на двоєдину монархію Австро-Угорщину (1867 р.) наблизився чесько-словацький визвольний рух, впливові лідери якого Й. Домбровський та Й. Юнгман і раніше виходили за рамки австрославізму. Долаючи головний постулат австрославізму – непорушність Австро-Угорщини, чехи та словаки стали більш виразно орієнтуватися на Росію.

Активізація експансії Німеччини на Схід стала загрозою слов'янству і знайшла політико-ідеологічне обґрунтування в доктрині пангерманізму. Після російської революції 1905–1907 рр. поширився рух неослявізму, у Празі навіть було скликано Всеслов'янський конгрес. Балканські війни 1912–1913 рр. призвели до чергової активізації панславізму. Війна 1914–1918 рр., що почалася нападом на Сербію Австро-Угорщини, яку підштовхувала Німеччина, призвела до актуалізації слов'янської проблеми у міжнародній політиці. Після Першої світової війни з'явилися незалежні слов'янські держави Польща, Чехо-Словаччина, Королівство Сербів, Хорватів і Словенців. В кінці 1930-х років збройні конфлікти на Сході Європи були пов'язані із агресивними діями гітлерівської Німеччини і сталінського Радянського Союзу та призвели до загарбання і розчленування Чехо-Словаччини, захопленням українського Закарпаття і балтійських

республік. Напад нацистського Третього Рейху на Польщу 1 вересня 1939 р. став початком Другої світової війни, розв'язаної агресором для поневолення та знищення передусім слов'янських націй.

Узагальнюючи сказане, відзначаємо:

– ягеллонство в Україні виявилося передусім як спільні воєнно-політичні дії проти старих спільних ворогів – турків та німців, союз Яна III Собеського та Є. Гоголя у 1683 р. Воно було прямою історичною паралеллю до чесько-гуситського руху, який із 1410 р., коли сталася Грюнвальдська перемога Ягайла, розгорнувся значною мірою для підтримки завоювань Речі Посполитої у XV ст. А в межах такої політичної координації реалізувалися також спеціальні мистецькі акції – творчість представників «української школи» в польській літературі, що базувалася за топосом проживання її представників навколо Умані;

– ягеллонство і могилянство, у Кирило-Мефодіївській проєкції в Україні, підняло прапор інтелектуалізму на хвилі богословсько-філософської думки;

– сарматизм, який корені польської шляхти, що домінувала у Речі Посполитій XVI– XVIII ст., вбачав у древніх сарматах, став її ідеологією в цей історичний період. Він склався як культурно-об'єднувальний чинник, який проявлявся у вжиткових ознаках одягу, поведінкових рисах, соціально-етичних перевагах польської шляхти щодо інших верств населення. Сарматизм демонстрував ізоляційний показник приналежності до певного суспільного прошарку, суттєвим у якому є сповідування католицтва, хоча наполягання на елементах «східного» у вбранні, особливо ретельне дотримання солідарності зі співвітчизниками-шляхтичами не дозволяли «розчинятися» тим особистостям у католицьких непольських-неслов'янських верствах;

– возвеличення у сарматизмі як «ідеальної особистості» короля Казимира III Великого без згадування у цьому контексті Ягайла засвідчує національну обмеженість такого розуміння з опорою на польський показник (у цьому разі із залученням литовського складника в «ідеальній особистості», яка проте відстоює заради польського кровні інтереси литовської шляхти);

– сарматське мистецтво має часові та соціально-організуючі паралелі до французького рококо, в якому, як і в сарматстві,

поведінковий стиль, одяг, манери мали вирішальне значення для національно-соціальної самоідентифікації. Також культ аристократизму, шанування жінок – усе це споріднює його із рококо; споріднює і дух релігійно-політичної солідаризації учасників спільноти, що особливо помітним стає в зображальній сфері сарматського портрета, в якому живописні прийоми чітко координуються з іконописними;

– польський сарматизм у романтичну добу охоплює своїм впливом українське козацтво, позбавлене колишніх соціальних привілеїв і переведене в селянський стан, та господарсько-соціальне буття тих козаків, які масово подалися в чумаки для здійснення торгівельно-воєнних і дипломатично-політичних операцій, і за подобою до польсько-шляхетських кіл вважали образливим для себе займатися землеробством, що не співпадає зі статусом старшини у XVII ст.;

– діячі польського сарматизму у XIX ст. усвідомлювали спільність своїх позицій зі слов'янофільством та панславізмом (одним із головних втілювачів тих ідей був Богдан Юзеф Залеський, представник «української школи» в польській літературі з центром в Умані, соратник Ф. Шопена в пісенній спадщині останнього);

– певним історичним доповненням до сарматизму і його продовженням став панславізм, поштовх для існування якого дали події, пов'язані із ягеллонством. Досить розгорнуто панславізм виявився у XIX і XX ст., його прихильниками стали митці, науковці, педагоги, громадсько-політичні діячі. У Чехо-Словаччині 1918–1938 рр. він фактично становив державну концепцію культури, представники якої із симпатією і підтримкою ставилися до України та українців. Результатом життєвого втілення ідей панславістів серед культурних діячів є широке поширення подвійного, потрійного подання своєї національної належності, цілісність якої усе ж тримається на слов'янському ґрунті з вираженням різнонаціональних переваг;

– яскравим втіленням «національної двоїстості» у творчості є представники «композиторської золотої доби України» Д. Ботнянський, М. Березовський та А. Ведель (українські та

російські митці), а також П. Сокальський, польський та український піаніст і композитор М. Завадський.

Ягеллонські «сліди» у творчості Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, П. Сокальського, М. Завадського, М. Лисенка

Українську культуру і музику репрезентує зокрема «велична трійця»: Дмитро Бортнянський, Максим Березовський і Артемій Ведель. Однак є підстави за обставинами життя і творчості вважати Д. Бортнянського і М. Березовського, а також із певною натяжкою А. Веделя представниками музичного мистецтва і культури європейського Сходу, що зумовлено «двонаціональним» позначенням сутності їх внеску у мистецьку скарбницю світу. Блискуча поява названої «золотої трійці» української музичної школи у другій половині XVIII ст. ґрунтувався на визнанні ще з XVII ст. вченої богословської і музичної першості України у східнослов'янському світі.

Усіх трьох було визнано на вищих щаблях імперської ієрархії державного служіння музиці. Особливо це стосується Д. Бортнянського, який отримав статус директора придворної капели і зберігав його до кінця життя [22], при цьому поповнюючи капелу переважно вихідцями з України, зокрема з Глухівської співацької школи. У 1802 р. було засновано Петербурзьке філармонійне товариство, на концертах якого з успіхом виконувалися хори Д. Бортнянського. В. 1816 р. композитора призначено головним цензором видань духовних творів.

Останні роки життя митець працював над підготовкою до друку повного зібрання своїх творів, у яке вклав майже всі свої кошти, проте так і не побачив його. Д. Бортнянський зміг видати лише найкращі зі своїх хорових концертів, що були написані в молодості: «Духовні концерти на чотири голоси, створені і знову виправлені Д. Бортнянським» [22]. У кінці життя композитор написав гімн «Співець у стані російських воїнів» на слова поета Михайла Хераскова, який було присвячено подіям французько-російської війни 1812 р. [22]. Зазначене вище засвідчує правомірність офіційного

визнання Д. Бортнянського представником української київської учености, екстрапольованої в музичну освіту Глухівської школи.

Цю школу започатковано на підйомі визнання Гетьманщини, коли Глухів був з 1708 р. її столицею, резиденцією українських гетьманів. Місто стало основним постачальником музичної вченості у загальноімперському обсязі. Вагомою при цьому є постать гетьмана Данила Апостола, який у 1729 р. офіційно відкрив Глухівську школу за зразком італійських консерваторій Півдня, куди приймали дітей (хлопчиків, як і в Неаполі) для навчання співу та грі на струнних інструментах: бандурі, гуслях, кобзі, скрипці та цимбалах. Оскільки гра на смичкових вважалася «грубою і народною» (детальніше про це [267]), навчання грі на струнних щипкових інструментах продовжувало аристократичну камерну ренесансну традицію. Позначився на цьому також бароковий ентузіазм стосовно струнних щипкових, здатних викликати емоційне піднесення широкої аудиторії.

Фактор національної ідентифікації у добу Просвітництва не відігравав тієї вирішальної ролі, що її він набув у добу романтизму XIX ст. Та зв'язок України з православ'ям, відкритим до різноконфесійних контактів, надавав цьому в руслі могилянства особливих державно-затребуваних переваг. Суттєвою була також контактність з литовським православ'ям на рівні шляхетства магнатерії (основну масу литовців у кінці XVI ст., як вище було сказано, охрещено в католицизмі), традиційним для династичних шлюбів правлячих осіб в державах на Сході Європи було брати представниць з аристократичних родів Литви ті Польщі на основі старокатолицтва. Такі династичні шлюби своєрідно продовжували ягеллонське державне урівнювання православних і католиків.

Глухівська школа, що як дітище гетьманського оточення була сильною аж до 1760-х років, стала джерелом освічених музикантів, які отримували вищі державні посади. Це зокрема підйом на вищі щаблі імперської влади клану Розумовських, що залишили по собі величний внесок в українську та європейську музику і культуру. Саме Глухівська школа надала путівку у мистецьке життя Д. Бортнянському, стала витоком творчої біографії М. Березовського, який вищу освіту отримав у Києво-Могилянській академії та, як і

Д. Бортнянський, був відряджений на навчання в Італію, де отримав статус члена Болонського філармонічного товариства.

Вихованцем Києво-Могилянської академії був також А. Ведель. Визнання він отримав як музикант і військовий службовець (мав офіцерське звання капітана). Пізніше був звинувачений в участі у діяльності товариства «ілюмінатів», що трагічно перервало біографію композитора, співака, скрипаля і диригента. Активна діяльність А. Веделя співпала із трагічними для козацтва подіями 1770-х років, коли була зруйнована Запорізька Січ і знищена Гетьманщина. Як і Д. Бортнянського та М. Березовського, А. Веделя визнано українським і російським композитором, що втілювало могилянські ідеї православного слов'янського єднання – із відкритістю до іноконфесійних впливів.

Цих видатних митців зближують настанови сковородинського поєднання ідеалів епохи Просвітництва і саме українського вченого православ'я. Представники «золотої трійці» зосередилися на жанровій лінії партесних духовних концертів, що були продуктом могилянського українського церковного просвітництва, яке в умовах захисту православних засад віросповідання розвивало ягеллонство. Означений вище жанр духовних концертів є спільним із ранньолютеранськими настановами, що тяжіли до візантійства галлікан і православ'я (про це див. [162, с. 140–142]).

Із середини XVII ст. наступний етап «німецької культурної ідеї» в лютеранстві заохочує зближення з католицтвом. А для православ'я духовний хоровий акапельний концерт залишається атрибутом подання саме могилянського міжнаціонального і спорідненого з міжконфесійними взаємодіями православ'я (у церковних стосунках це відповідало заповітам ягеллонства на захист міжконфесійних і міжрелігійних контактів). А отже, Україну визнано лідером церковного просвітництва слов'янського ареалу, адже творчість Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя за церковно-типологічними перевагами є власне українською і такою, що стала історично показовим етапом музичної творчості на європейському Сході.

Життєпис А. Веделя, глибока побожність якого і версія юродства у кінці життєвого шляху (і це на початку XIX ст.) є доказом

серйозності релігійно-православних настанов музиканта, постає як аналогія до філософського, просвітницького, пронизаного богословськими настановами шляху Г. Сковороди.

Українська православна унікальність біографії мандрівного філософа Г. Сковороди співвідносна із духовним пошуком українського по-могилянськи вихованого А. Веделя. Жертовне прийняття свого шляху А. Веделем є своєрідним продовженням ягеллонського шляху честі, в якому відречення від особистих інтересів заради очищення оточення було корінним смислом життєвої позиції і самовираження у ній.

Д. Бортнянський і М. Березовський зверталися, крім духовної, хорової, також до оперної творчості. Сюжети й образи-персонажі в їх оперних здобутках є глибоко моральними, що вказує на спадкоємність стосовно щедро насиченої музикою «шкільної драми», тісно пов'язаної з часів могилянства кінця XVII – початку XVIII ст. з викладанням поетики в Києво-Могилянській академії та автором драм Ф. Прокоповичем. Композиційно-музичне оформлення тих вистав характеризувалося наявністю вставних номерів комедійного спрямування, що було своєрідним продовженням містерії, яка практикувалася аж до середини XVII ст. на слов'янському Сході, будучи забороненою католицтвом із середини XVI ст. і збереженою для церкви лютеранством як вистави пасіонів (без сценічного дійства).

Традиції ягеллонства зазнали болісного удару після розгрому в 1769 р. польською шляхтою повстання православного козацтва України, що увійшло в історію під назвою Коліївщина або Гайдамаччина. У XIX ст. фактор національної приналежності набув особливої значущості (повстання польської шляхти на чолі з Т. Костюшком; участь польської шляхти в армії Наполеона під час його вторгнення в імперію Сходу; повстання 1830–1831 і 1863–1864 рр.). Ці події на державно-політичному рівні зламали ягеллонські принципи у відносинах західного та східного слов'янства. Та все ж невдалі, проте значущі спроби на офіційному рівні відродити засади нерозділеної церкви під час розбудови Одеси на кошти польської аристократії (1794 р.), хоча і з приниженням української шляхти,

спроєктувалися у сарматизм і панславізм, які відверто пролонгували ягеллонство в умови століття «національних революцій».

Найяскравішим свідченням антиягеллонського розуміння міжслов'янських відносин була творчість М. Гоголя – його дивна, своєрідно патріотична, послідовно антипольська та антикатолицька повість «Тарас Бульба». Хоча, якщо тлумачити прізвище головного героя з позицій української індоарики (за С. Наливайко [205]), бачимо, що воно має язичницькі корені слов'янської сутності («буль» – тотемний знак України як вказівка на символ бика, вола, тоді як «ба-па» – батько, захисник, як наприклад, у прізвищі Мазепа і т. п.). Такий символізм прізвища головного героя зберігає пам'ять про слов'янське язичництво як осердя могутності і стійкості слов'янського світу, а також приєднання рятівних адресацій до іншонаціонального складника козацької єдності.

Вже наступне покоління (1840–1850-ті роки) по-іншому оцінювало взаємовідносини із польським католицтвом. Це ілюструють твори Т. Шевченка, в яких він оцінював ягеллонські принципи з позицій Кирило-Мефодіївського товариства. Поет, солідаризуючись із демократами європейського Сходу, із задоволенням згадує «міжконфесійне» ягеллонство, те, яке було «до унії», коли «вільні козаки» і «вільні ляхи» браталися попри релігійні розмежування. Саме такий ракурс розуміння слов'янської спорідненості, незважаючи на релігійні відмінності, презентують опери П. Сокальського і М. Лисенка за названою повістю М. Гоголя.

П Сокальський справедливо назвав свою оперу «Облога Дубно», бо за сюжетом у ній йдеться про конкретну помсту за свавілля польської влади [211]. М. Лисенко іменує оперу за назвою гоголівської повісті «Тарас Бульба», проте за сюжетом мова йде також про ситуацію конкретної помсти. І як результат – тема релігійної війни між українцями та поляками «згортається», на першому ж плані опиняється тема кохання Андрія і панночки. У творі, внаслідок індивідуального психологізму в зображенні стосунків закоханих, ідея не обговорюваного обов'язку перед Вітчизною та єдиновірцями виходить на задній план, а на першому опиняється історія «українських-польських Ромео і Джульєтти».

Зі сказаного випливає, що у час створення опери П. Сокальського (1870-ті роки) гострота соціально-релігійного протистояння слов'янських націй не викликала особливого інтересу, а значущість любовних взаємин заміщувала інші аспекти людських стосунків. В опері М. Лисенка (1890-ті роки) виділено ліричну лінію, яку доповнено зображенням епіки національного єдиноборства. А отже, в обох творах пристрасне проголошення ідеї безкомпромісного верховенства прийняття православної віри як єдиної надцінності в особистісних та національних відносинах, заявлене М. Гоголем, відходить на задній план в оперних композиціях, а національний конфлікт просто тлумачиться як опозиція свій – чужий.

У сюжеті опер зображення мучеництва Остапа і Тараса відсутнє, і це не викликає біблійних аналогій до Ісусової жертви з боку першого і до Богоугодного подвигу другого. У результаті релігійно-національне протистояння Русі-України і Польщі як втілення Божественного призначення першої та її антипода у творах замовчується, що складає здобуток думки 1830-х років, а вже у 1840-х, за словами Т. Шевченка, втрачає безумовний характер прийняття того втілення. У М. Гоголя Русь і Україна ототожнюються, слов'янська єдність за вірою у могилянському переломленні не акцентується, навпаки ж – католицька Польща постає такою, що протистоїть православно-слов'янському єднанню.

Уже для 1870-х років характерне переважання особистісних почуттів молодих, панночки й Андрія, над національно-соціальним конфліктом, зображено закоханість не тільки Андрія, а й предмета його кохання Урсули у поданні автора-лібретиста. На межі XIX–XX ст. окреслюється символічна невизначеність «правого – винного» у національно-соціальних зіткненнях, яка співвідноситься з численними оперними протистояннями «батьків і дітей». А отже, залишки ягеллонського спадку у 1790–1830-ті роки замінюються цінностями особистісного сприйняття міжнаціональних слов'янських контактів, уподібненням національно-соціального протистояння України – Польщі (саме України у П. Сокальського і М. Лисенка, а не Русі в М. Гоголя) і конфліктності життєвих стосунків.

Вище описано, як відроджувані панславізмом ягеллонські цінності впливають на концепцію оперного подання знаменитої

повісті М. Гоголя. Повне, цілісне втілення панславізму знаходимо у класика, що впроваджував таке світобачення, Л. Яначека, зокрема в його симфонічному триптиху «Тарас Бульба» та опері «Катя Кабанова». Автор зображує тільки поетику слов'янської символіки загалом і щиро «не помічає» внутрішньо-слов'янських протистоянь, а в них дихотомії «захист-зрада» щодо загальнослов'янських надбань. Три портрети у триптиху – «Андрій», «Остап», «Тарас» демонструють різні ступені сили й величі любові: земної грішної в Андрія, надбуттєвої у сфері бойового лицарського жертвоприношення в Остапа, біблійно-ідеальної батьківської у Тараса.

Такий же панславістський принцип лежить в основі його «Каті Кабанової», тоді як за п'єсою класика-драматурга Сходу у ній визнавали соціально-конфліктний зміст. У Л. Яначека бачимо «слов'янський максималізм» у втіленні ідеальних стосунків, що відсторонюють навіть православну сумирність у прийнятті долі. У художньому втіленні такої повноти всеслов'янського прийняття поетики руського українства, як у Л. Яначека, не знаходимо в інших – ні польських, ні українських майстрів. Яначкову «Глаголицьку месу» з інтродукцією, що втілює «слов'янство войовниче» Запорізької Січі, змодельовано запорізьким оркестром сурм і котлів (литавр). Крім Л. Яначека, такого узагальненого гімну слов'янству ніхто не написав, саме він задекларував чеську першість у сповіданні панславізму.

Ягеллонські традиції керували певною мірою і біографією Ф Шопена, який з певних причин не змінював громадянства, хоча неодноразово мав пропозиції прописатися у Франції. Владні структури імперії Сходу, незважаючи на політичну еміграцію, пропонували Ф. Шопену служити на Сході, проте він відмовлявся і громадянство не змінював. Зважаючи на його контакти з Б. Залеським, який був переконаним панславістом, представником «української школи» в польській літературі, можемо стверджувати про наявність витоків ягеллонства у великого польського митця (детальніше про це в наступному розділі).

Представником панславізму як безпосереднього продовження ягеллонства в художній сфері став український композитор, музичний педагог, інструменталіст польського походження М. Завадський,

діяльність якого як піаніста доволі салонна за образним світом репертуару зумовила відповідні риси такого типу слов'янської салонності у М. Лисенка. М. Завадський писав переважно для фортепіано, зокрема створив композиції, що принесли митцеві особливе визнання: 12 думок, 42 шумки, 45 чабарашок, 2 рапсодії тощо [75]. Працював він у Кам'янець-Подільську і Києві, звертався як до української, так і до польської салонної шляхетської творчості, удаючись до жанрів, що є спільними як для польського, так і для українського музикування. Саме настанови на поєднання середовища української і польської шляхти у його виступах відображали виражений через панславізм і сарматизм запас спільнослов'янського артистизму, прекрасним ґрунтом для якого була старокатолицька традиція.

Зазначимо, що М. Завадський безперечно мав вплив на М. Лисенка, українську тематику якого щедро доповнювали мазурки як ужитковий жанр, що охоплював увесь слов'янський світ і живив салонні зібрання на Сході Європи, зокрема й Польщу. Салонність у кінці XIX ст. була невідривно пов'язаною за стильовою оздобою із символістським наповненням. І М. Лисенко був ентузіастом просимволістського у своїй творчості. Стосовно Лисенкової салонності Д. Андросова підкреслює: «Особлива актуальність трактування спадщини М. В. Лисенка … визначена тією «неосимволістською»хвилею…, яка на початку XXI століття призвела до «ренесансу Шрекера»…, «відродження Цемлинського»…, «відродження» Падеревського-композитора та ін., висвітливши ті сторони мислення українського класика, які відображали … саме ідеї пори символізму, що утверджувався. Цей неосимволістський ракурс бачення творів Лисенка (йдеться про неосимволізм як стильове уточнення змісту сьогоднішнього поставангарду) обернув нас до прикмет епохи кінця XIX – початку XX століття, які невіддільні від «символізму як світорозуміння» і які водночас посвідчують органіку зв'язку з мистецтвом салону» [3, с. 63].

Дослідниця просимволістської салонності М. Лисенка, яка принципово об'єднувала українські і польські провінційні шляхетські кола, заявляє: «Це стосується піанізму Лисенка, який, з одного боку, наслідував німецький бідермайєрівський комплекс Лейпцизької

консерваторії і який тримався осторонь тотальної оркестралізації фортепіанної школи Ф. Ліста – А. Рубінштейна. Але другою лінією впливів на Лисенка було рідне шляхетсько-українське оточення, в якому салонний тип музикування зберігався як традиція (цей ракурс підходу має місце в О. Андріанової та ін.) і який органічно влився в салонні культурні уподобання просимволістської доби 1880–1900-х років, точно збігаючись із роками найбільшої активності українського Майстра» [3, с. 61–62].

Зауважимо, що саме салонний характер поширення панславістської і сарматської творчості в Україні є органічним стосовно продовження аристократичних ренесансних засад козацької культури, яка завдяки силі обставин органічно влилася в буттєві настанови палацового рококо, заклавши довіру до пограниччя здобутків української, польської і литовської націй, адже останні склали значний прошарок населення провінційної України від Умані до Катеринослава (нині місто Дніпро) і Єлисаветграда (нині Кропивницький), сягаючи Вільна (нині Вільнюс; на сході литовських земель проживало тільки литовське населення).

У підсумку зауважимо:

– ягеллонські «сліди» в українській культурі об'єктивно-історично переломлені в могилянство, провідна роль якого закладена піднесенням авторитетності Київського православ'я в структурі імперії Сходу, входженням у вищі верстви ієрархів православного Сходу представників могилянської школи, що визначило біографії славетних Д. Бортнянського, М. Березовського і А. Веделя, українство яких приймалося як висока відзнака представлення ними сукупно руської;

– поява жанру духовного концерту як творчої бази вищеназваних авторів, здатних охоплювати типологічне розмаїття, засвідчувала усвідомлення української першості в музичній справі Сходу, співвідносячись із наявністю польської (литовсько-польської) символіки в офіційній імперській музиці, завдяки старанням Й. Козловського, із вираженням формальних прикмет ягеллонської присутності націй у культурних акціях, причому із наголошуванням на українстві (до 1760-х років) у них;

– ягеллонство у міжслов'янських відносинах в Україні знаходимо у виявах польсько-українського салону, персоналізованого ім'ям М. Завадського, але на хвилі поширеності «української школи» в польській літературі з територіальною прив'язкою до Умані, Одеси, Харкова, Катеринослава та інших міст; всенаціональний відгомін ягеллонської спільноти вбачаємо зокрема у «полонізмах» творчих здобутків П. Сокальського і М. Лисенка;

– проягеллонські аспекти мали корекції вищеназваними українськими майстрами повісті «Тарас Бульба» М. Гоголя, пронизаної антиягеллонськими настановами; опери, написані за цим сюжетом у 1860–1890-х роках, вказували на слов'янофільські тенденції розуміння міжнаціональних відносин у другій половині XIX ст.; певним парадоксальним і повчальним є їх втілення чехом-панславістом Л. Яначеком у його композиції за названим гоголівським твором.

Український національний феномен від козацької доби тримався на переломленні заповітів ягеллонства в тих формах, які були доцільними в конкретних історичних обставинах і могли забезпечити лідерство якщо не у воєнно-державному, то у культурному, віросповідальному вираженні в ньому. Таким рятівним для національного достоїнства фактором стало могилянство, яке забезпечило культурно-просвітницьке лідерство України у православному світі, забезпечивши доступ українським шляхтичам до найвищих щаблів влади у XVIII ст. і спричинивши «золоту добу» української музики в умовах імперського буття.

Православний стрижень цієї науково-богословської контактності тримався на родових і кровних зв'язках із православною Молдовою, що продовжила в науковій діяльності боями перевірену спорідненість Запорізької Січі із молдовськими господарями. Саме Україна винайшла жанр партесного духовного концерту, започаткованого контактами Петра Могили із візантійством галлікан і раннім лютеранством, а впливовість такого концерту охопила увесь православний європейський Схід. Розвиток партесної співочої культури є певною проєкцію ягеллонських засад у сферу церковного просвітництва, що усвідомлювалося також на рівні контактів із

західною церквою й одночасно демонструвало православну самостійність стосовно західноцерковної місії.

Остання скомпрометувала себе у XVII ст. відстороненням від влади литовської магнатерії і литовської спільноти загалом, ворожим ставленням до українського православ'я, що мало продовження в подіях 1769, 1794 і 1812 рр., коли польсько-українській єдності загрожувало винищення. Цю загрозу своєрідно осмислено у повісті М. Гоголя «Тарас Бульба». Творчість композиторів П. Сокальського і М. Лисенка, зокрема їх опери, закріпили новий погляд на слов'янські стосунки, підкріплені поширенням панславізму в Європі та Україні.

Завдяки могилянству долучилися до ягеллонських позицій музичні надбання, втілені у творчості «могутньої трійці» – Д. Бортнянського, М. Березовського та А. Веделя, бо за всієї європейської підготовки і стильового обсягу створених ними композицій базовим було написання духовних партесних концертів, закладених галліканськими й ранньолютеранськими (зверненими до візантійства галлікан) композиціями сюїтно-варіаційного типу за музикою. Глибока моральна витриманість сюжетів і образів-персонажів в оперних здобутках Д. Бортнянського і М. Березовського вказує на спадкоємність щодо щедро насиченої музикою «шкільної драми» з часів могилянства кінця XVII – початку XVIII ст. Практика композиційно-музичного оформлення тих вистав виводить на принципи «церковної» опери (про це свідчить не буквальний, але за смислом переклад назви жанру опери «seria»).

Історичні умови переродження в Україні принципів польського ягеллонства в православне могилянство зумовили правомірність проягеллонських заяв України, пізнаваних у могилянських переломленнях, дотичних до сарматизму-панславізму у шляхетському мистецтві України другої половини XIX ст. Поява і функціонування польсько-українського салону як самостійного інституту в Україні у XIX ст. і наявність його виявів у творчості найбільш відомих авторів названого періоду, а також просарматські корекції знаного гоголівського твору «Тарас Бульба» засвідчують відродження міжслов'янської контактності в її прагненні до єднання зі слов'янським Сходом.

ПОЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН ВІД ВЕЛИКОЇ ПОЛЬЩІ ЯНА ІІІ СОБЕСЬКОГО ДО САРМАТИЗМУ РОМАНТИЧНОЇ ДОБИ

Примат державно-оборонного фактора в статусі Польщі кінця XVII – початку XVIII століття і традиції ягеллонства у культурно-організаційних засобах буття

Польська спільнота на переломі XVII–XVIII ст. переживала непрості ситуації, коли з відділенням України концепція Великої Польщі «від моря до моря» стала примарною, хоча поява короля Яна ІІІ Собеського, що відновив договори з Запорізькою Січчю, внесли більш яскравий державотворчий принцип у буття Речі Посполитої. Сумісні дії Польщі і Запоріжжя у визволенні Відня у 1683 р. суттєво підняли престиж країни в Європі.

Розпад Великої Польщі у 1654 р. спонукав до пошуків відновлення тієї сили, яка породила ягеллонство і могла діяти попри офіційне протистояння православ'я і католицизму заради єднання націй у відстоюванні їх слави й достоїнства. Смерть Яна ІІІ Собеського у 1692 р. поставила крапку гп безпосередній взаємодії магнатерії Польщі та України. Оглядка на слов'янський Схід, в пам'ять про ягеллонські контакти з Руссю-Україною і з розумінням привілейованого становища значної частини української верхівки при імперському троні, надихала табір Чорторийських, що прагнув перетворити Польщу у сильну аристократичну державу, розраховуючи на підтримку імперії Сходу. А тим останнім протистояв табір Потоцьких з орієнтацією на Пруссію [89].

Проросійським було угрупування магнатерії на чолі з королем-реформатором Станіславом Понятовським у 1760–1790-х рокаах, діяльність якого склала аналогію йозефінізму в Австрії. Однак заходи короля викликали опозицію на чолі з Каролем Радзивіллом (і теж за підтримки імперської влади Сходу) у вигляді антикоролівської конфедерації у Радомі (1767 р.), а згодом у Барі на Поділлі (1768 р.) нової шляхетської конфедерації за підтримки Австрії і Франції. І це сталося на хвилі розгрому в 1769 р. антикатолицького повстання

української шляхти на чолі з Іваном Гонтою. Із несамовитою жорстокістю розправилася польська шляхта з українськими бувшими бойовими побратимами – в найгірших традиціях релігійного конфлікту часів Казимира III. І цей удар по ягеллонству мав катастрофічні наслідки для Польщі.

За ініціативою прусського короля Фрідріха II у 1772 р. відбувся перший поділ Польщі між Пруссією, Австрією і Росією, коли у Польщі були забрані Помор'я, Куяви, Галичина, частина Великопольщі і Малопольщі, Східна Білорусь. Проти того прусько-тевтонського натиску виступив король Станіслав Понятовський, якому в межах чотирирічного сейму (1788–1792) і за активної підтримки Гуго Коллонтая вдалося зробити важливі кроки щодо зміцнення держави: була прийнята у 1791 р. конституція, яка запроваджувала конституційну монархію, надавала особисті свободи і рівні права усім громадянам. Однак у 1792 р. (рік страти Людовіка XVI в революційній Франції) виступила Торговицька конфедерація, підтримана російською армією. Наступного року Річ Посполита була поділена вдруге, внаслідок чого втратила всю Великопольщу і частину Мазовії, всі українські і білоруські землі.

Залишки ягеллонських домовленостей знищило повстання на чолі з Т. Костюшком, яке спочатку домоглося військових успіхів, але врешті-решт було розгромлене російською і прусською арміями. Як підсумок – третій поділ Речі Посполитої у 1795 р. між Росією, Австрією і Пруссією припинив державне існування Польщі. Це сталося внаслідок активності польської шляхти – на це згодом вказували Ю. Словацький і панславісти рівня Б. Залеського, надзвичайного жорстокого придушення нею Коліївщини, марних сподівань на католицьку західну місію і допомогу. У результаті переважна більшість польських земель опинилась під владою Пруссії, яка здійснювала на цих землях політику культурної деполонізації.

Більш гнучку політику здійснювала Австрія, яка утворила на новозахоплених землях Королівство Галичини і Лодомерії, в якому були українська і польська складові. До Російської імперії відійшли переважно непольські, українські, білоруські землі, однак на них основну частку землевласників становили польські магнати і шляхта. Так утворилася Розділена Польща 1795–1918 рр. Воюючи з

православ'ям України, польська шляхта поламала заповіти ягеллонства, в результаті – тевтони в особі Пруссії стали основними володарями польських земель. Розгортання національно-визвольної боротьби спонукало польське суспільство до пошуків союзників за відновлення державності, рушійною силою постала патріотична шляхта, яка спочатку прийняла лінію національно-католицької солідаризації.

У 1797 р. генерал Ян Домбровський почав створення польських легіонів під протекторатом Наполеона Бонапарта. Легіони воювали на боці французького імператора в Італії, на о. Сан-Домінго (Гаїті). Можливо, протиправна і насильницька передача галліканської церкви Франції у 1804 р. католицькому Риму, здійснена Наполеоном, була «підігріта» саме польською активною участю на його підтримку. Звідси щедрий дарунок: у 1807 р., після розгрому Пруссії, Наполеон проголосив на частині польських земель Варшавське князівство під своїм протекторатом і дарував йому конституцію – «Кодекс Наполеона», яка запровадила рівність усіх громадян, особисту свободу селян, надала право творення державних структур. У 1811 р. селяни князівства були звільнені від панщини за викуп і отримали право набувати землю у власність.

У результаті польський корпус Юзефа Понятовського воював в армії Наполеона під час війни з Росією, а отже і з Україною в її складі. Бойова слава колишніх запорожців, тоді вже кубанців, які одні тільки з угорськими гусарами могли протистояти натиску кінноти маршала Йоахіма Мюрата, викликали захоплення антинаполеонівської спільноти, що засвідчив Л. Бетховен обробкою знаменитої козацької пісні С. Климовського «Їхав козак за Дунай».

Але була й інша сторона «переодягання» Наполеона, що стало згубним для нього особисто: взявши імператорську корону і скориставшись революційними подіями, які розривали націю протистояннями, Наполеон як монарх очолив галліканську церкву (главою якої за візантійською традицією був французький король), проправославну і не злитою з католицтвом, та «передав» її Риму. Тому саме в Україні і на Сході Європи загалом, а також у провізантійській Іспанії, католицтво якої відокремлено від папи римського інвеститурою її королів, проти Наполеона піднялася

народна релігійна війна як проти узурпатора і зрадника Віри. Тому події 1813 р. були вирішені наперед: релігію нації продавати є гріхом великим і неспокутуваним.

Союзники антинаполеонівської коаліції увійшли в Париж, а російська армія окупувала територію Варшавського князівства. Воно перейшло до імперії Сходу під назвою Царства Польського у 1815 р., а його правителем став цар деспотичної держави. Формально царський уряд дарував Польщі конституцію, яка забезпечувала певну автономію (сейм, уряд, армія, польська мова, деякі демократичні свободи), але ці конституційні інституції не зживалися з абсолютизмом імперії, автономія рішуче обмежувалася.

Утворилася низка патріотичних товариств і об'єднань, серед яких певну лінію склали відновлювані ягеллонські принципи національної солідарності попри релігійні протиставлення, у тому числі Патріотичне товариство (1821 р.) на чолі з майором В. Лукасіньським, котре діяло у тісному контакті з російськими декабристами. Розгром тих об'єднань все ж мав ті добрі наслідки, що стали відновлюватися ягеллонські установлення, які врешті-решт спрацювали у часи революційних подій 1917–1918 рр., що в результаті дарували Польщі державність.

Усі ці політичні події формували психологію польської нації на певному етапі її буття, породивши різкі зміни в мистецьких надбаннях, в музиці передусім як в мистецтві, безпосередньо пов'язаному із символами Віри. Войовниче католицтво, що різко з 1760-х років протистояло в Польщі православ'ю, відсторонило жанри, які з часів ягеллонства становили базу музичної продукції нації: вокальну музику, частиною якої стала знаменита кантова площина, втрачена Польщею, але сприйнятою Україною і православним Сходом загалом. Здобутки хорової творчості і аристократичної лютневої культури – це було польське надбання XV–XVII ст., співвідносне за жанрово-типологічними вимірами з багатою музичною спадщиною України.

Але події XVIII ст., коли зіткнення української і польської шляхти зафарбувалися кривавими прикметами винищення носіїв православної традиції, польський музичний індекс змінився на суто інструментальний склад: це полонез (буквально «польський», що

ототожнювався з мазуром), і тільки згодом, після «Мазурки Домбровського», ці два жанри «розходяться». Причому полонез усталюється в інструментальному поданні у польських авторів – виняток в одному хоровому полонезі Ю. Козловського, поляка, який зайняв провідне становище у музичному світі імперського Сходу і спробував поєднати той актуальний в контактах із Заходом типаж полонезу з апробованою вокально-хоровою традицією слов'янських церков загалом.

Зроблений симбіоз не прижився – полонез так і залишився суто інструментально-танцювальним жанром, як і мазурка (про це детально див. [181]). Однак кінець XVIII – початок XIX ст. буквально «вибухає» множинністю видатних імен польських музикантів-інструменталістів: К. Ліпіньський, М. Огіньський, М. Шимановська, Ф. Шопен та ін. Інструментальна «відданість» останнього вражає: впродовж свого життя композитор писав свої Пісні, які користувалися виконавським попитом і визнанням, але при цьому жодна з них не була видана за життя майстра.

Пояснювати це можна по-різному, автор ніяких пояснень не залишив, однак можливе і таке тлумачення: Ф. Шопен усвідомлював себе поколінням 1820-х років, тобто тим, що прийняло повстання 1830–1831 рр. як свою органіку, а це стосується і інструментального, нового стосовно доби ягеллонства, вибору у музикуванні. Вже наступне покоління, 1830–1840-х, переглядає це твердження: С. Монюшко і його наскрізна пісенність. Але за життя майстра польська спільнота не дуже його приймала як «свого», визнання приходить пізніше, явно після подій 1840–1850-х років.

Налаштована на західний спосіб мислення у віросповідальних настановах музична творчість, як бачимо, чуйно відреагувала на втрату «спільнослов'янської координати» у виборі жанрово-стильової типології у польській музиці. А от пошуки польської громадськості усуспільнення із колишніми «бойовими друзями» українського соціотовариства виводить відразу на іншу музично-типологічну путь: вокальність. І саме остання стає опорною музичною примітою польської музики епохи підйому початку XX і згодом середини XX ст.

По-іншому склалися історичні умови в другій половині 1840-х років, коли в Європі назрівали демократичні революційні процеси. В Польщі активність формується навколо «старої» ягеллонської столиці – центром планованого повстання повинен був стати Краків, що отримав в 1815 р. статус «вільного міста». Краківське повстання 1846 р. не знайшло розуміння у верствах селянського населення, а місто перейшло до складу Австрії, позначивши «натяк на проягеллонський комплекс» опору тевтонам. Але в подіях 1848 р. («весна народів») польські та українські революційні лідери протистояли одне одному, що призвело до ліквідування і тих, і других. Селяни, які отримали від австрійського уряду відміну панщизняних повинностей, опинилися в політичній опозиції до шляхти, що скасовувало просування національної, а також слов'янофільської ідеї.

Певною мірою аналогічна ситуація склалася на польських землях у Пруссії, в Познанському князівстві: звільнення селян від панщини у 1823–1826 рр. і тим протиставлення їх шляхетським колам ослабило національно-визвольний дух, але події 1848 р. примусили польський Національний комітет піти на поступки. Програш у Кримській війні 1854–1856 рр. імперії на Сході Європи додав сил лібералам Польщі і спонукав до зв'язків з російськими революційними демократами, що призвело до повстання 1863–1864 рр. І тут земельна реформа царського уряду відсторонила масу селян від участі в повстанні, «проягеллонська» угода польських і російських демократів була обезсилена соціальними реформами «зверху».

Утворення об'єднаної сильної Німеччини у 1871 р. погіршило становище поляків, оскільки Бісмаркова «боротьба за культуру» мала відвертий відтінок онімечення слов'ян. Аналогічно просувалася русифікація польських і українських земель на Сході Європи. Але тут бурхливими темпами розвивалась промисловість, кредитно-банківські підприємства, а на початку XX ст. на терені колишньої польської корони вироблялась майже чверть промислової продукції імперії. На зміну романтично-змовницькій ідеології у Польщі в суспільній свідомості стали переважати угодовські концепції «органічної праці» заради розвитку національного виробничого потенціалу, а об'єднавчу і культурно-просвітницьку роль взяв на себе католицький костел.

Висувається активність Ю. Пілсудського, що взявся формувати військово-спортивні товариства і в 1914 р. законспіровану Польську Військову Організацію.

Однак із 1870-х років піднімається хвиля солідаризації соціал-демократичних і національно-визвольних дій на теренах Східної імперії, простежується проягеллонська спільність польських, українських та російських демократів, підкріплена антинімецькою спрямованістю Франції та Британської імперії. Активізувалися ендеки на чолі з Р. Дмовським, який пропонував проголошення автономного Королівства Польського у складі Російської імперії. У всіх цих зусиллях фактично не брала участі Литва, що була у свій час на чолі ягеллонства, а в подіях кінця XVIII і XIX ст. литовські лідери солідаризувалися з Польщею, причому з превалюванням польської сторони.

Лише в другій половині XIX ст., за логікою виявлення «поклику часу» століття «національних революцій», почали формуватися литовський і білоруський національно-визвольні рухи. Вони зосередилися передусім на особливостях виявлення національної мови і мовлення, значний вплив отримали католицькі священники, які дистанціювалися як від польських, так і від російських впливів. Публікації литовською мовою латиницею здійснювалася у США та Східній Пруссії і ввозилися як контрабанда, оскільки у імперії Сходу ці публікації латиницею були заборонені. Сказане демонструвало відрив від ягеллонської слов'янської солідаризації. Волею історичних обставин, в час Першої світової війни, під егідою окупаційних німецьких військ проголошується незалежна Литовська держава, що мало болісні прояви на подальшому історичному тлі.

Усі зазначені події своєрідно виявлялися в культурно-мистецьких акціях польської нації, що продемонструвала бурхливий розквіт в мистецькій сфері у другій половині XIX ст., який за стильово-жанровим тонусом суттєво відрізнявся від першої половини століття: примат романтичної прози над віршотворенням з акцентуванням соціального (Б. Прус) та історичного (Г. Сенкевич) роману з вираженим проягеллонським і відверто ягеллонським ідеологічним наголосом. У музичній сфері утверджується вокальна традиція С. Монюшка і висувається явна узгодженість з мистецтвом

європейського Сходу продукції видатного скрипаля Г. Венявського, який мав підтримку від царського уряду на початку кар'єри і працював в Петербурзі. В тому ж руслі склалася біографія спадкоємця Г. Венявського, вихованця Московської консерваторії С. Барцевича, в якого згодом навчався легендарний для Одеси й України П. Столярський.

У 1918–1920 рр. Литва пережила ряд державно-політичних змін – від монархії до радянського ладу, які остаточно завершилися утворенням незалежної Литовської Республіки, хоча значну частину заселеної литовцями території захопила новопостала Польща. Як бачимо, історичними обставинами Литва опинилася відстороненою від участі у слов'янських та інших політичних угрупуваннях Польщі, була усунута з активних сил політичного об'єднання, яке формував Ю. Пілсудський після 1918 р. під гаслом Другої Речі Посполитої.

Культурний внесок Литви у кінці XIX – на початку XX ст. позначений творчістю М. Чюрльоніса як найяскравішої фігури мистецтва цього періоду; композитор і художник став однією з найяскравіших зірок символістського мистецького надбання європейського Сходу. В Україні вирізнився у цей час свій цікавий аналог, в Польщі теж помітними стали фігури символістського надбання до 1910-х років. І в цьому ряду блискучих досягнень живопис М. Чюрльоніса з його оригінальним відкриттям авторської неповторної музикальної зображальності сягає вершини з блискучими іменами митців, включаючи В. Кандинського і К. Малевича.

Із сказаного випливають такі узагальнення про прояв у культурному бутті Польщі ягеллонських традицій за їх організаційним впливом на політично-творчу і мистецько-культурну ауру нації від XVIII до початку XX ст.:

– політичні помилки, що призвели до зникнення Польщі як держави на політичній мапі Європи у 1795 р., виникли, вважаємо, внаслідок кричущого порушення польською правлячою елітою ягеллонського заповіту взаємодії з українсько-литовською магнатерією та шляхтою у відстоюванні соціально-політичної рівності католиків і православних, що поставило саму польську спільноту в політичну ізоляцію у власній державі;

– усвідомлення цієї фатальної морально-політичної помилки надихало перспективами на майбутнє в діяльності А. Міцкевича з його «литовським в польському», Ю. Словацького з його відвертою апеляцією до перегляду шляхтою свого ставлення до України, прямим відновленням у панславістів концепції єднання з православною Україною у здобутті соціально-політичних вольностей, національної незалежності, в тому числі у союзі з прогресивними діячами європейського Сходу;

– жанрово-стильові типології музичної творчості наочно демонструють той злам від розриву з ягеллонством до відновлення ягеллонських засад у наближенні до XX ст., коли Польща відсторонилася від вокальної сфери на користь інструменталізму (аж до «підпільного» існування у Ф. Шопена «Пісень», які він не публікував при житті, незважаючи на інтерес до них і виконання тих здобутків), а через С. Монюшка відновила у другій половині XIX ст. свої вокальні напрацювання в контакті з українством і європейським Сходом, просунувши також на емблематичне становище скрипкового виконавства контактність із східноєвропейськими здобутками для розвитку українства, об'єктивно притаманного ще К. Ліпіньському в його «сарматистських» заощадженнях.

Слов'янофільство в Польщі, сарматизм і панславізм у культурно-мистецькому виборі Польщі XIX століття (на прикладі творів А. Міцкевича, Ю. Словацького, Б. Залеського та інших майстрів поетичного слова, фольклористської діяльності Я. Карловича і його сучасників)

Вищенаведені відомості щодо сарматизму А. Міцкевича заслуговують спеціального обговорення, оскільки його поетична концепція «литовського в польському» дуже демонстративно відображена у центральному його творі «Пан Тадеуш або Останній наїзд на Литву. Шляхетська історія 1811–1812 років у дванадцяти книгах віршами». Назва чітко вказує на політичне тло сюжетних колізій, закладених у зміст композиції: це Польща і Литва в узгоджених діях проти імперії на Сході Європи в лавах армії Наполеона. Виставлення на перший план уваги при читанні на литовську участь, що прямо віддзеркалює ягеллонські заповіти

литовсько-польської державності, недвозначно виводить на поверхню подій пам’ять про двонаціональний принцип польського державного будівництва.

Ініціатива А. Міцкевича з найменуванням себе «литвином» (при тому, що литовської крові в його жилах не було; правда, народився у Білорусі, яку щиро вважав Литвою) мало характер романтичної декларації національної належності – за визнанням автора того декларування. І це порівняно із декларацією Ф. Шопена себе як представника Польщі (при батькові французі і додержанні російського паспорта), Ф. Ліста як угорського композитора, при тому що ніякого документального відношення до цієї нації не мав, не знав навіть угорської мови, а це також паралельно до Ш. Петефі, словака за національною належністю, творча солідарність якого з угорським національним єством постала як представництво його особистої національної позиції.

Головним аргументом «литвинства» А. Міцкевича стали його геніальні «Литовські поеми», явно написані у розвиток «Поем Оссіана» як заповіту першохристиянської проправославної позиції. За переконанням дослідника музичного втілення цієї поеми у «Першій баладі» Ф. Шопена, в цьому літературному творі маємо переломлення біблійних образів, що співвідносне із «думними» установленнями польської поетичної школи, налаштованої від Ю. Словацького до Б. Залеського на українські стимули вираження.

Так, узагальнення науковця Чжу Цзії мають такий вигляд: «…Сюжетна специфіка «Конрада Валленрода», з якою асоціюється сюжетна основа Першої балади, і «Світезянки», «Світезя» з їх алюзіями до Другої і Третьої, – принципово різняться. «Конрад Валленрод» – то агіографічний зріз патріотичного жертвопринесення, то дійсно думна тематика про мученицьке Служіння, тоді як у Другій і Третій, порушується тема романтичного кохання. Громадянська лірика першої з названих сюжетних побудов, відверто асоційована з біблейськими образами Сина і Богоматері, стоїть на дещо іншому полюсі подієво-драматичних і фантастичних колізій інших сюжетних ліній» [244, с. 227].

Поетизація старовини, асоційованої із «провінційною» Литвою, у А. Міцкевича в його поемі «Пан Тадеуш» набуває значення

історичного укрупнення побутового акту приїзду у старі володіння, доля яких у вирі воєнних подій складає явно непередбачуваний нахил. А. Міцкевич, через об'єктивні чинники в його житті, виводить на символічно позначену фігуру єврея корчмаря Янкеля, який за сумісництвом із його клопотами у торговельно-питному закладі був прекрасним цимбалістом, виконуючи для поважних слухачів героїчні поеми про «справи давно минулих днів». Інструмент гри і героїчний початок вираження асоціював його з біблейським царем Давидом, а поетизований образ корчмаря явно гіперболізував терпимість до іудеїв, яка відзначала загальну позицію Ягайла і Ягеллонів.

Еволюція А. Міцкевича, в контакті з Ц. Шимановською, назустріч іудополонізму, усвідомлення найвищого покликання Польщі – встановлення її гегемонії у слов'янському та європейському світах – видає особливе переломлення сарматизму в його виростанні із ягеллонського ґрунту. Узагальнення змісту ягеллонського переломлення у А. Міцкевича веде до таких позицій:

• «шляхетський бідермаєр» Польщі, який сповідував А. Міцкевич, тримався на ідеалізації Великої Польщі ягеллонської доби, причому ця ідеалізація рухалася в напрямку зосередження на польськості того ягеллонства, минаючи участь іннонаціональних складових (хіба що з героїзацією єврейської участі, що складає позаісторичний доданок у сукупну картину міцкевичового ягеллонського тлумачення);

• номінальне визнання литовського внеску в польський сарматизм у вигляді «литовського в польському», тобто через звернення до литовських матеріалів у поетичній творчості польського поета, у політично-соціальних виходах демонструє відверте ігнорування саме литовського розвитку у сукупності з польськими творчими побудовами – тобто це повністю «перетягування ковдри» на польський бік в осмисленні ягеллонського досвіду слов'янського єднання (про українську складову взагалі не йдеться);

• пошуки у кримськотатарських ідеалізаціях, в єврейській героїзації подання величі Польщі наштовхує на концепцію «підміни» слов'янського єднання національною співпрацею тих націй і народів, які, за А. Міцкевичем, зацікавлені відновленням польської величі, що передбачає певні ідеї ягеллонства у XX ст. (в Ю. Пілсудського, його прихильників і певних опонентів).

Другою значущою фігурою польського сарматизму в літературі першої половини XIX ст. безумовно є Ю. Словацький, який цікавий для нашого підходу від ягеллонства хоча б тим, що Україна та українство становить суттєву сторону змісту поетичної спадщини названого майстра.

У значній частині своїх творів Ю. Словацький описує чимало подій з історії України (драми «Срібний сон Саломеї», «Беньовський» і «Ксьондз Марек» – з доби Коліївщини та Барської конфедерації; «Ян Казимир» – з часів Хмельниччини; дійшла в уривках); змальовує пейзажі Волині і Поділля та міста Кременця («Фантазії», «Балладина», «Лілля Венеда»); використовує українські мовні елементи («Українська думка», «Змій»); події в драмі «Мазепа» відбуваються в одному із подільських замків. У поетичній повісті «Змій» поет у фольклорному дусі відтворює образ козацтва. У романі «Король Лядови» (французькою мовою; не закінчений) події розгортаються у славнозвісному парку «Софіївка» в Умані та на Поділлі, біля лівої притоки Дністра річки Лядови. Також у цьому творі Ю. Словацький передбачає виникнення самостійної української літератури на фольклорній основі. Україні теж було присвячено драму «Горштинський» і «Пісня козацької дівчини» [261].

Деякі дослідники спадщини Ю. Словацького (роботи Є. Рихліка 1929 р. й А. Червінського 1930 р.) навіть роблять висновок, що українська історія для поета означає більше, ніж польська (якщо брати до уваги кількісне переважання відповідних сюжетів). Така тенденція сюжетних співвідносин відзначає роботи всіх представників «української школи» в польській літературі в особах З. Доленти-Ходковського, Б. Залеського, Ж. Паулі, М. Максимовського, С. Гощинського, М. Чайковського, М. Грабовського й інших авторів. Є. Нахлік [166] останні три імені називає як важливе джерело літературної енергетики для поета.

Ю. Словацький, як відомо, бував неодноразово в Україні у 1810–1820-ті роки, серед яких виділяється його подорож 1827 р. із відвідуванням Тульчина, Умані («столиці» представництва «української школи» в польській літературі), Одеси. Він безпосередньо звертався наживо до українського фольклору в поїздках на Волинь, поблизу Кременця, і на Поділля (згодом поет

захищав свою спорідненість з Україною посиланням на поетику річки Івки, що тече біля Кременця, як би протиставляючи себе А. Міцкевичу, який постав на берегах Німану). Користувався також збірниками українського фольклору, виданими вищеназваними представниками «української школи». Для позначення українського поет користувався іменем «руський», українську мову називав «руською» (як в народі до сьогодення).

І. Франко назвав Ю. Словацького «співцем Поділля», бо Юліуш вважав цей край частиною «своєї вітчизни давньої». Тут він провів своє дитинство, і часто приїжджав у 1825–1830 рр. до своїх родичів у маєток Юлінки у Верхівці, відвідував Бар та околиці. Згадки про мешканців Поділля – «добрі й приємні, яких мало на світі» є в його поемі «Беньовський» (1841) та ін. [261]. У розумінні Ю. Словацького українське – це «русько-польська етнічна спільність»; цю формулу з опорою на початок «древньоруської» мови часів Київської Русі, на яку «накладався» польський вплив, розділяв величний український славіст О. Потебня [184].

Зважаючи на племінно-полянське походження і русинів (українців), і поляків, на участь куявів (від арабської Куява-Куяба назви Києва) у становленні цих двох націй, нарешті, на майже одночасне (з випередженням на 30 років поляків) хрещення у візантійській церковності у X ст. – етнічна спільність дійсно закладена. Але згодом поляки з великою увагою ставилися до конфесійного вибору, наполягаючи на їх «зверненості до Риму» від початку своєї історії (це не відповідає історичній дійсності – католицизм виділився у самостійну конфесію в XI ст., але закріпився тільки у XIII ст., і про це йдеться в польських легендах про обраність П’ястів, предок яких приймав св. Кирила і Мефодія [443]). Русини ж дотримувалися православ’я від хрещення аж до подій Нової історії і до сьогодення.

Ю. Словацький наполягав на «істинності» католицтва, православній церкві дорікав за «вампіризм», наполягаючи на різанині Коліївщини-Гайдамачини як здійснених за «підбурюванням» православних священників (див. відповідні події за їх описом у «Срібному сні Саломеї»). Для поета православ’я є вісником смерті, в його замальовках цвинтарні хрести і храм зв’язані, фігурально

відверто поряд. Разом з тим він вказував на вищий естетизм православної служби; так, у його «Щоденнику з 1847–1849 років» є запис: «Латинський елемент згубив нас – треба обов'язково мати основою грецький світ» [170].

Саме неприйняття православ'я загалом не дозволяло поету змиритися з українською культурною самостійністю, усвідомити «козацтвофільство», показове для «української школи» в польській літературі як специфічно національний феномен, а не «ополячення-ошляхетчення українців» («природність» яких ототожнювалась з їх селянським виробничим статусом). Як знаємо, така абсолютизація не відповідала від часу Київської Русі, до культури якої і Ю. Словацький, і вся зазначена «українська школа» ставилися підкреслено шанобливо. Адже, що добре відомо, предметом торгового обміну Києва і Константинополя в XI–XIII ст. були не стільки продукти землеробства, не результати праці аріїв-орачів (одне з прийнятих трактувань смислу терміна «арії»), як плоди лісових зборів, полювання та зброя – саме це кияни успішно демонстрували на ринках візантійської столиці.

При цьому настрою на «селянськість» українців шляхетність козаків поставала для Ю. Словацького винятково у ролі «ополячення». Звідси – сумні перспективи України в сприйнятті поета, що на емоційному рівні виражалося в епітетах сумності – щодо і українських степів, і українського неба, і загального вигляду козаків. У сприйнятті Ю. Словацького Україна – це країна степів, «степової героїки, кривавих національних змагань», а сучасна для нього – «земля курганів», «земля могил», що виводилося з центрального для поета історичного факту: різанина Коліївщини з обох сторін, української та польської, з яких, засуджуючи поляків за нечувану криваву розправу, докоряв українцям за ініціативу тієї жорстокості. Звідси висновок польського класика: «братання» поляків і українців можливе лише одним способом – «братерством з поляками ополячити українців». І це «ополячення» передбачало позбавити українців їхньої прабатьківської православної віри, а потім і їх вольностей, бо результатом постає головне: «польське лицарство вижене козацьку кров з українців» [170].

Подібний підхід до українства виводить на міфологізм козацького як «зло-змііного» (див. «Змій»). Тому, за Є. Рихліком, Ю. Словацький, з одного боку, «не ставав на захист українського народу, а з другого, принаймні, не ідеалізував шляхту» [192].

Маємо ще одне видатне ім'я в поезії Польщі, яке органічно вписалося у «сарматську» сферу, при цьому це автор, уроджений на Вінничині. Йдеться про Стефана Вітвіцького, ім'я якого має особливе значення, бо це автор, на вірші якого Ф. Шопен написав 10 із своїх 19 пісень. Його поетичним дебютом стали збірками «Балади» і «Романси» (Варшава, 1824–1825). «Опублікував, зокрема, драму «Едмунд» (1829), том віршів «Сільські пісні» (1830), що набули особливої популярності після того, як їх поклали на музику Фридерик Шопен та Станіслав Монюшко, парафраз «Вірші з Біблії» (1830), щоденник часів повстання «Москалі в Польщі» (1833), збірку віршів молитовних «Польський вівтар», високо оцінені моралістичні публікації «Вечори паломника» (1837–1845), «Листи з-за кордону» (1842)» [224].

Вихід С. Вітвіцького у велику літературу підтримав А. Міцкевич – можливо тому, що у цього поета стильовим установленням, як і в автора «Пана Тадеуша», був «провінційний» тип «шляхетського бідермаєра», що підкреслювалося такою назвою збірника, як «Сільські пісні», де зібрані теми й образи, що безпосередньо продовжують польську й українську думку, тобто ліричну баладу як оповідь про незвичайні події зі звичайними людьми. Одна з тих «сільських пісень» в поетичному перекладі «Травка зеленіє, сонечко блищить…» українською, іншими мовами європейського Сходу відома із 1820-х років, стала різновидом «пісень про розлуку». Починається пісня ідилією весняного прильоту птаства, за яким йде розповідь про покинуту матір і маленького братика, з питанням ліричної героїні-оповідачки – чи живі ще кинуті напризволяще?

Судячи з усього, ця провінційно-бідермаєрівська тема була до серця Ф. Шопенові, який писав на протязі всього життя пісні, переважно на вірші С. Вітвіцького, хоча з певних причин не публікував їх. Та «сільська» тема у поета пов'язувалася із фольклорними аналогіями, в тому числі народженими в Україні, що була для польських сарматистів витоком пам'яті про Велику Польщу,

яка спиралася на литовську і руську (українську) магнатерію і яка зігрівала серця польської шляхти в роки втрати незалежності держави і нації [72, с. 130].

Більш об'ємно і послідовно цей поетичний принцип був розвинений сучасником С. Вітвіцького, автором, до якого також звертався Ф. Шопен у своїх Піснях, – Б. Залеським. Його пов'язують творчі контакти з Міхалом Грабовським (псевдонім Едвард Тарша) – письменником, літературним критиком, істориком, представником «української школи» в польській літературі.

Українські мотиви поезії Б. Залеського характеризують його як чільного представника «української школи» в польській літературі [126]. У творах поета простежуються основні риси романтизму на українсько-польському пограниччі. В оцінці цієї тези вихідним положенням, анахронічним за змістом, є позиція І. Франка, який у статті «Юзеф Богдан Залеський», опублікованій у львівському часописі «Зоря» в 1886 р., писав, що «українська плеяда поетів у польському романтизмі «по своїм провідним думкам була і осталась більше чужою українському народові, ніж, наприклад, школа литовська… Літературний, посередній вплив її на інтелігенцію в деяких зглядах був значніший, але й то більш негативно, ніж позитивно: примір поетів польських тої школи більш вказував на те, як не треба писати для українського народу, ніж як треба» [239].

Подібну позицію в літературній критиці займав П. Куліш та багато інших його сучасників. Така оцінка негативно вплинула на літературознавчий аналіз творчості Б. Залеського упродовж багатьох десятиліть. Лише представники сучасного літературознавчого простору почали по достоїнству оцінювати поезію Б. Залеського та представників «української школи» в польському романтизмі. Непересічними в цьому значенні є дослідження Олександра Астаф'єва, Василя Білоцерківського, Станіслава Маковського, Євгена Нахліка та ін.

І все ж, незважаючи на значну критику, І. Франко не заперечував таланту представників української поезії в польському письменстві, серед яких особливо виділяв поетичну спадщину Б. Залеського, тим не менше, приписуючи їй значну частку «фастмагорії», відірваної від реальності. Звертає на себе увагу те, що Т. Шевченко винятково

прихильно сприймав поезію Б. Залеського, про що свідчить листування між обома поетами [723]. Особливо близькою їм була українська тематика козацької звитяги, сентиментальної «селянки», описи української природи. Крім цього, митців поєднувала ідея слов'янської єдності [723].

Цей висновок дуже вагомий для нашого дослідження, оскільки панславізм Б. Залеського, надзвичайно свідомо і послідовно ним прийнятий, цією стороною звернення до українсько-польської спільності виводив безпосередньо на ягеллонське наслідування. Цю ідею в Б. Залеського схвалив А. Міцкевич, який присвятив поетові вірш ««Do B... Z» («Słowiczku mój, a leć, a piej!»...). Загалом риси тяжіння до слов'янського взаємозв'язку були властиві усім представникам «української школи» в польській літературі досліджуваного періоду.

Термін «українська школа» щодо польської літератури вніс Олександр Тишинський у повісті «Американка з Польщі» (1837). Згідно з його концепцією, письменники Речі Посполитої ділилися на українську, галицьку, краківську, пулавську та литовську літературні школи, які вирізнялися особливим стилем, напрямком проблематики, художніми засобами зображення тощо. До «української школи», як зазначив дослідник, належали Тимон Заборовський, Богдан Юзеф Залеський, Северин Гощинський, Антоній Мальчевський і Мавриційй Гославський [126]. Цю теорію нової романтичної школи в польській літературі розвинув М. Грабовський, надавши їй особливого звучання, тим, що виділив відому тріаду авторів-романтиків, які походили з українських земель: С. Гощинський, Б. Залеський, А. Мальчевський. Особливо це стосувалося творчості Б. Залеського, в якій українські мотиви стали визначальними:

I mnie matka Ukraina
I mnie matka swego syna
Upowiła w pieśń … [126].

Любові до українського краю сприяли життєві обставини Б. Залеського, які можна вважати важливим біографічним чинником у формуванні його таланту і поетичного стилю. Хлопець з раннього дитинства мав можливість пізнавати давні традиції українського села, милуватися його краєвидами. Усе це пізніше відобразилося у

творчості поета, яку традиційно вважають сентиментальним раннім романтизмом, далеким від прометеїзму та боротьби, тобто, уточнимо, відтворює позиції бідермаєра. Ідея безумовного заперечення насильства була в творах Б. Залеського невипадковою, оскільки він славився своєю глибокою прихильністю до католицизму, зі сповідуванням його містичних форм.

У школі в Умані, в якій майбутній поет навчався з 1812 р., він познайомився і заприязнився із С. Гощинським і М. Грабовським. Друзі мали спільні літературні уподобання, що пізніше виявилося у подібному напрямку їхньої творчої діяльності. Зокрема, М. Грабовський у статті «Про школу української поезії» стверджував, що український фольклор – це найдосконаліша «галузь самородної слов'янської поезії». Інакше кажучи, митці були спрямовані на «старі щасливі береги» слов'янського світу, в якому Україна відігравала неабияку роль.

У 1860 р. друзі-літератори створили в Варшаві поетичну групу «За-Го-Гра» (розшифровується як «Залеський – Гощинський – Грабовський»), яка представляла культуру власного регіону і значною мірою відрізнялася від поезії інших польських авторів. У цей період поет видав друком поезії «Людмила», «Нещаслива родина», «Думка українська», «Любор». Більшість з них були переспівами українських пісень і дум. Особливого українського звучання набув твір «Дух степу» (1841), сповнений ідеалізації козацького лицарства.

Твори Б. Залеського стали відображенням традицій козацької культури та фольклору. Стосовно цього С. Маковський писав: «Та козацька традиція українського люду зазвичай була для польських поетів, як підкреслював Грабовський, традиційно рідною, домашньою, часто сімейною. З козаками і людом вони були пов'язані у різний спосіб від самого дитинства (середовище і родинне оточення). Поети, родом з України, будували свою національну літературу із місцевого мовного і фольклорного матеріалу, з історичних козацьких дум. Іншого культурного джерела, з якого вони могли б черпати підтвердження своєї «інакшості», не знали. Вони відчували себе поетами, витвореними культурою рідної землі» [238, с. 31].

В. Білоцерківський підкреслює індивідуальний авторський стиль і світосприйняття поета, яке пішло далі за переспівування народних творів: «Залеський створює власний різновид думи, яка має з українською думою хіба що спільну (перейняту від неї) назву і козацько-історичну тематику. Інші сторони (композиція, строфіка, історизм) у цих двох типів думи істотно відрізняються. Крім того, українські історичні думи – твори переважно епічні, наповнені розлогими оповідями. Думи Залеського пройняті ліризмом, передають стрімкий потік переживань автора; вони позначені впливом сентиментальної поетики у багатьох, передусім лексичних елементах» [13, с. 329].

Найпопулярнішим віршем Б. Залеського, присвяченим Україні, вважають «Думку гетьмана Косинського» (1840), яка ввійшла до багатьох антологій і підручників. Пісенний характер поезії спонукав А. Міцкевича з композитором П. Козловським покласти її на музику. У творі використано українські топоніми, що, зрештою, не було поодиноким явищем у творчості поета.

Od Piatyhor, Powołoczy
Bieży tłumnie lud ochoczy,
Nalewajki
Lotne czajki
Płyną Dnieprem już [724, с. 64].

Окрім цих топонімічних об’єктів, Б. Залеський у своїх віршах згадував Чигирин, Ставище, Кривецький ліс під Києвом тощо. Таке мовне різноманіття свідчило про значний вплив української мови на художню образність польськомовних поезій. Варто згадати хоча б «реєстрових козаків», «чайку» (козацький човен), «русалку» та інші українські реалії, завдяки яким картина поетичного світу Б. Залеського стає яскравішою, мовно багатшою. Себе автор віршів ідентифікує з легендарною постаттю Бояна, народного співця, який був відомим на українських землях споконвіків.

Із цих описів робимо висновок, що часто критичні оцінки творчості Б. Залеського не відповідали дійсності, тому що цей знаний «український соловейко», як називав його А. Міцкевич, залишив в українській та польській літературах дуже вагомий слід.

Недооцінка Б. Залеського йшла від бідермаєрівського тла його стилю, який так званою «прогресивною» літературою ігнорувався за його щиру релігійність, за його мирний гармонічний тонус, що становив відверту опозицію «поетиці боротьби» і «каменярської» налаштованості «оцю скалу розбить». У Б. Залеського домінувала ідея повернення до старовини, туга за давньою щасливою Сарматією, яка, на думку поета, була прихована за східними лаштунками і чекала на співця. Не можна не погодитись у цьому із самим автором, що віщу місію співця він виконав досконало [723].

Як узагальнення представленого матеріалу стосовно втілення ягеллонського комплексу у творчості Б. Залеського і контактних з ним представників «української школи» в польській літературі, що центрувала за місцем дії в Умані, представляємо такі тези:

– уманська школа і співвідносні з нею автори (Б. Залеський, М. Грабовський, С. Гощинський та ін.) виділяється прихильністю до бідермаєрівського провінціалізму і відданістю пам'яті про слов'янську співдружність, при тому що польська ідея становила першу позицію в розумінні перспектив тієї співдружності;

– спирання на фольклорну українську поетику мало надзвичайно виражений комплекс довіри до українства, що виражалося у прийнятті козацтва як певного зіставленого з польським шляхетством пластом соціальної спільноти;

– спокійне ставлення до православ'я при щирості католицьких переваг у віросповіданні надавало відношенням Б. Залеського і Т. Шевченка взаєморозуміння, тобто є принципово наближеним до ягеллонства світоглядним вибором авторів.

Як бачимо, літературна школа Польщі, особливо представлена «українською школою» в ній, щільно займалася фольклористикою і взагалі збиранням фольклору, у тому числі українського. В зв'язку з цим заслуговує на увагу Ян Карлович, батько згодом знаменитого композитора на зламі XIX–XX ст. Мечислава Карловича. Спадкоємець знатної родової шляхти Я. Карлович отримав вишукану освіту (коледж у Вільно, згодом Париж і Гейдельберг, навчання в консерваторії в Брюсселі, заняття історією та філософію в Берлінському університеті і захист в ньому в 1866 р. докторської дисертації «De Boleslai Primi bello Kioviensi», а роком пізніше

захистив габілітаційну дисертацію «Don Karlos, królewicz hiszpański. Szkic biograficzno-historyczny» у Варшавській головній школі, але не отримав габілітації.

У 1871 р. нетривалий час був науковим співробітником у Варшавській консерваторії. У литовських губерніях збирав місцевий фольклор [268] працював над створенням соціальних інститутів взаємодопомоги, разом з Константом Скірмунтом очолював Італійський банк в Шеметовщизні, в 1875 р. написав наукову роботу литовською мовою, в якій розглядалася її історія, граматична структура і зв'язок з іншими індоєвропейськими мовами. У 1876 р. вирушив до Філадельфії (США). Разом з сім'єю згодом переїхав у Гейдельберг, потім у Дрезден, Прагу і в підсумку до Варшави. Із собою постійно перевозив велику бібліотеку (чотири тисячі примірників). З 1899 р. викладав етнографію на педагогічних курсах у Варшаві, мав численні наукові звання і посади. У місцевому Музичному товаристві заснував секцію ім. С. Монюшка (1891) та ім. Ф. Шопена (1899). У 1898 р. був одним зі співзасновників у місті Етнографічного музею. Обіймав посаду президента Фонду літератури у Варшаві [268].

Наукові інтереси Я. Карловича включали в себе літературний фольклор, етномузикознавство, польську філологію, релігієзнавство, порівняльне мовознавство, литвиністику, краєзнавство, музичну нотацію тощо. Проводив порівняльні дослідження польських переказів, доводив чеське походження легенди про П'яста. Вивчав етимологію імен та процес їх трансформації в прізвищах і назвах сіл, представив своє пояснення етимології слова «Польща». Описав багато невідомих народних музичних інструментів, а також дав опис, як влаштована стара польська селянська хата. У 1876 році запропонував власний спосіб запису нот. В останній його праці розглядаються польські місцеві й особисті власні імена і прояви народної етимології. У XI і XII томах видання Краківської академії мистецтв «Zbór wiadomości do antropologii krajowej» опублікована збірка литовських і білоруських казок під назвою «Podania i bajki ludowe zebrane na Litwie» [268].

Фольклористським запалом Я. Карлович компенсує нерозгорнутість фольклоризму і композиторського втручання у

фольклор Литви і споріднену з нею білоруську народно-музичну сферу. Фольклорними засобами він ніби реалізує установлення А. Міцкевича на «литовське в польському», але з розумінням самостійності литовського культурного принципу, що виражається у знанні литовської мови і у розробках історичної підоснови виникнення тих чи інших музично-літературних поєднань у Литві. Судячи з тих даних, за роботою в науковій літературознавчій, фольклорній, етнографічній та інших сферах позиція Я. Карловича найбільше наближена була до ягеллонських ідей.

Молодшим сучасником Я. Карловича став відомий представник польської фольклористики та етнографії Оскар Кольберг. Він був послідовником перших збирачів і систематизаторів фольклорної спадщини – З. Доленги-Ходаковського, В. Залеського, Ж. Паулі. Важливою особливістю становлення польської фольклористики і народознавства стало те, що від початків заснування фольклористичних товариств в поле зору науковців потрапляли не тільки явища польської народної культури, а й творчість інших слов'янських народів, зокрема українців. Частина учених трактувала українську культуру порубіжжя як похідну від польської: «Задністрянська околиця між Стриєм і Лімницею» І. Червінського (1811), «Польський люд» Л. Голембйовського (1830), збірник українських і польських галицьких пісень Вацлава з Олеська (В. Залеського, 1833) тощо.

Інша частина науковців визнавала мовну й культурну єдність українських земель, навіть розділених кордонами різних держав, до яких вони входили на початку XIX ст. [86]. Серед 49 них З Доленга-Ходаковський, який під час фольклористичних мандрівок відвідав Правобережну і Лівобережну Наддніпрянщину. Його подвижницька діяльність значно вплинула на поширення зацікавлень народною творчістю. Заклик збирати й вивчати пам'ятки «з-під сільської стріхи» був підхоплений багатьма сучасниками. Дослідник зокрема відзначав, що діалекти волинян і галичан належать до південноруської, тобто української мови [719].

Приведені та інші матеріали засвідчили воістину ягеллонський розмах роботи польських фольклористів, хоча у ряду авторів позначається тенденція ототожнювати польське із первинним

слов’янським і тим ставити під сумнів самостійність певних пластів українських фольклорних надбань.

Південнопольський комплекс орієнтувань виразний у творчості Б. Пруса, з його явним слов’янофільством і довір’ям до гуральських-татранських персонажів.

Сукупний огляд літературних і фольклорних надбань Польщі у XIX ст. дозволяє зробити відповідні узагальнення щодо виявлення ягеллонських принципів у сарматистських і панславістських намірах різних авторів:

– очевидним є непростий шлях польської літератури до відновлення ягеллонства у спрямованості до усвідомлення рівності автономних взаємовідносин бувших партнерів у борні за виживання слов’янства у XV і наступних століттях;

– «полоноцентризм» у розумінні ягеллонської спадщини (а мислення у тому напрямку «підігрівалося» знищенням Польщі як держави і зверненням до часу величі, тобто до ягеллонської Польщі) має чітке виявлення у сарматизмі-«литвинстві» А. Міцкевича, почасти в «україноцентризмі» Ю. Словацького;

– висунення «української школи» в польській літературі, особливо в типі Уманської єдності, демонструвало спирання на шляхетський бідермаєр у розумінні відносин шляхта – козацтво, паритетно реагуючи на болісні акценти «козацького демонізму» в Ю. Словацького чи «умовність литовства» в А. Міцкевича;

– фольклористичні розвідки, особливо пронизані універсалізмом роботи Я. Карловича і О. Кольберга, певною мірою заповнювали ніші «недомовленості» поетичного осмислювання відносин Польща – Україна, Польща – Литва, хоча і тут маємо виявлення «полоноцентризму», що було актуальною для Польщі XIX ст. реакцією на політичне її приниження;

– маємо явне зростання слов’янофільства у польській літературній сфері і дотичній до неї фольклористиці, що поставило виразний знак цього роду у спиранні на багатства фольклору України і самобутність литовського фольклорного надбання;

– розквіт слов’янофільства у творчості Б. Пруса, ягеллонство якого було самодостатнім і з акцентуванням достоїнств того етному

гуралей, які через історичні обставини зберігали і зберігають пам’ять про конфесійну рівновагу католицького і православного світів.

Ягеллонське «світіння» творчості К. Ліпіньського, торкання сарматизму та ягеллонства у М. Шимановської і Ф. Шопена, риси слов’янофільства і панславізму у С. Монюшка та Г. Венявського

Як відзначено вище, композитори Польщі, котрі виступили на початку XIX ст., втілювали інструментальні напрацювання, народжені всупереч традиціям ягеллонської пори, налаштованих на вокально-хоровий загал. Становлення сарматизму диктувало певні проягеллонські ідеологічні тяжіння – і їх маємо навіть у тих композиторів, які були знаменитими носіями мистецького антиягеллонського інструменталізму 1800–1820-х років в особах К. Ліпіньського, М. Шимановської, Ф. Шопена та інших знаних митців.

Цей аспект ідеологічного входження у сарматизм чітко випливає з описів скрипкових концертів К. Ліпіньського, даних у статті М. Демської, написаної для представлення на науковій конференції «Скрипкові концерти К. Ліпіньського і Україна» в Одесі [63]. Причому польська авторка не тільки надає історично-біографічні відомості щодо написання тих концертів, а й характеризує громадську психологію поляків, як вона склалася й реагувала на події впродовж 1805–1826 рр., спомини про національні ідеали яких живили образи концертів К. Ліпіньського.

Вихідна теза професорки: «Музичне мислення Ліпіньського сформувалося в особливій атмосфері культурного пограниччя, при цьому музикант неодноразово використовував мотиви зі Львівської землі у своїй композиторській творчості». А далі авторка прямо констатує, що «регіональні мотиви, що появилися у 1826 р. в Концерті Ре мажор К. Ліпіньського [495], можливо є відлунням пережитих у молодості настроїв» [63, с. 83]. Йдеться про 1809 р., коли польські союзники Наполеона зайняли ненадовго Львів і багато поляків виступали за підтримку французького імператора заради відновлення державної незалежності Польщі. Звідси, за переконанням М. Демської, «втілення у звуках матерії маршових ритмів чи

фанфарних прелюдій» – «тим самим вони сталися пам'ятником свідоцтва воєнної доблесті поляків» [63, с. 83]. Однак склалося інакше: «Перед лицем поразки Наполеона і втрати надії на отримання свободи, дворянська добродійність і солдатська мужність опинилися витісненими іншим ідеалом – поміщицьким існуванням на рідній землі і працею на ріллі. Їх значення композитор оцінив по достоїнстві та їм піддався під кінець життя (оселившись у своєму маєтку Харбущна-Вірхов, де і помер). Обидва ідеали – боротьба за незалежність і перебування на отчій землі – зосталися формами виконання патріотичного обов'язку: збереження спадку отців і збереження національного здобутку» [63, с. 83–84].

А далі дослідниця формулює шляхетські принципи життєвого орієнтиру. Себе вона вважає спадкоємницею сім'ї, що керувалася принципами шляхетської честі, особистісно зацікавлено подаючи установлення шляхетської доблесті артистизму К. Ліпіньського за втіленнями тих установлень в творчості і реальному бутті: «Традицією у дворянських заповітах є наказ отця своїм синам «перековувати мечі на орала» (і навпаки), що знайшло символічне вирішення в Концерті Ре мажор Ліпіньського» [63, с. 84].

Ілюстрацією висновку про поміщицьке влаштування побуту в умовах неможливості вести боротьбу – це «цитати із старої думки русинів», яку знаходимо в Adagio, più tosto Andante Концерту Ре мажор у вигляді мелодії, знайомій не тільки русинам Львівщини, а й всієї України, «Ах, я нещасний, що ж маю діяти» (в інших регіонах України – «Ой, я нещасний…»). І М. Демська зауважує, що ця мелодія віддзеркалює «слов'янську поетику, ліризм», а не тільки «зворушливі почуття чоловіка до жінки» [63, с. 84]. Про цитату з русинських (українських) мелодій йдеться також у зв'язку з темою рондо фіналу Концерту, що складена за піснею «Трясет мі ся волосся». Таким чином, резюмує професорка, «інтимність і піднесеність, кохана Польща зчепилися воєдино у Скрипковому концерті [63, с. 84].

К. Ліпіньський підкреслював: «Хто не слов'янин, не русин, не поляк, лише частку твоїх достоїнств оцінити здатний». А щодо написання IV скрипкового Концерту Ля мажор ор. 32 – це «ілюстрація польськості (польського духу), оскільки на слух

уловлюється спорідненість тем і з польськими, і з русинськими мотивами». А далі йде пояснення: «Це прекрасний акт преклоніння перед землею і національною спільністю, із якої музикант походив, в якій зріс і з якою ідентифікував себе» [63, с. 85].

Із сказаного і К. Ліпіньським, і музикознавицею, що аналізувала його скрипкові концерти, виходить підсумок про усвідомлення музикантом-віртуозом, який представляв себе представником польського шляхетства, нероздільності польського й русинського, тобто українського в уніатсько-католицькім переломленні в розумінні національної сутності. І, судячи з усього, саме релігійний збіг живить установлення автора концертів на «польськість» інонаціонального: всеукраїнський мелодійний шедевр пісні-романсу «Ой, я нещасний…» усвідомлюється в його «русинській-львівській» транскрипції «Ах, я нещасний…».

Із здійсненого аналізу випливають такі висновки:

– внаслідок обставин власного життя К. Ліпіньський, вписавши свою майстерність в інструментальні студії скрипкового мистецтва, символізував жанрово-видовий відступ від хорово-вокального ягеллонства, яке яскраво відрізняло ренесансний тонус музичного мислення Польщі у XV–XVII ст. і болісно-демонстративно «відривалося» від ягеллонської традиції з XVIII на XIX ст.;

– усвідомлення сарматистських тенденцій Польщі початку XIX ст. навернуло композитора і скрипаля на біографічні обставини солідаризації із рідною йому Галичиною, породивши «українізми» у скрипкових концертах майстра, хоча очевидним є «полонізм» мислення К. Ліпіньського, тобто усвідомлення українського як того, що «підтримує» велич Польщі, не претендуючи на національну самозначущість.

Певним продовженням позиції в національній самоідентифікації є польська самоідентифікація М. Шимановської, уродженої Воловської. І якщо прізвище від чоловіка прямо вказує на іудейно-полонський комплекс, то знання біографії М. Воловської-Шимановської засвідчує франкістський стрижень її культурних установлень (що передалося через її дочку Целіну Шимановську А. Міцкевичу, який взяв її за дружину). М. Шимановська стала історично першою піаністкою-композиторкою, що досягла світового визнання, і уже тим фактом

ствердила певну позицію польського лідерства у мистецькому світовому розкладі.

Її фортепіанні «Легкі вправи і прелюдії» («Vingt Exercices et Preludes») [678], складені дещо паралельно до етюдів К. Черні, втілювали не стільки «типи техніки», скільки заявляли змістовні символи з їх втіленням у засобах виразності, необхідних для досягнення висот піанізму. Не забуваємо, що концепція піанізму склалася у творчості виконавців і педагогів знаменитих шкіл М. Клементі (Лондонської) і Й. Гуммеля (Віденської), які обидві представляли досягнення промоцартівської «легкої» салонної гри (про це детально див. [221]). «Бетховеніанство» склав не Л. ван Бетховен (він грав «по-моцартівськи», пишався титулом, даним йому у Відні, – «другий Моцарт» (про це див. [128]).

Звертаємо увагу на назву збірки («…Вправи і прелюдії»), в якій явно відчувається підхід у тлумаченні жанру прелюдії, як згодом і у Ф. Шопена, через розуміння сакральних основ цього жанру у представленні початку високої музики взагалі; тут явно зразком служив не «Музичний посібник з риторики» ДТК (добре темперований клавір) Й. С. Баха, а «8 прелюдій» Ф. Куперена як уведення в майстерність, виконавську і композиторську [128, с. 69]. А М. Шимановська уславилася ще й тим, що у концертних виступах, по-французьки, грала без нот, напам’ять, – це дещо інше порівняно з німецькою практикою, знову-таки відповідало клавірній традиції аристократичної Франції, де на пюпітрі стояли не ноти, але дзеркало, заради того, щоб виконавець контролював свою міміку та уникав театралізованого «лицедійства» у грі, втілюючи спокій і люб’язну доброзичливість, достойну духовної спільноти салону.

Вказане установлення у творчості, хоча і визивало визнання у такого високого за поетичним та інтелектуальним натхненням німця, як Й. Гьоте, все ж більше відповідало французько-аристократичним засадам вираження. Останнє, судячи з усього, зумовило переїзд, після концертного турне Європою (в супроводі усіх трьох дітей) у Петербург, який, як і імперія Сходу загалом, давав притулок знищуваним фізично і морально аристократам Франції, тоді як Варшава тяжіла до наполеонівського «нового аристократизму» (народженого воєнно-політичним союзом польської шляхти і

наполеонівських військових об’єднань). Франкістське месіанство, яке зовсім не заохочувало К. Шимановського до підтримки його високообдарованої дружини, отримало індивідулізований поворот у психології піаністки-композиторки, можливо, саме того, що надихнуло її на новаційний шлях у музичному вираженні.

Так артистична біографія М. Шимановської вибудувалася у протистоянні антиягеллонським настановам польської шляхти, демонструючи солідарність з польською магнатерією, яка на певних етапах об’єднувалась із слов’янством Сходу проти антислов’янських мілітарних угрупувань. Жанровий вибір творів М. Шимановської засвідчував, як зафіксовано вище, французький аристократичний нахил типологічних переваг, можливо, прокладаючи ідею правлячої еліти, що для Польщі франкістами змальовувалася у вигляді правлячої єдності іудейно-полонських обранців.

Один із найбільш впливових фортепіанних жанрів від 1810–1820-х років був винайдений Дж. Фільдом, геніальним вихованцем М. Клементі, прихильником православ’я Сходу і його аристократичного тла, – це ноктюрн. У цього автора, який творив на хвилі «кельтського відродження» (Фільд – громадянин Англії, але за національністю ірландець), що поетизувало традиції раннього древньозахідного православ’я, вносячи в описовість ноктюрна як «нічної пісні» спогади про Заутреню нерозділеної церкви, в основі якої Трипсалмії пісень про Нічних стражів [64]. Звідти – вишукана риторика мелодійного розгортання та арфоподібний акомпанемент, що відображував сакральні традиції християнізованих друїдів.

М. Шимановська приймає сакральний тонус фортепіанного ноктюрна Дж. Фільда, але вносить у жанр елементи діалогізації-драматизації (див. знаменитий B-dur’ний зразок цього жанру в мисткині), тобто частково театралізує викладення. Це і шлях розвитку ноктюрна у Ф. Шопена, який, приймаючи сакральний початок названого жанру, наповнював його високими образами позацерковного призначення. Так польська композиторка відсторонюється від послідовно-сакральної путі у вираженні ідеї прелюдії, але і не пориває з нею і тим солідаризується із проправославною «кельтською хвилею», яка історично спиралася на заходи слов’янського Сходу.

М. Шимановська своєю солідарністю з «легким», загалом «моцартіанським» (детальніше про це див. [251]) фортепіанним піанізмом засвідчила свою належність до бідермаєрівського шляхетного стилю, що мав тенденцію напряму виходити на ідеологію сарматистського «полоноцентризму» при множинних інонаціональних торканнях. Саме антинаполеонівський дух ідеологічних настанов імперії Сходу, що зберігав в певних формах відринутий французьким імператором фемінізм у соціально активній сфері, спричинив осідок М. Шимановської у північній столиці, а не у Варшаві, пройнятій наполеонівським промаскулінним духом у різних напрямах діяльності й творчості.

І ця культивована у французькому рококо, заново підтримана Реставрацією, жіноча активність у соціально-творчій сфері надала культурно-організаційного заряду артистичній позиції М. Шимановської, мимоволі, можливо для неї і оточення, відроджуючи дух ягеллонства.

Із сказаного випливає:

• М. Шимановська речовістю творчої діяльності в Петербурзі заохочувала ті риси ягеллонства, які йшли від ініціатив короля С. Понятовського як відсторонення протилежностей православ'я – католицтва (іудейно-полонізму в діяльності піаністки-композиторки) на користь солідарності слов'янського світу перед обличчям агресії неслов'янського оточення, у тому числі із спиранням на іудейські кола;

• бідермаєрівська стильова настанова гри і композиторської творчості М. Шимановської вкладала її в русло сарматизму – в дусі А. Міцкевича, що підкріплювалося особистісними контактами, хоча вихід на «провінціалізм», забезпечуваний «литовством» А. Міцкевича, тут вирішувався перебуванням поза Варшави, що у концепції полоноцентризму робило польську столицю культурним центром світу, а все інше – «провінційним» породженням.

Стосовно творчості Ф. Шопена, то відхід від сарматизму був закладений його політичною позицією, що фактом виїзду з Польщі у Париж демонструвала антиягеллонський напрям мислення. Однак оспівування величі Речі Посполитої «золотої доби ягеллонства» звертало на орієнтири, які він не хотів виділяти, але саме їх існування

працювало і працює на певні сарматистські переломлення ягеллонської лінії Великої Польщі.

Це цілком органічно проявляється у Ф. Шопена, що доречно відзначала польська музикознавиця І. Подобас [181, с. 72–73]. Вона уточнювала, що «ностальгія за Україною» у польських авторів асоціювалася з тим же «сарматським» комплексом захоплення провінцією, котра живила й «литовство» А. Міцкевича, тобто мова йде про органіку сприйняття українського як частини великопольської традиції. Вище вказувалося, що Ю. Словацький у 1820-ті роки створив «Українську думу» (термін «дума» для зазначення героїчної балади київського літературного походження увели в науковий вжиток польські етнологи) і «Пісню дівчини-козачки», а також пізніше інші твори.

Нагадуємо, що свобідна тридольність ритмічній схемі повільної мазурки широко прийнята в українській пісні. Такими є ритмічні побудови в піснях: козацькій «Шумить, гуде та дібрівонька» [181, с. 44], чумацька «Зажурилась чумачина» [181, с. 52], бурлацька «Як були ми на морі» [181, с. 70], наймитська «Пусти мене, милий» [181, с. 93], побутова «Ой, полети, зозуленько» [181, с. 165] тощо.

Далі І. Подобас продовжувала свої спостереження й узагальнення: «Тим самим тяжіння Шопена до помірних і повільних темпів у мазурках, відверта їх вокальність й інше відображали «сарматсько-провінціалістський» принцип, показовий для художнього бідермайєрівського кола і співзвучний пісенному трактуванню мазуркових ритмів в Україні, зафіксовуючи тим самим «rêveries d’Ukraine». Понад те поєднання в мазурках Шопена ознак мазура, куявка і оберка, у тому числі куяв’як концентрує стриманий рух, містить культурний слід у зв’язку з куявами, які у VIII–XIII ст. займали поселення по Дніпру. Саме куявський колорит ритмічно-темпових побудов мазурок Шопена – найближчий до українських пісенних структур» [181, с. 73].

Як зазначалося вище, назва одного із базових етносів Польщі – куяви – фіксує поєднання з терміном Куява-Куяба, як в дипломатичній літературі, з подання арабів, іменували Київ (суттєвим, певно, є те, що племена полян породили як українців, так і

поляків, а місцем першопоселення їх – було Подніпрів'я навколо Києва).

Так в мистецтві закріпилися «спомини про Україну» як дещо органічно споріднене з Польщею, попри релігійні розділення, а останнє теж потребує пам'яті про пору хрещення і Польщі, і України в X ст., тобто в межах нерозділеної візантійської, православної церкви.

У контексті сказаного виділяються Пісні Ф. Шопена, які він писав на протязі усього життя, що з успіхом виконувалися при ньому, але котрі з незрозумілою впертістю не друкував. Однією з причин, що усвідомлено чи не усвідомлено живила цю «впертість», було відчуття долучення інструменталізму до ідеологічної позиції, яку займав Ф. Шопен і яка стала його життєвим знаком та основою творчого визнання. Ін Ціньцінь відзначає також стильовий індекс піаніста-композитора, відбитий в його музичному «зображенні» у «Карнавалі» Р. Шумана, – нюктюрність [85].

Але знаємо, що Ф. Шопен – не автор цього романтичного жанру (його увів у творчий вжиток Дж. Фільд), національна індексація через мазурковість і полонезність також ігнорується Р. Шуманом для останнього, і це була позиція музичної спільноти загалом. Ф. Шопен втілював романтичне «евзебієвське» (за символікою персонажів-емблем Р. Шумана), тобто бідермаєрівське виразне єство. А у Піснях завдяки текстам проявляється дещо несумісне з цим стильовим нахилом: «Пісні Ф. Шопена заявляють суттєву сторону втілення «думності» (за І. Белзою) шопенівської спадщини, оскільки тут реалізується той високохудожній європейський «провінціалізм», що веде через відкриття Я. Ленца та М. Гоголя до веризму як могутнього напряму європейського і світового мистецтва. Литовсько-українські складові сарматизму, що живив творчі відкриття оточення Ф. Шопена в особах А. Міцкевича, С. Вітвіцького, Б. Залеського та інших митців, просували самостійні лінії мистецьких розробок композитора. Вони відрізнялися як від його бідермаєрівського виконавства і культури мазурок, так і від романтичного-протосимволістського здобутку, що займає панівне місце у крупних формах композитора. Пісні Ф. Шопена складають недооцінену і самим автором, і

мистецтвознавцями проромантичного нахилу лінію творчих пошуків, що стоять в напрямку реалістично-веристських засад» [85, с. 173].

Останні – реалістично-веристські риси склали стильові ознаки наступного покоління польських музикантів, насамперед С. Монюшка, «стиль Шопена» і для його автора, і для оточення вимірювався в інших критеріях. Але для нашого дослідження є цінним вихід майстра «шляхетського бідермаєра» Ф. Шопена на наступний щабель національно-музичних стильових перетворень.

Висновки щодо епохально-стильових показників багатої творчості Ф. Шопена в його реакції на ягеллонські засади прийнятного для нього сарматизму – такі:

– торкання українських «пограничч» у музичних засобах, у тому числі у свідомих формах пісенної творчості через тексти представників «української школи» в польській літературі, хоча останні були для автора дещо «периферійним» здобутком композиторського загалу;

– через програмні асоціації у Баладах відбувся вихід на «литовське в польському» А. Міцкевича, що відповідало полоноцентристським уявленням про слов'янську спільність у ягеллонстві сарматизму польських поетів-романтиків рівня А. Міцкевича та Ю. Словацького; релігійна прив'язка до католицтва, що, за твердженням Я. Венцовського, тотально обіймає віддзеркаленням у мелодизмі популярних духовних пісень нації [16], але минає буттєві дотримання принципів Віри.

Винятково важливе місце, як зазначалося вище, в польській музиці займають дві видатні особистості – С. Монюшко та Г. Венявський. Якщо першому належить честь відродження вокального принципу мислення Польщі, заповіданий ягеллонством, то другий продовжує інструментальний тонус музичного творення, започаткований сарматизмом К. Ліпіньського і Ф. Шопена.

С. Монюшко увійшов в історію мистецтва завдяки унікальний здатності пісенного самовираження, а також оперній творчості. Автор майже 400 пісень, виданих у збірниках «Домашні пісенники» (збірники 1–6, 1844–1859; посмертно збірники 7–12 видав Я. Карлович). «Пісні Монюшка заклали основи польської національної вокальної музики. Головна заслуга композитора –

створення національної опери. … Творам Монюшка притаманні мелодійність, ліризм, опора на національний пісенний і танцювальний фольклор, доступність музичної мови, а в музично-сценічних творах – майстерність у створенні індивідуальних характеристик (особливо комічних), у побудові масових, ансамблевих і сольних сцен. Глибоко проникнувши в народнопісенну культуру, Монюшко створював оригінальні мелодії, багато з яких стали вважатися народними» [218].

Опери С. Монюшка переважали у слов'янській художній сфері за втіленням у них реалістичної соціально гострої тематики (випередивши «Галькою» (1848) на 7 років «Русалку» О. Даргомижського (1855); навіть була заборона постановки опери «Страшний двір» («Зачарований замок») у 1865 р.). Згодом композиторові, навіть із найближчого оточення, дорікали щодо певних соціально гострих мотивів, вважаючи їх «надмірними» у сукупності художнього вираження. Погляди С. Монюшка критикували навіть близькі друзі. У. Сиракомля, зокрема, вважав твори С. Монюшка «занадто гострими», а відомий варшавський музичний критик Ю. Сікорський неодноразово дорікав композитору за явні соціально загострені сюжети, які начебто надавали його музиці «небажаного характеру» [218].

Через буття в молодості у Вільні, спираючись на враження дитинства, отримані в Білорусі, С. Монюшко усвідомлював свій польсько-національний творчий стрижень особливо через контакти і співпрацю із фольклористами Литви й Білорусі. Так склалося, що створення перших водевілів, музичних комедій і комічних опер композитора пов'язано з Білоруссю. Зокрема, у 1834 р. завдяки допомозі мінських аматорів вийшов один з перших його музичних творів «Конторські службовці»; в 1841 р. у Гродному та в 1843 р. у Мінську були поставлені одноактні комедії «Лотерея» (лібрето І. Корвін-Мілевського). У Мінську в 1841 р. на лібрето В. Дуніна-Марцінкевіча з К. Кржижановським був написаний «Рекрутський набір», згодом «Боротьба музикантів», «Чудова вода» (спектакль у Мінську ставили 21 раз), «Ідилія» («Сялянка» з К. Кржижановським; поставлена в 1852 р. у Мінську, в 1853–1855 рр. ставилася в Бобруйську, Слуцьку, Несвіжі, Глуську та ін.). Прем'єра комічної опери «Ідилія» відбулася 9 лютого 1852 р. у Мінському міському

театрі [218]. Вперше з білоруської театральної сцени звучали національні мелодії, примовляння і приказки, що засвідчувало творчу, ідейну та громадсько-патріотичну позицію автора цих здобутків.

У передмові до 1-го випуску «Хатняга сьпеўніка» (1844) С. Монюшко писав, що помістив у ньому «пісеньки сіл, розташованих при Німані...» [218]. А в опері «Сплавник лісу» («Flis», 1858) Р. Ширма відзначив «таке багатство пісенних і танцювальних народних інтонацій, що інколи створюється враження присутності десь під Луцьком або Мінськом на народному святі» [218].

Як бачимо, С. Монюшко ніби «розширив» те, що А. Міцкевич називав «литовське в польському», але через спирання на конкретику фольклору, з усвідомленням самозначущості білоруського щодо литовського, вказуючи на принципово інший підхід і до фольклору, і до відображення в творчості народнопісенних джерел.

Тому висновки стосовно С. Монюшка за його ставленням до ягеллонських принципів безпосередньо набувають слов'янофільського наповнення і зіставні із засадами того панславізму, який зацікавлено щиро сповідував Б. Залеський:

• подання польського як оточеного самостійними, литовсько-білоруськими даностями національного вираження, з демонстрацією польського лідерства в об'єктивній історичній ініціативі опори на «великий» оперний жанр є новим етапом, співвідносним із панславістськими настановами «української школи», тільки у білорусько-литовському нахилі;

• усвідомлення вокальності польського національного вираження в продовження вокальних переваг слов'янського оточення Польщі є прямим втіленням ягеллонської музичної спадщини, що підкріплене прямими творчими і дружніми контактами із представниками музики європейського Сходу.

Творчість Г. Венявського охоплює наступний після К. Ліпіньського етап еволюції польського національного мислення, що у скрипковому виконанні і композиторських проявах великого скрипаля зобов'язувало до контактності із музичними здобутками європейського Сходу і спиралося на особистісну дружбу з А. Рубінштейном. Л. Бей дає ємкий опис сутності творчої спадщини геніального скрипаля Польщі і його композиторської спадщини:

«Органічна пов’язаність Г. Венявського із культурою європейського Сходу, у тому числі з Україною, надає спеціальні риси привабливості для вітчизняних слухачів, які знають про різноманіття польського скрипкового внеску в українську культуру в особах Е. Млинарського, П. Коханського, С. Барцевича, що наслідували блискучі виходи їх попередників К. Ліпіньського та Г. Венявського. З різних причин, але також з естетико-ідеологічної упередженості щодо виявлень відвертої віртуозності у виступах і її нотних втіленнях, вказуючи на «легковажність» такого мислення та ін., твори Г. Венявського не знаходили достойної уваги зі сторони науковців…» [129, с. 289].

Однак їх оригінальність, уникнення прямого фольклорного цитування і одночасно усвідомлення глибоко національного кореня вираження, у тому числі з проявами танцювальності краков’янського типу (див. фінал Концерту № 2), засвідчують протосимволістський нахил мислення, що становить принципово новий щабель національної – позафольклорної, у принципі індексації. Таким національно вираженим компонентом постає користування тембрально-регістровим запасом скрипкового звучання у високому і надвисокому регістрах, що прямо веде до скрипкових Концертів К. Шимановського із виконанням їх П. Коханьським.

Отож, висновки щодо ягеллонських «слідів» у виразній палітрі Г. Венявського-скрипаля і Г. Венявського-композитора такі:

– речовість роботи Г. Венявського у найкрупніших центрах музичної освіти, у тому числі імперії Сходу, дружні стосунки із представниками слов’янського і дотичного до нього оточення Польщі вказували на органіку прилучення до проягеллонських заходів, які розпочалися у Польщі у кінці XIX ст., назустріч вшановування дати 500-річчя Грюнвальдської битви;

– продовження у виконавстві «антиягеллонського» скрипкового інструменталізму наповнювалося проягеллонською довірою до виразних стимулів, що стверджувалися на європейському Сході у випередження символістських засад, у тому числі це обминання прямого фольклорного цитування і торкання краков’янських фольклорних зворотів, що засвідчували новий ступінь музично-художнього мислення напередодні XX ст.; це останнє пройшло у

Польщі під знаком «ягеллонського відродження», даним у формах, можливих у тодішніх умовах.

Загалом узагальнюючи даності щодо ягеллонського «світіння» творчості К. Ліпіньського, торкання сарматизму і ягеллонства у М. Шимановської, Ф. Шопена, риси слов'янофільства і панславізму у С. Монюшка, Г. Венявського, відзначимо наступне:

– попри загальнотипологічне жанрове «покриття» польської музики кінця XVIII – початку XIX ст. відмовою від хорово-вокального тла музичного вираження часів Ягеллонів на користь проіталійсько-пронімецького інструменталізму (підйом скрипкового, клавірного сольного виконавства) у композиторській спадщині видатних виконавців, а це К. Ліпіньський передусім, знаходимо звернення до українства в темах-образах Концертів, згідно із сарматистськими уподобаннями 1800–1830-х років, що тенденційно, але гаряче адресувалися до ягеллонства Великої Польщі як патріотичного символу;

– клавіризм М. Шимановської, що своєю інструментальною речовістю протистояв хорово-вокальним заповітам ягеллонства, на рівні символіки жіночого артистизму, дотичного до заповітів аристократичного рококо, підтримуваних тільки в імперії Сходу і франкістських тяжінь до ознак національної обраності як різновиду сарматизму, вводили у свідомість споживачів цього мистецтва солідарність як з проягеллонською довірою до східних слов'ян, так і з сарматистською шляхетською доблестю патріотизму у союзі з обраними народами;

– аналогічно клавіризм Ф. Шопена, що протистояв вокальності музичного ягеллонства звертанням до програмних витоків «литовського в польському» А. Міцкевича з литовськими поемами останнього, а особливо до сарматистсько-панславістських текстів у Піснях на слова С. Вітвіцького, Б. Залеського й інших поетів, засвідчував свою чутливість до ягеллонських стимулів сарматизму й панславізму;

– повнота довіри до ягеллонства панславістського нахилу в діяльності і творчості С. Монюшка, який увійшов в історію музики не лише як пісняр та оперний композитор, тобто у повноті вокального оздоблення творчості в актуальних формах його подання, а й у

слов'янофільському ареолі спирання на литовський-білоруський фольклор, що склало значущу паралель до фольклоризму Я. Карловича та інших визначних діячів цієї сфери;

– скрипкова довершеність віртуозного виконавства і оригінальність композиторського спадку Г. Венявського за обставинами життя і творчих звершень вписувалася у цю проягеллонську довіру до східнослов'янського оточення, яку демонструвала польська національна спільнота в пору виробничого піднесення в кінці XIX – на початку XX ст.

Підсумовуючи, вкажемо, що у розділі охоплені антиномічно представлені етапи розвитку польської національної ідеї від краху ягеллонства на межі XVII–XVIII ст. і до настання Новітнього часу, що підготовлював відродження ягеллоннства як культурного і політичного акту. В цих часових дистанціях прослідковується два етапи: XVIII ст., яке для Польщі стало крахом і ягеллонства, і державності нації. При цьому історична особлива роль належить подіям Коліївщини 1768–1769 рр., коли повстання українського козаків, гайдамаків і селян було з нечуваною жорстокістю придушене польською шляхтою, що стало великим аморальним злочином: розправа над кілька віковими надійними союзниками в ягеллонській борні проти ісламської і тевтонської агресій. Тим організаційне «ядро» ягеллонського етнічно-національного союзу було знищене, надії українських «вольностей» в Гетьманщині і королівського ствердження Польщі в межах Пруссії, Росії та Австрії не справдилися.

Концентратом цього зіткнення була конфесійна непримиримість поляків і українців, з яких перші, всупереч історичній правді про їх хрещення у X ст., ототожнювали себе із католицтвом, тоді як другі усвідомлювали свою вірність візантійському православ'ю. Перший етап відновлення ягеллонства стався на хвилі культурного руху, що отримав назву сарматизму і проявився у мистецькій сфері у стильових виявленнях бідермаєра, романтизму, соціального реалізму. Ягеллонство усвідомлювалося як виявлення польської державності, Великої Польщі, «забуваючи» про історичну першість Литви та причетність Русі-України у цій державно-культуротворчій діяльності.

Культурний рух сарматизму отримав свої ідеологів і носіїв в особах найкрупніших польських поетів А. Міцкевича і

Ю. Словацького, основою якого була ягеллонська традиція з вираженим полоноцентризмом і піднесенням католицтва. І все ж ідеальне «литвинство» А. Міцкевича і поетичне «українство» Ю. Словацького зробили свою справу культурно-мистецького відродження єднання тих націй, які були історичною основою ягеллонської бойової і культурно-просвітницької співдружності. А музичними аналогіями тому є музична творчість видатних польських митців – від К. Ліпіньського до Ф. Шопена.

Варто зауважити, що антиягеллонський нахил у XVIII ст. «відсік» вокально-хорові здобутки, органічні для ренесансної Польщі та України: в особах К. Ліпіньського, М. Шимановської і Ф. Шопена восторжествував інструменталізм. Але останній став наповнюватися позапольськими – з України передовсім – запозиченнями, що стало новим матеріалом в усвідомленні творчої спадщини К. Ліпіньського і шопенівських видатних здобутків.

Сарматизм зазначив, у франкістській корекції, втілення у творчості М. Шимановської, а її жіноче лідерство продемонструвало можливості іудейно-полонської обраності, яке надихало багатьох представників сарматизму.

Наступний щабель – це слов'янофільство пропанславістського і саме панславістського налаштування, що народило «українську школу» в польській літературі в особах Б. Залеського, в музиці – «білорусько-фольклорне литовство» С. Монюшка і позафольклористських-просимволістських установлень Г. Венявського. І подальше піднесення слов'янофільства в літературі і гуманітарному знанні загалом, символізованому могутніми фігурами Б. Пруса, Г. Сенкевича, К. Валішевського й ін.

ПОЛЬСЬКЕ ЯГЕЛЛОНСТВО XX–XXI СТОЛІТЬ І НАУКОВО-МИСТЕЦЬКІ ПЕРЕТВОРЕННЯ ТИХ ІДЕЙ У МИНУЛОМУ СТОЛІТТІ

Ягеллонський «слід» у політичній державній позиції Польщі XX–XXI століть

Державною доктриною Польщі від кінця 1918 р., часу утвердження незалежності Польської держави, офіційно стала концепція Другої Речі Посполитої (в її розумінні Ю. Пілсудським). Цей курс викликав особливе натхнення у польських діячів інтелектуальної і творчої сфери. Свідченням цього є поява в Польщі Львівсько-Варшавської філософської школи, назва якої географічно вказує на міжнаціональний контекст цього наукового утворення, що за наповненням було польсько-австрійським, а за смислом слугувало для просування неопозитивістських лінгвістично-структуралістських ідей, завдяки яким польські вчені посіли першість у світовому творчому бутті.

Львівсько-Варшавська школа постала у 1910-х роках як об’єднання інтелектуалів, що згуртувалися навколо Казімежа Твардовського. З 1895 р. він викладав на кафедрі філософії Львівського університету, зібрав навколо себе когорту талановитих філософів і логіків, частина з яких пізніше працювала у Варшавському університеті Проіснувало це об’єднання до Другої світової війни завдяки польсько-українській взаємодії [93].

Представники школи К. Айдукевич, С. Балей, В. Вітвицький, Т. Котарбінський, С. Лєснєвський, Я. Лукасевич, Я. Луса, А. Тарський, Т. Чежовський працювали не тільки у Львові та Варшаві, а й у Кракові (це спричинило культурно-політичний підйом південної, саме ягеллонської столиці). Спочатку школа була загальнофілософською, а потім її інтереси змістилися у напрямку логіки, що відповідало основам університетської освіти старої, зокрема ягеллонської Польщі. А. Тарський ініціював зв’язки із Віденським гуртком науковців, у результаті чого представники школи працювали над питаннями онтології, мереології та категоріальної

граматики. Це акцентувало релігійний, системілогічний і логічно-розпізнавальний підходи, що поєднувало актуально-лінгвістичні пошуки вчених із вихідними позиціями тодішньої університетської освіти.

Львівсько-Варшавська школа ознаменувала своєрідний прорив польського інтелектуалізму, який у свій час яскраво засвітився в оточенні Ягайла, реального засновника Краківського університету і принципово нової системи навчання в ньому на міжконфесійній основі. Як ми вже підкреслювали вище, тільки у цьому університеті зміг працювати професором історичний Фауст, містичні позиції якого у питаннях віри зближували його з православ'ям.

Дотичним до Львівсько-Варшавської філософської школи є авторитетний теоретик-музикознавець Роман Інгарден, музично-семіотичне спрямування діяльності якого склало самостійну й потужну паралель до Г. Адлера в Австрії та Німеччині [630]. У цій філософсько-науковій співдружності роль Р. Інгардена в музично-теоретичній сфері була породжувальною, що надавало загальнонаукового розвороту окремим темам, розроблюваним тими чи іншими авторами-музикознавцями.

У Польщі відповідно розгортав свою оригінальну діяльність Л. Роґовський, чиї дослідження скіфської спадщини як основи польського державного і національного мислення доповнювали від зворотного шляхетські настанови сарматизму, який на певному етапі протиставляв себе скіфству [63].

Теоретична експансія Польщі у науковому світі втілювала заповіти ягеллонства щодо закріплення культурного-освітнього польського лідерства як такого, що стверджує велич і впливовість нації на навколишній світ.

Паралельно до філософсько-наукових відкриттів світового значення розвивалася лінія історичних концепцій К. Валішевського, що живила романістичне мислення літераторів. Причому його розробки стосовно подій постягеллонського буття Польщі і європейського Сходу відверто відповідали тяжінням до 500-річчя Грюнвальдської битви. Показовим також є звернення Б. Пруса до давньоєгипетської історії (роман «Фараон»), у якій простежуються аналогії до сучасності (XX ст.) [17]. Романістика підкріплювала етно-

і палеопсихологічні пошуки мистецтвознавців, які зверталися до усвідомлення коренів рас і націй. Щодо цього особливо фундаментально виглядають розвідки згаданого Л. Роґовського, який виділив скіфсько-іранський профіль протослов'янської культури, тим самим поглиблюючи до міжслов'янської контактності національні творчі здобутки.

Література Польщі символічно вибудовувалася у XX ст. з опорою на романіста Г. Сенкевича, який мав білорусько-татарське походження, зумовлене саме литовськими впливами на польські культурні засади. Митець був у непростих відносинах з Україною, по-сарматистськи виразно вороже ставився до запорізького козацтва. У центрі творчості Г. Сенкевича постали події, породжені Грюнвальдом 1410 р. і пізніше трагічним буттям Польщі XVII ст. [34].

Помітною віхою став польський символізм, який у поезії концентрувався у творчості Ярослава Івашкевича і його оточення, що розгорнуло естетичне надбання художнього мислення Польщі. Фігура Я. Івашкевича надзвичайно показова стосовно продовження українства в польській культурі й літературі. Митець виріс в Україні, отримав освіту в Київському університеті, вільно говорив українською, його вибір польської для літературної діяльності був заохочений учителькою в Києві. Родинні зв'язки письменника із Нейгаузами-Шимановськими з Єлисаветграда позначилися і на його польській художній діяльності, і на його ж українстві в польському середовищі.

Мистецтво символізму у культурний вжиток Європи виразно увійшло з 1890-х років, хоча було започатковане виступом прерафаелітів у 1840-ті, творчістю Шарля Бодлера у 1860-ті, Поля Верлена й Артюра Рембо у 1870-ті. Проте саме у 1890-ті роки для відмежування останніх десятиліть XIX ст. від попередньої культурної формації критики запровадили поняття молодості – «Молода Бельгія», «Молода Німеччина», «Молода Скандинавія», «Молода Франція», «Молода Іспанія», «Молодий Відень». У 1898 р. Артур Гурський уперше використав термін «Молода Польща» («Młoda Polska») на сторінках краківського журналу «Життя» («Życie»). Його висловлювання стало своєрідним літературно-мистецьким маніфестом: «Ми вимагаємо від нашого мистецтва, щоб воно було

польським, наскрізь польським, адже якщо воно втратить національний характер, то цим втратить силу, і цінність, і сенс свого існування. Однак поряд з цим воно має бути молодим, нести в собі вогонь молодості, орлині крила, королівський дух, полум'яний дух Міцкевича» [508].

Щодо мистецтва символізму варто згадати постать Яцека Мальчевського, картина якого «Меланхолія. Прорив. Видіння (останній вік в Польщі)» становила дещо і «декадансово»-підсумкове, й одночасно те, що вивело на новий рівень розвиток польського національного мистецтва. Такий поворот у національному мисленні різко протистоїть не лише наднаціональному Ш. Бодлера та інтернаціоналізму П. Верлена й А. Рембо (учасників Паризької комуни), а також і позанаціональним «маренням» символістів 1880-х років на європейському Сході.

Польський живописний символізм мав також «оптимістичне» відгалуження (не «королівське» і не в дусі «полум'яності» сарматизму А. Міцкевича) – так звану «хлопоманію» Станіслава Виспянського з його «татранськими мотивами» (звернення до творчості Польських Татр, зі збереженням проправославних традицій нерозділеної церкви, що привернуло до цього краю увагу і С. Монюшка в «Гальці», і Б. Пруса, і І. Падеревського, а згодом К. Шимановського). І якщо живопис Я. Мальчевського має очевидні сліди романтичного стилю, то у С. Виспянського домінує імпресіонізм із рисами примітивізму [508].

Ці стильові тенденції активно простежувалися в Польщі аж до кінця 1920-х років, тоді як на Заході і загалом на Сході їх було різко відкинуто на межі 1918–1920 рр. (див. маніфест французької «Шістки» 1917 р., спрямований фактично проти К. Дебюссі), а прихильники символізму в Італії у 1920-ті роки стали «герметистами», тобто не друкувалися, не виходили на публіку, вважаючи це марним. Польський символізм виразно підкреслював свою «польськість», у національному вияві вбачав власну гідність і смисл. Тим самим польський літературний і взагалі художній символізм прекрасно вписувався в послідовно націоналістичну політику режиму Ю. Пілсудського, який подібним чином тлумачив ідеї ягеллонства. Та все ж ягеллонство було державно легітимізоване

в політиці і мистецькій сфері, що склало історично значимий пласт творчих діянь [597].

Вплив ягеллонства Ю. Пілсудського на події в СРСР у міжвоєнний період пізнається побічно і болісно: в усіх регіонах радянської України, в яких через історичні обставини була значною частка населення з польським корінням (центр, південь України, зокрема Одеса), більшовицький тоталітарний режим розгорнув масовий терор проти поляків, як і українців й інших народів, що фактично було геноцидом. Винищували етнічних поляків, навіть сім'ями, в тому числі тих, хто щиро прийняв так звану соціалістичну революцію 1917–1920 рр. [145].

Грізні події 1939–1945 рр. породили новий етап в історії Польщі та її корінної нації: спочатку Опір, який набув організованого характеру завдяки діям Армії Крайової, а згодом і Армії Людової. Це склало особливу сторінку в історії Другої світової війни зі страшною кульмінацією розгрому Варшавського гетто і винищення Варшави.

А далі наступив етап соціалістичної Польської Народної Республіки (ПНР), яка була «форпостом» соціалістичного табору під егідою СРСР на кордоні з «імперіалістичним світом». І в цей час у дещо несподіваному вияві офіційна соціалістична мораль підтримувала і «продовжувала» ягеллонські позиції польської нації. Так, у соціалістичній Польщі неможливою була, за прикладом Радянського Союзу, «заборона релігії». Католицтво, яке синонімізувалося для Польщі з національною приналежністю, стійкий опір поляків різних ідеологічних налаштувань німецьким нацистам у 1939–1945 рр. – це основні чинники, які «гальмували» антирелігійні акції у ПНР, а її комуністичні лідери не наважувалися на нищення костьолів тощо (як це робили з християнськими храмами повсюдно в СРСР, включаючи радянську Україну, від 1920-х років і в наступні десятиліття). Тим паче, що німецько-радянська війна 1941–1945 рр. змусила керівництво СРСР «зняти» антирелігійний та атеїстичний пафос агітації, хоча це, як виявилося після війни, були здійснено на воєнний час [145]).

Тим самим Польща отримала певні ідеологічні привілеї, які не так відверто діяли в інших соціалістичних країнах у період 1950–1980-х років. Стосовно розвитку науки й мистецтва, то збільшене

фінансування з огляду на статус «форпосту соціалізму» і територіальна близькість до країн капіталістичного світу дали певні позитивні результати для буття нації. В умовах соціалістичного будівництва в Польщі бурхливо розгорнулися культурні тенденції, окреслені ще у довоєнний період, і насамперед це стосувалося літературної творчості та кінематографу. Ім'я Станіслава Лема, який здійснив «космічний бум» 1950–1960-х років, засвідчило наднаціональну значущість польських художніх надбань [217]. Можна вважати, що соціалістичний інтернаціоналізм, позбавлений антирелігійних зазіхань радянської системи, наслідував певні складові ягеллонства.

Кінематографічні досягнення Польщі 1950–1990-х років вражають розмахом і глибиною втіленої в художні образи проблематики, демонструють світовий рівень творчих досягнень. Імена А. Вайди, Є. Кавалеровича, Є. Гоффмана, А. Мунка, В. Хаса, В. Якубовської склали перелік, співвідносний зі світовим лідерством французького, італійського, американського, британського кінематографа. Д. Ольбрихський, З. Цибульський, Б. Тишкевич, Я. Махульський та інші блискучі актори постали у перших рядах світових зірок кіномистецтва.

Тоді ж, до речі, стає відомим як світове явище литовський кінематограф, висуваючи режисуру В. Жалакявічюса, А. Жебрюнаса, Г. Лукшаса, акторів Д. Баніоніса, Ю. Будрайтіса на рівень світових мистецьких здобутків. Виділився також і кінематограф Латвії (режисери Л. Лейманіс, Я. Стрейч, акторка В. Артмане й ін.).

Як уже вказувалось, у соціалістичній Польщі католицтво, як і інші конфесії, не було під тим несамовитим тиском, що існував в радянській Україні і колишньому СРСР загалом стосовно до традиційних для націй та етносів релігійних уподобань. Певну аналогію Польщі у соцтаборі склала Литва, артистичні сили якої вийшли на світовий рівень і були серед лідерів радянського кінематографу. І якщо особливого смислу набув польський кінематограф, який у творчості А. Вайди піднявся на щабель всесвітнього визнання, то у своїх картинах Є. Гоффман у 1960–1990-ті роки звернувся до кіновтілення подій історичних романів Г. Сенкевича, причому з відчутним партнерством з українськими

кінематографістами і діячами європейського Сходу (кінокартини «Пан Володийовський», «Потоп», «Вогнем і мечем») [47, с. 50].

Татранська тематика після Другої світової війни стала об'єктом зацікавлення польських кінорежисерів. Перший художній фільм, події в якому відбуваються в Татарах, – «Чортовий яр» поляка Тадеуша Канського й італійця Альдо Вергано, музику до нього написав Казімеж Сероцький. Ще один знаний композитор Ян Кренц скомпонував музику кінострічки Анджея Мунка «Блакитний хрест» 1955 р. Відомим є також фільм Яна Баторія «Підгалля у вогні» на музику Ришарда Буковського. У 1959 р. режисер Єжи Заржицький зняв кінострічку «Білий ведмідь» на музику Станіслава Вислоцького, багато сцен у творі було знято на Підгаллі. Музику до фільму, події в якому відбуваються в Закопаному, створив відомий польський композитор Тадеуш Берд, що у 1964 р. написав також музику до кінокартини Єви і Чеслава Петельських «Дерев'яна чотка» [538].

Композиції, пов'язані з татранським музичним мистецтвом, представлені у творчості М. Карловича і К. Шимановського. Біографічні фільми, які презентують татранський чи закопанський аспекти життя М. Карловича («Лавина» («Lawina») Пьотра Студзінського (1984)) та К. Шимановського («Гарнасьова нотатка» («Harnasiowa nuta») Тадеуша Копі та Януша Ментла (1978), «Гарнасі» («Harnasie») Яцека Шмідта (1987)), звичайно ілюструють музичні твори цих композиторів [538].

Якщо ж згадати про театральне втілення подій, які розгортаються в Татрах чи Підгаллі, то, на жаль, до сьогодні відомо про незначну кількість поставлених вистав. Народну музику та звичаї цих регіонів було показано переважно у дійствах аматорських театрів. Після Другої світової війни ширшої популярності набули мюзикли, стилізовані під фольклор. Серед відомих постановок – п'єси Анджея Зелінського «По горах, по хмарах» («Po górach, po chmurach») 1969 р. і Катажини Гартнер «Яносик, тобто на склі мальовано» («Janosik, czyli na szkle malowane») 1970 р.; автором лібрето обох п'єс є Ернест Бриль [538].

Особливої значущості набули польські фестивалі і мистецькі конкурси, які дали можливість численним творчим силам СРСР, що існували на грані «дисидентського відторгнення» в Україні і на Сході,

здобути світове визнання. Заснований у 1920-ті роки В. Малішевським конкурс піаністів ім. Ф. Шопена активізував свою діяльність, набувши визнання й висуваючи нові імена світового значення, зокрема китайського піаніста Лі Юнді, що посів почесне місце у світовому фортепіанному мистецтві.

Музичний фестиваль «Варшавська осінь» став форпостом «слов'янського авангарду» 1950-х років, явивши світу видатну творчість краківської школи в особах К. Пендерецького, Б. Шеффера, а також В. Лютославського – вихованця В. Малішевського. Світове визнання мали постаті С. Губайдуліної, Е. Денисова, Д. Смірнова, згодом французького і англійського, російського композиторів, українських митців Л. Грабовського, В. Сильвестрова тощо.

Підсумуємо такими узагальненнями:

– прийняття Польщею концепції державного устрою як Другої Речі Посполитої, а з 1990-х років – Третьої Речі Посполитої, зрозуміло, сприяло оживленню пам'яті про міжнаціональне зближення на основі, яка полягала не в расовому принципі ягеллонського об'єднання, а зводилася до міжнаціональної терпимості взагалі;

– у період соціалістичної Польщі ягеллонство частково реалізовувалося в інтернаціоналізмі, який змінився відвертим піднесенням католицького єднання під егідою папи римського на сучасному етапі;

– наукова експансія Польщі у XX ст. склала паралель коперніканству ягеллонського ренесансу, тоді як релігійна терпимість соціалістичної Польщі своєрідно експонувала у події другої половини XX ст. навички міжрелігійного просвітництва Ягеллонів;

– інтернаціональний принцип фестивалів і конкурсів Польщі фактично виділяв особливі можливості представників слов'янського Сходу Європи, зокрема й України.

Ягеллонські настанови у композиціях І. Падеревського, К. Шимановського, Л. Роґовського, З. Яхімецького, Л. Камєнського, З. Носковського, М. Карловича

Життя і композиторська та виконавська творчість І. Падеревського втілювали порубіжжя Польщі від XIX на XX ст., а громадська і політично-організаційна діяльність митця презентували його як одного з будівничих Другої Речі Посполитої 1918–1939 рр. Особливо варто відзначити композиторську творчість, яка загально ігнорувалася в оцінках геніального артиста і яскравого діяча культури, хоча в останні десятиріччя цей доробок митця все більше привертає увагу дослідників.

Біографія І. Падеревського пов'язана з Україною. Закономірно припустимим з огляду на інтерес майстра до південнопольського творчого ареалу, історично насиченого українським впливом. У пресі критики називали І. Падеревського «новим Шопеном», «королем піаністів», «вродженим генієм» і дискутували щодо його походження: деякі вважали митця українським піаністом, проте більшість наполягала на його польському корінні [595, с. 169].

Восени 1889 р. І. Падеревський виступав з концертами у Галичині, наступного року в прусській Польщі, а в 1891 р. розпочав свою кар'єру на Британських островах, даючи концерти у Лондоні.

Першу і єдину оперу композитора «Манру», працювати над якою митець почав у 1893 р., було завершено в 1901 р. Її українська прем'єра відбулася у Львові в 1901 р., де вона була дуже добре прийнята глядачами та музичними критиками. Через різні причини композитор отримав дуже багато різнобічних оцінок у пресі [395].

У 1914 р., напередодні Першої світової війни, І. Падеревський став всесвітньо відомим піаністом. Кульмінацією композиторської творчості митця було написання ним патріотичного гімну «Гей, білий орел!» («Hey, Orle Biały!») 1917 р., текст про створювану на той час в Північній Америці польську армію також належить композиторові [484, с. 43]. Композиторська і виконавська творчість І. Падеревського, відомого представника своєї країни, у поєднанні з покликом патріотичного серця спонукали митця долучатися чи не до кожної з національних, соціальних і культурно-мистецьких подій, серед яких

святкування у 1910 р. 500-річчя перемоги під Грюнвальдом та 100-річчя від дня народження Ф. Шопена за його ініціативою і щедрим меценатством. Саме завдяки І. Падеревському в Кракові встановили пам'ятник Грюнвальдській битві. Із цією подією пов'язане виголошення митцем однієї з перших його публічних промов, що засвідчило його роль як провідника думок своїх співвітчизників з усіх регіонів Польщі та з-за кордону.

Важливість Грюнвальдських урочистостей для польського суспільства була справді величезною, адже це мало колосальні наслідки для подальшого розвитку подій. Святкування 500-річчя перемоги під Грюнвальдом розпочалося у Кракові 15 липня 1910 р. і тривало упродовж кількох наступних днів, зібравши понад 150 тисяч осіб. Представники усіх польських земель, включно з Сілезією, Великою Польщею, Помор'ям та Мазурією, брали участь у цьому святі. Завітали на нього також представники американських полоністів, важливу роль у цьому відіграла популярність І. Падеревського в США. Очільники влади Кракова та політики виголосили багато промов, було надано слово також І. Падеревському як природному лідеру поляків в еміграції.

На Першому з'їзді польських музикантів у Львові в жовтні 1910 р., приуроченому до100-річчя від дня народження Ф. Шопена, І. Падеревський виступив з промовою про цього видатного піаніста і композитора, наголошуючи на нерозривному зв'язку музики Ф. Шопена з духом польської нації, не відзначивши при цьому жодним словом українських шопенівських торкань. Контактуючи з польською діаспорою, він пожертвував 500 доларів на спорудження пам'ятника Т. Костюшку в Чикаго [695, с. 201].

Сьогодні у контексті вивчення постаті І. Падеревського вельми суперечливим постає українське питання, особливо коли йдеться про нього як політика. Та все ж Україна – бодай територіально – від самого початку відігравала особливу роль у біографії митця. Народився він у 1860 р. родинному маєтку Курилівці на Поділлі. На цвинтарі в Житомирі поховані його батько й сестра. Знаковим для творчого шляху І. Падеревського був Львів – серце тогочасної Польщі. Саме у цьому місті в 1887 і 1889 роках піаніст дав свої перші концерти. Та справжня популярність прийшла до нього у червні

1902 р. на сцені Скарбківського театру після тріумфальних гастролей світом. А в 1910 р. під час відзначення 100-річчя від дня народження Ф. Шопена музиканта зустрічали вже як національного героя і гідного наступника великого Фридерика. Через два роки І. Падеревський став почесним доктором Львівського університету (цим званням його удостоєно 11 разів) та почесним громадянином міста Львова. Символічно, що у 2012 р. у цьому місті відбувся Перший міжнародний фестиваль «Відкриваємо Падеревського». І найважливіше, що ця подія отримала продовження та відбувається вже втретє [180]. Помер митець у 1941 р. в Нью-Йорку. І. Падеревський був похований на Арлінгтонському цвинтарі у Вашингтоні, а в 1992 р. труну з його прахом перевезено до Польщі і поміщено в соборі Івана Хрестителя у Варшаві.

А вже у 1973 р. в Кракові створено Центр документації польської музики XIX і XX століть Ігнація Яна Падеревського.

Підсумовуючи оповідь про біографію І. Падеревського, констатуємо такі важливі моменти:

– життєві кроки видатного митця віддзеркалили історію польської нації, причому в її дотичності до українських коренів, тобто у прямому втіленні сарматистських літературно-музичних тенденцій у переломленні ягеллонства в концепції Другої Речі Посполитої з усіма достоїнствами і вадами цього національного бачення ягеллонства;

– через історичний збіг обставин показовою є «американізація» його національних устремлінь, спрямована на позанаціональні (і позаслов'янські) настанови стосовно розширення міжнаціональних єднань;

– щире шанування І. Падеревським ягеллонських символів Польщі, зрозуміло, в дусі Ю. Підсудського, в аспекті політичної і військово-дипломатичної вагомості Великої Польщі, без спеціального згадування про литовську та українську участь, що в поєднанні із «суто шляхетським польським» уявленням про Ф. Шопена і баченням його національної місії відтворює цю політичну логіку, яку закладено у концепцію «незалежної Польщі» у 1918–1939 рр.

Зазначене вище стосується І. Падеревського як людини буттєвої і громадянсько затребуваної, тобто психологічно досить автономної стосовно творчих виявів. Інколи ці дві персони (буттєва і творча) в

одній особі мають дещо дисгармонійне, а то і конфліктне (про це див. [4, с. 8]).

Після загального опису біографії і творчості І. Падеревсько більш детально проаналізуємо реалізацію ягеллонських настанов у його композиціях.

Вокальні твори І. Падеревського як жанр відповідають просарматським настановам композиторської творчості, що склались у час діяльності С. Монюшка і поступового визнання його величі у кінці XIX ст. У композиціях І. Падеревського фігурують тексти А. Міцкевича, узяті з різних його творів, об'єднаних сарматською світоглядною позицією поета. Однак у спадку І. Падеревського фігурує його єдина опера «Манру», яка сконцентрувала композиторські зусилля майстра. Створена на початку XX ст., вона зосередила композиторські зусилля і засвідчила самооцінку творчості автора саме цим масштабним оперним жанром.

У вступі до програми святкування відновлення незалежності Польщі директор Польської національної опери Вальдемар Домбровський писав про повернення в репертуар опери І. Падеревського «Манру», яка символізує надзвичайно важливі для поляків факти національної культурної спадщини. Сам композитор у 1900 р. про свою єдину оперу, яку створював поетапно упродовж кількох років, зауважував, що «рідко коли працював над чимось із більшим задоволенням і інтересом» [395]. Лібрето належить польському письменнику і скульптору Альфреду Носсінгу. Свої нариси він не випадково базував на дуже популярному романі Ю. Крашевського «Котедж за селом» («Chata za wsią»), який порушував важливі соціальні проблеми, звертаючись до замовчуваних і «незручних» тем, зокрема життя циган, розмаїття їх культурних звичаїв і пов'язаних з цим соціальних конфліктів.

У Дрездені 29 травня 1901 р. відбулася прем'єра опери, а в червні цього ж року, як зазначалося вище, у Львові. Після цього твір тріумфально крокував сценами Європи та Північної Америки,, що призвело до численних постановок опери «Манру»: її охоче включали в репертуар найважливіших театрів і вона була добре прийнята глядачами та критиками. Це перша польська опера на сцені Метрополітен-опери в Нью-Йорку. Та все ж після тріумфу на початку

XX ст. твір поступово відходив у забуття, з'являвся дуже рідко і то переважно лише в польському репертуарі.

Перш ніж аналізувати оперу більш детально, варто нагадати, що здобуток І. Падеревського успадкував долю багатьох шедеврів символістів кінця XIX – початку XX ст., відновлення яких відбулося тільки у період поставангарду.

«Манру» – це історія трагічного кохання, приреченого на крах унаслідок зіткнення з умовностями та традиційними соціальними нормами відносин і оцінок, що базуються на ксенофобії і нетерпимості. Неспокійний духом циган Манру, що є культурно чужим стосовно слов'ян, полишає свою свободу заради великого кохання, яке з часом стає для нього важким тягарем, породжує агресію та аутсайдерство. На тлі його вибору розвивається драма Улани – жінки, що заради кохання жертвує забезпеченим життям у сім'ї, обирає нелегку долю поруч із коханим. Герої твору живуть у світі байдужості й ненависті, почуваються відчуженими, виключеними зі спільноти, а це зрештою призводить до драми [568].

Для музики характерні засоби вираження, запозичені від Р. Вагнера, Дж. Пучінні й В. Моцарта. Надзвичайно багатою є музика хорів, які виступають на рівні із провідними сольними партіями цієї вистави. Привертає увагу постановка М. Вайса, в якій для «осучаснення» дії подано сцену втечі на мотоциклах. Колоритністю та жвавістю вирізняються сцени весілля. У рік, коли поляки відзначали століття відновлення своєї державної незалежності, за яку так успішно боровся І. Падеревський, вибір «Манру» як першої прем'єри сезону в році виглядає очевидним. Ця опера постає як твір великого значення не тільки для польської музичної спільноти, а й для національної культурної спадщини, адже, незважаючи на плин часу, він не втрачає своєї актуальності, основою якої є краса і багатство музики І. Падеревського. Усе це відзначає В. Домбровський [576].

Польський мистецтвознавець Анджей Пібер висловлює цілком слушне міркування: «За задумом І. Падеревського «Манру» повинна була стати вінцем його композиторської творчості, відповіддю всім тим, хто сумнівався в його здатності написати оперу. Він хотів

написати оригінальне творіння, засноване на відомих гуральських і циганських мотивах» [595, с. 235].

Як пише американська дослідниця історії музики, письменниця та поетеса польського походження Майя Трохимчик, перед нью-йоркською прем'єрою І. Падеревський дав прес-конференцію 30 січня 1902 р., під час якої заявив, що новизна «Манру» полягає в тому, що, на відміну від звичайної романтичної історії, її тема розвивається на тлі конфлікту двох рас – слов'ян і циган. Манру, герой цієї драми, кидає свою дружину не тому, що закохується в іншу жінку, поштовхом стає несподіваний спогад про музику, яка нагадує його улюблену циганську мелодію [695, с. 193].

Далі М. Трохимчик підкреслює: «Є два потужні конфлікти, які пронизують оперу та завершуються подвійною трагедією: історія етнічної ненависті та неприйняття між польськими селянами і циганами (яких, як буде показано далі, описано за допомогою негативної лексики, як зазвичай євреїв) та історія про невдалий міжкультурний шлюб, зі «свекрухою-монстром» для героїні, домашнім насиллям, любовним трикутником непримиренними розбіжностями, які відомі як нинішня американська епідемія розлучень. Дві драми перетинаються в інтимній історії Улани та Манру, що не можуть створити нове спільне життя поза відповідними етнічними спільнотами і яких обидві спільноти відкидають як «відступників» і «зрадників» власної «крові» [695, с. 194].

Трагічне завершення опери подвійною смертю закоханих породжує не романтичні аналогії, а яскраво виражає «етнічні / расові» несумісності, акцентуючи на неминучій силі постійного відчуття етнічної приналежності, яку ілюструє «циганство» головного героя Манру та «польська гуральська-татранська приналежність» його дружини Улани.

Музичні композиції опери багаті на різностильове поєднання (на грані еклектичних «зіткнень»), зумовлене стилізацією фольклору польських горян і циган. Багатою є також гармонічна мова (послідовність паралельних доповнених тризвуків тощо). А це ставить І. Падеревського на чолі композиторського авангарду того часу. І це місце він залишив заради служіння політичній справі незалежної Польщі. А от «Марш циган» із третьої дії та любовний дует із фіналу

другої дії, вважає М. Трохимчик, можна взяти та виконувати окремо, для підтримки радикальних ідей автора в політиці [695, с. 199].

«Манру», єдине сценічне творіння І. Падеревського, стало першою музичною соціальною драмою в історії польської опери [524]. Композитор музично об'єднав ідею соціальної драми із законами жанру опери: в «Манру» відсутня увертюра, дія І акту починається відразу після короткого, всього в декількох тактах, звучання оркестру. У творі також з'являються гуральські та циганські мотиви, при цьому митець не використовував прямі фольклорні цитати, а створив власні мелодії та великі фрагменти (гуральські танці, дівочий хор, циганський марш) у народному стилі [524].

Після тріумфальних постановок у 1900–1903 рр. і прем'єри в Києві в 1904 р. для опери настала пауза довжиною в 26 років. І лише в 1930 р. «Манру» було представлено публіці в Познані та Варшаві, а згодом ще кілька разів у різних містах Польщі. Опера «повернулася» також для постановки і у Львів.

Аналізований твір І. Падеревського є зовсім незвичним через повне ігнорування естетизму втілення любові, це «історія Ромео і Джульєтти навпаки», бо взаємне кохання не виправдується християнським визнанням. У центрі уваги виявляються нетерпимість, жорстке неприйняття кохання героїв не тільки у сюжетному розкладі, а й композиторською позицією констатації привабливості протистояння – циган і поляків, що за узагальненнями коментаторів відповідає непримиримості різних етносів-націй. І музика, що від церковності йде до об'єднання у вірі (адже цигани – православні, а поляки-гуралі теж), не подає такого узагальнення, вона нарізно поетизує кожен «табір», ніби легітимізуючи цим ворожнечу, нічим не пом'якшувану, долання якої, попри те, демонструють усі релігії світу.

Ця ідея опери – єдиної і визнаної вищою мірою автором – складає дещо принципово протилежне ягеллонству, яке І. Падеревський вітав, святкуючи 500-ліття Грюнвальду тільки у розрізі величі Польщі, не помічаючи ні своїх українських почасти коренів, ні сарматської довіри до литовства. Можливо тому до опери не дуже прихильно ставилися у Другій Речі Посполитій, яка відбудовувалася з опорою на багатонаціональну спільноту, і належно оцінювали у Третій Речі

Посполитій, яка центрує ягеллонство навколо саме польського здобутку з його католицькою «західною місією».

Щодо прийняття «Манру» у США та в німецькому світі, то це спеціальна тема: слов'янство, налаштоване на ворожнечу і локалізованість, певно, відповідало сприйняттю його в тих національно-державних розкладах. Згадувана М. Трохимчик вказує, що біографія композитора, який прийняв рішення відмовитися від музики заради «більшого» блага національної справи, стає зрозумілою, коли усвідомити його переконання щодо самоцінності етнічної ідентичності поляка та служіння справі для сприяння благам «польської раси» і щиро забути, що таке узагальнення «відсікає» слов'янофільство і поляків, і всього їх оточення. Композитора-політика свого часу несправедливо звинуватили в антисемітизмі через його одноразову підтримку публікацій Р. Дмовського в 1910-х роках [695, с. 201]. Він бачив Польщу багатоетнічною, називаючи її «Сполученими Штатами Польщі», де усі етнічні меншини би мирно співіснували і співпрацювали, як в золоту добу королівства Ягеллонів XVI ст. (забуваючи, що ягеллонство як таке виникло у XV ст.).

Промови І. Падеревського містять незліченну кількість апеляцій до почуття винятковості національної польської ідентичності. Сильний вияв таких почуттів можна знайти у його промові на урочистостях з нагоди 100-річчя від дня народження Ф. Шопена: як політик він «розширює» польськість до «расовості», свідомо відсікаючи тим самим ідею слов'янської консолідації і зводячи до «меншин» інші слов'янські і позаслов'янські нації [695, с. 201].

Найбільш масштабним патріотичним твором композитора вважають його Симфонію h-moll op. 24, а також «Полонія» («Polonia»), завершену у 1909 р. Ця монументальна композиція була натхненна, можливо, однойменним історичним твором художника Яна Стики – друга І. Падеревського. Картина «Полонія» була написана в 1891 р. до 100-річчя польської конституції 3 травня і, на думку історика Патріса Добровського, прочитується як «Хто є хто у польській боротьбі за незалежність». Симфонія І. Падеревського з численними патріотичними гімнами та піснями є не менш патріотичною [338, с. 105].

Після Першої світової війни І. Падеревський продовжував гастролювати та виступати зі своїми композиціями. У 1917 р. митець пише слова і музику для патріотичного гімну для створюваного в Америці війська польського «Гей, орле білий!» («Hej, orle biały!»). Він був одним із організаторів цього війська, щоб збільшити присутність Польщі на полях битв Першої світової війни в Європі та підкріпити претензії країни на участь в мирній угоді і відновлення державної незалежності [695, с. 182].

Пісню було негайно відправлено для виконання в таборах вербування в США і Канаді. Вірш із чотирьох строф звернений до герба Польщі – гордого білого орла. Автор, апелюючи цим знаковим і дорогим для поляків символом до незалежної держави, нагадує, що настав час боротися за її свободу у всіх куточках країни і пам'ятати про спадщину давніх королів із династій П'ястів і Ягеллонів [695, с. 186].

Із зазначеного випливає, що концепція польської народності-національності має принципово відмінні риси у І. Падеревського та К. Шимановського, хоча обидва народилися і виросли в Україні та долучилися до найвищого визнання в Польщі. Проте І. Падеревський ішов до цього визнання через Захід і США, тоді як К. Шимановський «путівку у життя» отримав на Сході Європи, основні свої твори (тільки не «Страдальна Мати» («Stabat Mater») і «Розбійники» («Harnasie»)) написав в Україні, в Одесі. Певні спроби прийняти більшовицький режим після 1917 р. підтверджують те «інтернаціональне» начало його мислення, яке, зрозуміло, він приховував в останні 18 років свого життя у Польщі. К. Шимановський сформувався у 1910-ті, тут, в Україні, а цього категорично не хочуть бачити.

М. Трохимчик підкреслює: «Після повернення до спадщини національної музики, яку Падеревський представляв і втілив до Першої світової війни, Шимановський зайняв місце свого попередника, змішавши свою нову музичну мову із національними традиціями. Таким чином, лише у 1920-х роках він почав створювати мазурки та зробив стилізації польських народних танців, що були основним елементом польської музики та «візитною карткою» кожного польського композитора, який прагнув утвердити свою

етнічну приналежність» [695, с. 209]. Зазначені твори мають зовсім інший гармонічний і тональний фон і відрізняються від ранніх творів І. Падеревського (не забуваємо, що татранські гуралі у своїй масі до сьогодні православні й утримують тим релігійні традиції, що значно відрізняються від центральної Мазовії, яка породила мазурки й полонези).

Творча біографія І. Падеревського засвідчує «двонаціональність», однак його українськість у бутті і політиці повністю перекриваються «західництвом» ягеллонства Ю. Пілсудського, засвоєним митцем ще до офіційного висунення тієї доктрини у 1918–1919 рр., тобто йдеться про ідеологічно самостійно розроблену концепцію польського гегемонізму в ягеллонстві, яка стала особистісною позицією і наслідки якої виявилися в останні 3 роки його життя (1939–1941 рр.): Захід і католицтво в ньому не рятували прозахідних настанов Польщі. Творчий геній І. Падеревського, що виробляв «другу психологію» в його особистісній структурі, продемонстрував у його єдиній опері дещо більш наближене до ягеллонства – оспівування краси татранської музики.

І яке б засудження расового розділення не наповнювало цю «історію Ромео і Джульєтти навпаки», подання «польського» через проправославне татранське-гуральське говорить само за себе: саме привабливість оригінальної музики гуралів демонструє польськість – іншого просто немає. І скільки б різні автори не знаходили «запозичень» К. Шимановського від І. Падеревського, польськість першого має принципові відмінності від політизованого полонізму другого. Творча свідомість І. Падеревського демонструвала його проукраїнське, із нахилом до краков'янства фольклорне натхнення, що вносить первісний ягеллонський присмак у його фортепіанні твори.

Ще одна знакова сторона діяльності І. Падеревського – це організація знаменитого видання творів Ф. Шопена за його редакцією. Смисл видання полягав в осучасненні подання шопенівського доробку, але з повним ігноруванням салонного стилю Шопена-піаніста. Цей популістський погляд на спадщину Ф. Шопена з «підтягуванням» композитора до прийняття ним німецького оркестрального стилю і певним ігноруванням виразного

французького тла шопенівської гри є показовим для розуміння і творчої загалом, і політичної позиції композитора й виконавця – опора на авторитет західного пронімецького фортепіанного вираження.

А стиль «Манру» І. Падеревського дивно передбачає оперу з поданням «історії Ромео і Джульєтти з часовим відхиленням» у «Дальньому дзвоні» Ф. Шрекера (1912), також із вагнеризмами і прозаїзмами веристського нахилу, по-символістськи підкорювальної, красивої у звучанні, і після безумовного визнання у рік постановки категорично забутої на півстоліття.

Особливо важливими для оцінки І. Падеревського-композитора є його «татранські» і «краков'янські» фортепіанні композиції, щедро насичені фольклорними мелодіями Польських Татр [695, с. 205]. Як композитор, він був взірцем польського національного стилю та експресії 1890-х і початку 1900-х років, за тим винятком, що шопенівська традиція мазурки у нього співіснувала із краков'яками, які характеризуються узгодженням у них польського і позапольського (українського) компонентів.

Згідно з твердженням Магдалени Дзядек, національний стиль, заснований на національних духовно-емоційних характеристиках, відзначався зокрема опорою на фольклорні цитати: на них можна було посилатися для надання «національного» характеру творам «ненаціональної» тематики, незалежно від відсутності у них таких очевидних характеристик, як національні жанри, назви, теми, цитати і сюжети чи програми [351].

Звертався до краков'яку і Ф. Шопен, і автори пізнішого періоду. Так, саме Ф. Шопен (Krakowiak – Grand rondeau de concert для фортепіано з оркестром, Op. 14 (1828)) та І. Падеревський створили найвідоміші зразки художніх стилізацій цього жанру. Прихильність останнього до краков'яку засвідчує його поява у таких танцювальних творах, як: «Танці польські» («Danses Polonaises») для фортепіано Op. 5 (1882; дві частини)); «Танці польські» («Danses Polonaises») № 1, Op. 9; «Фантастичний краков'як» («Krakowiak fantastyczny») H-dur, № 6, Op. 14; «Концертні гуморески» («Humoresques de concert») (1886); «Фантазія польська» («Fantaisie Polonaise sur des thèmes originaux») gis-moll na fortepian i orkiestrę Op. 19 (1891–1893) [695, с. 186].

Музика Татр – гір у південній частини Польщі з поєднанні з виразними діалектами, костюмами і традиціями надихала Владислава Желенського (увертюра «В Татрах» («W Tatrach», 1872) та Зиґмунта Носковського (увертюра «Морське око», 1875) [695, с. 187].

Улітку 1883 р. І. Падеревський разом з піаністом і композитором Яном Клечинським подорожував Татрами і Підгаллям, записуючи всі гуральські мелодії пісень і танців, на які вони натрапляли. На основі цього матеріалу, який І. Падеревський вважав «найхарактернішим», були створені кілька п'єс, що увійшли до фортепіанного циклу «Татранський альбом» («Album tatrzanskie») ор. 12. Першу з його композицій з цього альбому було опубліковано в жовтні 1883 р. у варшавському журналі «Echo muzyczne i teatralne» [695, с. 188].

Польська версія «Татранського альбому» містить чотири частини, три з яких складені у 1883 р., а четверта – у 1884 р. [281]. Німецьку версію 1884 р. було розширено двома додатковими частинами [695, с. 188]. Цю версію фортепіанного циклу з уже наявних трьох композицій доповнено трьома новими, переробленими в аранжуванні в чотири руки. Новий цикл із шести композицій також отримав номер опусу 12. Він був опублікований у Берліні двома випусками, а прем'єра твору відбулася 3 жовтня 1884 р. у Варшаві [281].

Композицію укладено в такому порядку: Зошит I – Allegro con brio «В цегляному підвалі» («W murowanej piwnicy»); Andantino molto espressivo «Дівчинко, я тебе кохаю» («Dziewczyno kocham Cię»); Allegro con moto «За горами, за лісами» («Za górami, za lasami»). Зошит II -Allegro maestoso / Vivace grazioso «Гей, я йду до лісу» («Hej idę w las») Allegretto / Andantino; Allegro ma non troppo.

Польську версію «Татранського альбому» для фортепіано з німецьким виданням «Album tatrzańskie» для чотирьох рук пов'язує спільний номер опусу, а також перші дві п'єси з I зошита (№ 1 і 2) та п'єса на основі мелодії «Hej idę w las» (№ 4) [281].

Обидва цикли є одними з найперших зразків художньої обробки оригінальних народних мелодій у польській фортепіанній музиці. Однак І. Падеревський, цитуючи сюжети пісень і танців горян, втручається в їх мелодико-ритмічний і гармонічний малюнок передусім для того, щоб усунути сире звучання оригіналів і прикрасити їх. У гармонійну сферу композитор часто включає

квінтакорди і звучні ноти (педальні, унісонні за їх походженням від церковного ранньохристиянського співу), характерні для музики горян.

Насамкінець щодо знакової постаті І. Падеревського підсумуємо:

– І. Падеревський своєю політично-громадянською і творчою позицією демонстрував переконане ягеллонство, витлумачене ним у католицько-полонійному центризмі з утвердженням ягеллонства Ю. Пілсудського (політично-громадянське подання його ідей); в обох маємо розвиток сарматських «нашарувань» на історичний ягеллонський здобуток, органічно узгоджених із соціально-політичними тенденціями в національному мисленні Польщі попереднього століття;

– виконавський максималізм І. Падеревського у визнанні його символістської, німецької за стилем виконання салонної шопенівської спадщини заради уславлення «Шопена з кунтушами і з польським духом сарматської розкоші» продемонстрував те, що було викривленням історичної правди і шопеніанства, і ягеллонства XV–XVI ст., але відповідало очікуванням поляків щодо патріотичного ентузіазму 1910-х років;

– творчі тяжіння в композиторстві опиратися на підгальський фольклор гуралів, які не порвали з провізантійськими православними заповітами; краков'янські, а не мазуркові типології заповітів Старої Польщі засвідчують проягеллонське поєднання польського й «русинського» (українського), що замовчувалося громадянсько-прополонійською позицією, такою, що ігнорує слов'янську спільність спадку ягеллонства, яка стала «ягеллонством навпаки», якщо порівнювати з величною історичною предтечею XV–XVI ст.;

– діяльнісна активність митця, основу якої складали виконавська і композиторська творчість, була вельми широкою і плідною, однак не менш важливими у його самовираженні були політично-державницька і громадсько-патріотична діяльність. Масштаб особистості І. Падеревського зіставний з тими, кого, за П. Валері, відносимо до «універсальних особистостей» неоренесансного XX ст., а конкретно: І. Падеревський співвідносний із такими визначними фігурами, як Е. Вілла-Лобос, також З. Кодаї, М. Рославець в Україні;

– національний тонус творчості І. Падеревського визначається не завжди фізичним перебуванням в Україні чи в іншому національному оточенні, проте переконаним усвідомленням своєї творчої позиції; І. Падеревський, народжений в Україні, окрилений першими успіхами у Львові, сповідував ягеллонство у тому пропольському «расовому» переломленні, яке відсувало національно-союзницькі відносини інших слов'янських націй, переведених у його розумінні у статус «меншин» (як і Ф. Шопен, який, незважаючи на французьке походження за батьком і тривалим, довжиною майже усього життя, перебування у Франції, склався як польський композитор);

– у творчості І. Падеревського концепція ізольованості націй-рас демонструє протестантизоване християнство, не долучене до церковного «інтернаціоналізму» католицької і православної церков, що, можливо, й було причиною успіху «Манру» саме у США і в німецьких театрах, для яких національна церква становить органіку взаємовідносин.

Окреслена вище двонаціональність І. Падеревського є порівняною та одночасно категорично відмінною від іншого композитора, в якого польський складник реально пов'язаний з українською лінією вияву. Йдеться про К. Шимановського, котрий перші свої 36 років життя провів в Україні, тоді як у Польщі жив лише останні 16 років. В Україні були написані майже усі його презентативні композиції – від Третьої симфонії до циклу «Маски» та дві опери «Хагіт» і «Король Рогер», тоді як у Польщі – «Страдальна Мати» і «Розбійники», дописана започаткована в Україні Четверта симфонія з фортепіано.

М. Трохимчук пише: «Перше знайомство Шимановського з фольклором Татр відбулася влітку 1921 року, через сорок років після Падеревського. Молодий композитор відвідав Закопане до Першої світової війни в дитинстві, але не звертав уваги на музику цього регіону. Шимановський належав до іншого покоління, ніж Падеревський, проте його ранні твори, аж до варіацій на польську народну тему B-dur (1904 рік), не дуже вплинули на пошуки національного стилю з огляду на розгортання символістського мислення. Творчість Падеревського, а також романтичний націоналізм його вчителя Зигмунта Носковського, зведений у 1890-х

роках до краков'янства, стали для Шимановського «відправною точкою», але не сутністю його позиції» [695, с. 204].

Щодо ставлення до фольклору, то відвертий скрябінізм в Україні, в Одесі зокрема, вказував на позафольклорні вияви національного світобачення: скрябінівський містеріальний максималізм «дематеріалізовував» позбавлене матеріалізованого підґрунтя звучання у відтворенні передчуття Преображення не лише через «відрив від фольклору», а й відрив від жанровості. К. Шимановський з ентузіазмом поставився до аристократизму «здіймання над прозою буттєвості», заповіданого ісихастським Чудотворенням (про зв'язок з ісихазмом, християнським православним містицизмом див. [3, с. 72–75]).

Позафольклорна структура характерна для центральних композицій К. Шимановського в різних жанрах: інструментальна (цикли «Маски», «Метопи», Сонати № 2 і 3), симфонічно-хорова музика (Третя симфонія з хорами на тексти Дж. Румі), Перший скрипковий концерт, опери («Хагіт» і «Король Рогер»). Усе це твори послідовно символістського стильового спрямування, що дуже різко відрізняється від штраусіанства і шопенізму раннього періоду творчості початку 1900-х років. Загальна налаштованість мислення перетинається із вишуканим сарматизмом франкістського забарвлення, представленого у «петербурзькій польськості» М. Шимановської.

Більш детальну увагу приділено К. Шимановському в описах стану української музики 1910-х років. На цьому етапі виділяємо «татранські здобутки» композитора в 1920-ті роки, заявлене після приїзду у Варшаву право працювати на батьківщині предків. Сила авторитету К. Шимановського як лідера європейського модерну, автора Третьої симфонії і фортепіанних, вокальних циклів, які знайшли визнання у провідних концертних залах України і у всесвітньо відомих музикантів європейського Сходу, стала запорукою того, що митець обійняв посаду ректора у Варшавській консерваторії.

До татранського фольклору К. Шимановський показово звертався не стільки через продовження І. Падеревського, до композиторських здобутків якого він ставився стримано, скільки завдяки відчуттю значущості «локального» фольклору, тим більше дотичного до

східноєвропейських джерел, як це засвідчили успіхи неофольклоризму І. Стравінського у 1910-ті роки, що бурхливо обговорювалися в Одесі як позитивно сприйняті.

Загальний план твору «Страдальна Мати», написаного за католицькою секвенцією, але який, за законами жанру, становив мелодію візантійського фігуративного гімноспіву, мав дещо несподіваний для реквіємного жанру композиційний план: чергування жіночих і чоловічих сцен, що було органічною паралеллю до «картин із життя Древньої Русі» – «язичницької меси» І. Стравінського.

Але, як наголошують дослідники, цей фольклористський, точніше неофольклористський нахил творчості К. Шимановського характерний для періоду його перебування в Польщі. Певні підходи до фольклоризму він проявив під час навчання в З. Носковського у 1900-ті роки. Найбільш продуктивний період – це 1910-ті, в які митець проживав переважно у Єлисаветграді та Одесі, постійно виступаючи в салонах міжнародного резонування в Одесі, де й отримав визнання як геній, наступний після Ф. Шопена [695, с. 205]. І це – український період його діяльності (цьому періоду приділена увага у п’ятому розділі нашого дослідження. – О. Г.).

Ягеллонський «слід» у політичній державній позиції Польщі XX ст. разом із мистецькою реакцією на неї проглядається в діяльності і творчості не тільки І. Падеревського, а й З. Носковського, З. Яхімецького, Л. Камєнського, М. Карловича, В. Рудзінського та інших

Біографії багатьох найвидатніших діячів Польщі першої половини XX ст. живилися настановами на всеслов’янську, позаконфесійну і позаполітичну солідарність, даючи поштовх багатьом подіям творчого життя, що засвідчували відчуття слов’янського союзу, вибудуваному під час опору навалі німецької та австро-угорської армій у Першій світовій війні. Щоправда, воєнний похід радянської Росії на Польщу влітку 1920 р. значно підірвав те відчуття слов’янської спорідненості.

Всеслов’янську значущість мали теоретичні розробки Л. Роґовського про скіфсько-іранське тло зародження слов’янства, а також його композиторська творчість. М. Демська-Тренбач [63, с. 83] подає суттєві відомості щодо мистецької діяльності, знахідок і

звершень цього дивного дослідника, композитора і теоретика-винахідника, підкреслюючи, що Л. Роґовський, як і численні польські діячі мистецтва початку XX ст., намагався розкрити «таємницю національної душі», а його висновки виявилися вельми оригінальними. Він вказував на тісний зв'язок польського мистецтва із «древньою культурою, осередок якої розміщувався десь в районі Персії» [63, с. 83]. Л. Роґовський етнологічно підійшов до проблеми сарматизму, прослідковуючи географічно й культурно-порівняльно показники слов'янських запозичень зі Сходу. Він писав: «Вивчаючи наш народний спадок: звичаї, забобони, одяг, житло ..., я побачив, що витоки всього того і наших прадавніх мелодій також знаходяться на Сході» [625, с. 458].

Польська зачарованість здобутками Сходу виявляла «сарматську» пристрасть до «чудес Леванту», а це відображалося в одязі й звичаях, колекціонуванні ексклюзивних предметів і дорогоцінностей. Усвідомити все це музикант-дослідник зміг завдяки «сімейному спадку»: він народився у Любліні, де синтез кількох культур був абсолютно закономірним. Як відзначила М. Демська, «світло, що йде зі Сходу (ex Oriente lux) осяювало жителів цієї землі, як і жителів східнослов'янських земель, і збагачувало скарби багатовікового досвіду, набутого на стику культур. Можна висловити ризиковану тезу, що саме «люблінський топос» вселив Л. Роґовському визначні художні переваги – як людині, що жила на стику культур» [625, с. 458].

І розвиваючи далі цю тезу, дослідниця пише: «Символічно красномовним стало примирення між Сходом і Заходом в люблінській фондовій каплиці Владислава Ягелли. Король, вихований в колах візантійської культури, привіз до Любліна руських художників, щоб вони прикрасили внутрішню частину каплиці на замковому пагорбі (1418 р.). Можливо, це бажання підтримати на рубежах християнства старання в ім'я унії двох конфесій лягло в основу рішення монарха доповнити готичний об'єкт фресками у дусі пізньовізантійської естетики? Каплиця Святої Трійці, оформлена на польсько-руському стильовому стику, була свідком важливих історичних подій, одночасно засвідчуючи й те, що атрибут божественної досконалості – світло, яке йде із християнського Сходу

й освітлювало християнський Захід, а на люблінській землі виник ніби незначний слід, який набув характеру символу тривалості людських звершень» [625, с. 459].

Л. Роґовський навчався композиції у Варшаві (в З. Носковського) і Лейпцигу, виступав диригентом у Вільні у 1909 р. під час виконання його «Білоруської сюїти». А про його успішний авторський концерт у Варшавській філармонії у 1914 р. один критик в журналі «Колосся» відзначив, що композитор прийшов у музичний світ – через «криницю усього слов'янського – Білорусь» [625, с. 27].

Через своє життя Л. Роґовський проніс пісеньки, які наспівувала йому в дитинстві няня, він шукав їх у довкіллі, поки не знайшов рідкісні для нього свідоцтва язичницьких часів – «примітивні пісні слов'ян» [625, с. 458]. Він віднайшов «старовини глибокої» сліди «у глухих пущах Білої Русі, а також у польських Татрах». Суворість і простота народного примітиву захопила Л. Роґовського, аналогічно як і неофольклоризм Б. Бартока, І. Стравінського. І все це – свідчення пережитого автором ягеллонства. Але вже по-польськи, «по-сарматськи» звучить висновок Л. Роґовського щодо своєї нації: «Ми є першим народом Східної Європи, але не останнім – Західної» [625, с. 458].

Пощуки більше десятиліття – і відкриття «душі нації», «гами, типової для слов'ян», яка є синтезом послідовності з цілих тонів і персидської шкали «Zirefkend» (c-d-e-fis-g-a-b). Ця гама стала тематичним кістяком «Симфонії радісної», що була виконана у Варшаві у 1938 р. Це стало підсумком шляху, початок якого позначено 1919 р., коли вийшло друком есе «Музика майбуття». Філософська база – віталізм, ніцшеанство, бергсоніанство, що своєрідно віддзеркалювали філософсько-інтелектуальні тяжіння національної свідомості на початку XX ст., свідченням чого стало виникнення філософської школи світового значення у Польщі – після століть зосередження етносу-нації на політично-військовій діяльності.

Від Ц. Норвіда до А. Хібінського простежується думка про «оновлення Європи» через дотичність до культури Сходу як такої, що зберегла «староєвропейські корені». У композиціях Л. Роґовського «Три вірші Юань Цзеу Цай» («Trois Poemes de Yuan Tseu Ts`Ai») для середнього голосу і фортепіано (1920), тричастинній «Китайські

метелики» («Bibelots chinois») для флейти, челести і фортепіано (1916), «Привиди» («Fantasmagories») для оркестру (1920) помічаємо, що будівельним звуковим матеріалом «Привидів» стала персидська шкала – Zirefkend, а у заголовках п'яти частин усього циклу автор узяв імена індійських богів: Майя, Кришна, Ганеша, Кама, Агні. Також це камерний балет для трьох виконавців «Із садів Харан-аль-Рашид» («Z ogrodów Haran-al.-Raszyda»), написаний у 1933 р.

Наступний крок – це поїздка у Дубровники, подорожі по білоруських і польських садибах. Тоді білоруські селяни співали йому старовинні пісні, а композитор їх записував.

Л. Роговський склав неослов'янську програму мистецтв, сутність якої заявив у панславістськи налаштованій Празі в 1926 р., – це «Звернення до друзів музикантів усієї слов'янської братії», резюме якої звучало гордо-незалежно: «У нас, слов'ян, є незрушені до сього часу скарби, забута мова, власні невимовлені слова». Він у Дубровниках видав «Слов'янський збірник» з обробками народних пісень, серед яких були українська, польська, македонська, боснійська і хорватська.

Слов'янський колорит відрізняє музику балету «Купала» (1928), в якому віддзеркалилися його враження від відвідування Вільна у 1926 р. Композитор писав: «Я бачив ніч на Івана Купала в Антоколі. Дивним було те, що більшість людей добре знали, що прибули від святої Мільди, храм якої точно був на цьому місці… З нагоди свята пускали вінки, стрибали через вогнище, шукали цвіт папороті» [63, с. 86].

І це все було в діях балету, а свято Купала з'являється як 3-я картина в іншому балеті-пантомімі – «Коровай» (1938). Згадується слов'янський культ Свентовида – бога війни, врожаю, долі і провіщення.

Слов'янська міфологія лягла в основу твору із 4-х частин «Язичницькі погляди» (від 1951), в якому з'являються слов'янські божества. У І частині («Апостроф») – це бог згоди Лад, у ІІ («Хміль»), де йдеться про весілля, – Даждьбог, той, що дарує багатства, патронує подружжя, а також Сварог, бог небесного вогню, який карає за перелюб. ІІІ і ІV картини мають спільну назву «Видіння». Першим етапом «Видінь» є «Тризна» – йдеться про поховальний обряд

слов’ян, компонентами якого були танці та бенкетування на честь померлого після спалювання його останків, а потім поминання, тобто тризна. А фінал «Видіння» перетворюється в маніфестацію єдності слов’янства – і про це співає хор: «Наша земля – це ми самі, ні один ворог не вирве її у нас, ми її не віддамо, від землі наша слава» [63, с. 87].

А це вже є ягеллонство у чистому вигляді його образного подання! У контексті єднання західних і східних слов’ян, які до 1945 р. державно і соціально перебували у протистоянні. Такий текст засвідчував етап світоглядних змін. Показово, що подібна слов’янсько-єднальна тематика притаманна деяким творам провідного українського композитора 1950-х років Б. Лятошинського, зокрема його «Слов’янській увертюрі», «Слов’янському фортепіанному концерту» тощо.

Тематика «Видіння» пов’язана з балетом-оперою «Сирена» (1927) В. Малішевського, лібрето до якої за байкою Г. Х. Андерсена написав Л. Роговський, змінивши лише імена персонажів на слов’янські – Бірут, а владичиця Балтійського моря – Юрата. У цих творах Л. Роговського, натхненних слов’янською міфологією та обрядовістю, простежується значний вплив народної музики, з мелодичними цитатами, залученнями ритмоформул із польських танців. У його творчості знаходимо теж безліч музичних мотивів церковного походження.

Варто відзначити ту важливу обставину, що композиторська творча продукція Л. Роговського опиралася на силу його теоретичної-естетичної концепції, а її сумарний вияв продемонстрував відповідність митця «системі Леонардо да Вінчі», тобто інтелектуальному рівню теоретичних розробок щодо художньої творчості.

Теоретичною основою творчої діяльності Л. Роговського від початку було спрямування на радикальну реформу музичної мови. Він усвідомлював необхідність перегляду музичного матеріалу, застосованого в композиторській роботі. Тому митець уводив у свої твори комплекси шкал: п’яти-, шести- і семиступеневих. За його задумом, саме вони повинні були складати фундамент «музики майбутніх часів», – і це витончена реакція на «поклик епохи»:

паралельно до його зусиль оригінальну серійність на основі цілотонності скрябінсько-дебюссівського нахилу склали в Україні В. Ребіков і М. Рославець. Адже «шкали» Л. Роґовського співвідносні з такого типу посерійними побудовами, що і випереджували, і нічого спільного не мали з шенберговою атональністю, а тим більше з шенберговою зневагою до фольклоризму, зі скрябінським оминанням фольклорності і навіть жанровості як національно-смислової основи самовираження.

Л. Роґовський особливу увагу приділив ритму, називаючи його «життєвим і стихійним елементом господнього життя» [63, с. 88]. Митця хвилювало, «яким способом сповільнення чи прискорення не розладнує почуття еластичності та логіки ритму», а також «чим є акцент, що змінює принципово і категорично відчуття ритму» [63, с. 88]. Через ритм Л. Роґовський презентував ще одну площину асиміляції структуральних та експресивних рис польського фольклору: він відверто і наполегливо рекомендував композиторам, щоб вони заглиблювалися «у ці вередливі, а також соковиті, у своїй характерності, польські ритми» [63, с. 88].

Наукові розвідки музикознавиці і композиторки М. Демської були спрямовані певною мірою позиціями Л. Роґовського; її дисертація присвячена пружності ритмічних побудов Ф. Шопена і польських мелодій загалом. Л. Роґовський, за спостереженням Дж. Меєрбера, зустрічався з Ф. Шопеном і відбивав ритм на два при грі цим композитором мазурок. Така «двометричність» дійсно притаманна знаменитим польським танцювальним схемам, тридольність яких має особливу «здатність» зближуватися із дводольністю, що й відчувається у ритмічних розробках тематичного матеріалу Ф. Шопеном. До речі, цю дводольність мазуркових структур дуже чутливо фіксували китайські талановиті піаністи (у китайській традиційній музиці тридольність відсутня), як наприклад, Ван Вей, чиє виконання мазурок, за свідченням О. Маркової, відверто «згладжувало» акцентуацію на користь дводольності.

Така апеляція до ритмічної ускладненості, пружності і дисиметрії ритмопобудов Л. Роґовського перегукується з позиціями Б. Бартока, який вбачав подальший прогрес музики в опануванні «болгарськими ритмами». За зразок Л. Роґовський брав ритмічну майстерню

Ф. Шопена який «роз'яснив собі неточність ритму і згодився з ним як з ознаками життя». Шопенівський темп рубато – ця «нерівність, нетерплячість ритміки», а також «часте і досконале синкопування, яке створює розбірні і повні життя акценти», особливо інтригував Л. Роґовського [63, с. 89].

Зазначимо, що шлях композитора і теоретика музики Л. Роґовського має відверті паралелі до названих вище геніїв В. Ребікова і М. Рославця, а також до діяльності представника «чеського авангарду» 1920-х років А. Хаби. Але якщо у В. Ребікова і М. Рославця переважала скрябінська відстороненість від фольклоризму, то позиція чеського митця була співзвучною (ідеологічно теж – панславізм) зі спрямуванням Л. Роґовського. Теоретичні і творчо-практичні його здобутки органічно поєднані у творах «Симфонія радісна» і «Видіння», що, за міркуваннями М. Демської, «задовольняли амбіції композитора – служити основою для творчості і мали опору в оригінальній музичній граматиці» [63, с. 89].

Підсумовуючи характеристику життєвого і творчого шляху Л. Роґовського, зазначаємо:

– творче кредо уродженця Любліна Л. Роґовського, що залишився в архітектурі цього історично значущого міста свідченням ягеллонської міжконфесійної угоди, виразно розвивало культурні корені ягеллонського слов'янського єднання в бутті і творчості, причому не лише як композиторське втілення відповідних ідей, а і як теоретично-естетична розробка музичної «слов'янської палеопсихології» у вигляді скіфсько-іранських прикмет мелодичного мислення;

– обґрунтування Л. Роґовським семиступеневості шкали-ладу з лідійською підвищеною квартою і гіпердорійським низьким VII ступенем як основи просарматської «слов'янської мелодійності» пояснює корені мелодійності Ф. Шопена, спорідненості із давньокельтськими витоками слов'янської гімничності, нарешті, становить принципову паралель до серійності В. Ребікова і М. Рославця, які також співвідносили свою концепцію шкал-ладів-серій із дебюссівськими (і скрябінськими) пошуками, але зовсім не сходилися у ставленні до фольклору, яким захоплювався

Л. Роґовський (причому в проягеллонському поєднанні литовського й польського) і який не відповідав проскрябінській «національній дематеріалізації» В. Ребікова і М. Рославця;

– інтелектуалізм Л. Роґовського, який в одній особі представляв композитора і теоретика-дослідника, тим самим вкладаючись у вимоги універсальної особистості XX ст., відповідав не лише творчому універсалізму І. Падеревського, а й філософсько-естетичному спрямуванню Львівсько-Варшавської школи, яка вперше за історію Польщі утвердила світовий рівень роботи в цій науковій галузі, заклавши цим основу високого злету польської мистецької і наукової державнобудівничої творчості у XX ст., зокрема у 1950-ті роки.

Міжнаціональний і почасти міжконфесійний зміст мала діяльність величних представників Польщі, України і Литви К. Шимановського, М. Карловича та В. Малішевського, і це диктувало тематику їх творчого вибору, де контактність з Україною є органічним продовженням польського національного мислення у руслі сарматської «дисгармонії» розуміння такої національної контактності. Але варто віддати належне тим митцям і методологам, які географією прихильності до «старої столиці» Кракова, здійснювали певні ягеллонські заповіти, втілюючи у свій творчий спадок той заряд інтелектуальної готовності змінити уявлення про національні стандарти поколінь, що увійшли у світ у 1900-ті і наступні роки.

Серед митців і теоретиків в одній особі, тобто у статусі універсальної особистості XX ст., виступив також композитор і педагог, музикознавець високої кваліфікації Здіслав Яхімецький, чесно служачи своїй нації. Народження і навчання музиці у Львові, згодом у Відні із вивченням польської музики 1540–1640 років, тобто періоду розквіту і початку занепаду ягеллонства, яке завершилося у 1911 р. отриманням наукового ступеня доктора філософії і визначило до кінця життя топос музикознавчої і композиторської роботи – Ягеллонський університет в Кракові, професор (від 1921 р.). І якщо педагогічно-музикознавча робота З. Яхімецького неодноразово ставала предметом вивчення, то композиторська є маловідомою, такою, що, на жаль, донині не входить у репертуар знаних

виконавців-інтерпретаторів і є недостатньо висвітленою у світовій музичній літературі [710, с. 230].

Композиторська спадщина З. Яхімецького на тлі його видатного наукового доробку видається дуже скромною. Митець займався композицією лише, навчаючись у Відні під керівництвом Арнольда Шенберґа і Германа Ґрейденера, а також у перші роки свого перебування у Кракові. Обійнявши обов'язки завідувача кафедри музикознавства в Ягеллонському університеті, він відмовився від композиторської діяльності і до написання музичних композицій повертався лише епізодично, опрацьовуючи музику для театральних вистав. В. Позняк стверджував, що З. Яхімецький «легковажно» ставився до своїх музичних композицій [611, с. 238]. Не творив він і в мистецькому напрямку вокальної лірики.

Однак З. Яхімецькому подобалося ділитися зі студентами на лекціях із музикознавства своїми музичними композиціями, які він використовував як музичні приклади, пов'язані з обговорюваною технічною проблемою чи історичним періодом. І тільки після більш як 100-літнього їх написання можна об'єктивно оцінити композиторську спадщину З. Яхімецького, беззаперечно відзначивши її мистецьку цінність і новаторський характер. Особливо це стосується таких пісень, як «В'юнок» («Powój»), «Гумореска» («Humoreska»), «Як же можете квіти» («Jakże możecie kwiaty»), «Туга» («Tęsknica»), «Симфонічна фантазія» («Fantazja symfoniczna») [697, с. 25].

У вересні 1908 р. в костелі св. Петра і Павла у Кракові З. Яхімецький одружився із співачкою Зофією Годзіцькою, з якою його пов'язало щире і взаємне кохання. Митець часто радився із дружиною, цікавився її думками чи пропозиціями щодо підбору конкретних віршів до пісень, які він складав, постійно очікуючи від Зофії емоційної та інтелектуальної підтримки. Туга за коханою була для Здіслава своєрідним натхненням у музичній творчості. Так, він писав до Зофії передостаннього дня 1903 р., який, як і Різдво, провів у Відні сам: «Дивлюся на твій портрет. Цей невимовний спокій твоїх очей наповнює мене зсередини. Знаю, ти живеш цим заради мене. Я знаю, що це серце б'ється, як в голуба, що воно б'ється для мене. Я не приїду до Кракова з порожніми руками. Я повинен служити своїй

леді. Я привезу тобі шість нових пісень. Маю величезне бажання працювати і знаходити в цьому втіху» [715, с. 162].

Серед тих пісень, що їх митець обіцяв коханій, були також інші, зокрема на слова поета Луціана Ридля «Хоч я не маю полів, хоч я не маю лугів» («Choć nie mam pól, choć nie mam łąk») із присвятою «Пані Зофії Годзіцькій», написана в 1904 р. у Кракові. Тоді ж там було видано його пісні на слова Адама Асника і Леопольда Стаффа.

Композиторство З. Яхімецького об'єктивно закладало самостійність Краківської музичної школи, яка, будучи очоленою Б. Шеффером і К. Пендерецьким, досягла високого рівня творчої діяльності в другій половині XX ст.

З. Яхімецький у своїх піснях, що вийшли друком у 1904–1905 і 1921–1922 рр., робить акцент на фортепіанній партії як чиннику, який визначає емоційне вираження нарівні з вокальною партією, оригінальною гармонією і тісним зв'язком слів, тексту й музики. Х. Душик пише: «Пан Яхімецький пішов найновішим шляхом. Строфа пісні ховалася за обрій; ви навіть не можете побачити Хуго Вольфа, який свого часу стверджував, що є в пісні запозичення вагнерівських ідей... Молодий композитор вживає термін «пісні в супроводі фортепіано», хоча точнішим було б зазначити, що це пісні для голосу і фортепіано, що представляє новітні західні тенденції в «Kunstlied», ймовірно чи не вперше в польському тексті, і треба додати, що вони викликають інтерес як перші перспективні спроби...» [337, с. 23].

Порівняння композитора з Х. Вольфом, наголошування на вагнеріанстві у стилі подання вокальності й фортепіанного викладу засвідчують намагання З. Яхімецького, зумовлене Краківською школою, йти «врівень з часом», випереджуючи відкриття тих, які згуртувалися навколо З. Носковського у Варшаві і стали іменуватися «Молода Польща», що звучало досить анахронічно для Європи у 1900-ті роки.

До «Симфонічної фантазії» З. Яхімецького критики були стриманими, ставлячись до неї як до «перших кроків» митця в жанрі оркестрової музики. Композиційна ж майстерність твору загалом була дуже сміливою як спроба недосвідченого композитора відірватися від звичних шаблонів. На той час у польській симфонічній музиці

існували два тренди, представників яких можна охарактеризувати як модерністів, котрі здебільшого під впливом музики Р. Вагнера шукали нових рішень, та імпресіоністів, що їх вважали прихильниками псевдомодернізму (В. Малішевський, Г. Опієнський, Г. Фітельберг, композитори «Молодої Польщі»). Тому на цьому тлі привертають увагу прогалини між «Симфонічною фантазією» З. Яхімецького та оркестровими творами, що написані в цей період у манері аранжування гармонії та музичної форми. У фазовому розвитку твору композитор наближається до симфонічних поем М. Карловича, проте й тут важко не помітити суттєві відмінності у стилях. Це передусім різна форма втілення емоційних «сплесків» і «відпливів»: у творчості З. Яхімецького ці зміни відбуваються частіше і він використовує більш динамічну шкалу – від ppp до fff, навіть у коротких формах (а це вже проскрябінське трактування, хоча О. Скрябіна, судячи з усього, у Кракові не чули).

Сильне об’єднання в одне ціле форми за допомогою використання двох коротких тематичних думок із незмінною мелічною формою у всіх частинах твору не зафіксовано у жодному з музичних творінь тодішньої Польщі. У «Симфонічній фантазії» З. Яхімецький відмовився від мелодійних тем із дуже виразними контурами та співаною кантиленою, і це зумовлено не відсутністю в автора мелодійної винахідливості з урахуванням таких його пісень, як «Королева» («Królewna»), «На добрий день» («Na dzień dobry»), «Як же можете квіти» («Jakże możecie kwiaty»), «Флористка» («Kwiaciarka»). Шукаючи нові шляхи розвитку музики, композитор свідомо відмовився від пріоритету цього фактора заради сонорічних принципів формотворення власних музичних думок.

Як композитор З. Яхімецький, будучи відкритим до новітніх напрямків у музиці, зацікавився також додекафонією. У 1930-х роках в одному із краківських журналів він опублікував музичну композицію за цією технікою. Б. Шеффер зізнався, «що перший додекафонічний твір, із яким він зіткнувся в перші роки знайомства з музикою, був дивовижним твором Здіслава Яхімецького». З огляду на це важко погодитися з думкою Б. Шеффера, що нібито «професор Яхімецький ... стояв у своїй музиці далеко від фундаментальних новацій нашого століття» [635, с. 154].

Через роки Б. Шеффер писав: «Професор Яхімецький багато знав про музику, він випромінював мудрість, розум і витончений смак, він був кимось; у моєму розумінні відрізнявся від усіх тих, хто мав справу з музикою до такої міри, що це викликало страх і повагу. Він походив зі старої школи, яка цінувала красу лекції та фундаментальні знання. ... Після багатьох років навчання музикознавству у Кракові я мав нагоду почути про популярність Яхімецького, особливо його приватні лекції, відвідування який було чисельним, бо – як постійно наголошувалося – вони були надзвичайно цікавими. Яхімецький красувався як актор, він був зіркою» [635, с. 156].

Узагальнимо важливі моменти щодо постаті З. Яхімецького:

– завдяки багатій теоретичній і творчо-практичній діяльності композитор набуває статусу універсальної особистості ХХ ст., що самою суттю співвідносить його діяльність із ренесансним типом;

– ягеллонство З. Яхімецького виявлялося у його житті і творчості як топонімічно (Львів – Краків), так і його об'єктивним реальним зверненням до різнонаціональної слов'янської взаємодії, хоча безпосередніх стосунків із носіями такої творчої слов'янської ініціативності не спостерігалося.

Аналогією до універсалізму З. Яхімецького є діяльність Л. Камєнського, за винятком виразних переваг наукової творчості в останнього. Зрозуміло, що, зважаючи на значні наукові здобутки Л. Камєнського, його композиторські пошуки є скромними.

Люціан Камєнський (1885–1964) народився в у м. Гнєзно, що було столицею древньослов'янської держави VIII–XI ст., підтримувало в ранє Середньовіччя тісні зв'язки з Києвом і згодом через розташування на польському заході опинилося у німецькому володінні. Майбутній музиколог навчався в 1903–1909 рр. у Берлінському університеті у Германа Кречмара та Йогана Вольфа, композицію студіював у Макса Бруха та Роберта Кана в Королівській вищій музичній школі [40, с. 137].

Перші музичні твори Л. Камєнського написані в романтичному стилі, із поетичним розмахом, з опорою на музику В. Моцарта, Ф. Шопена, Р. Шумана й інших композиторів. У 1936 р. він як завідувач кафедри музикології отримав звання професора. У 1938/39

навчальному році був деканом гуманітарного факультету університету.

Невдовзі після початку нацистської окупації Л. Камєнського заарештувало гестапо, звинувачуючи його в анти німецькій, антинацистській діяльності, а через публікації, в яких він констатував польськість Померанії та Кашубії, митця оголошено «ворогом рейху». Звільнили його лише завдяки старанням дружини (німкені за походженням). Надалі, до кінця окупації, професор працював в архіві Познанської бібліотеки Рачинських і перебував під постійним гестапівським наглядом.

Серед музичного доробку Л. Камєнського особливу увагу привертають дві масштабні композиції: «Симфонія пасхальна» («Sinfonia Paschalis») – із першого періоду (провагнерівського) його творчості та комічна опера в трьох актах «Дами і гусари» («Damy i huzary») на лібрето драматурга О. Фредра – з другого періоду (моцартівського). Світова прем'єра опери відбулася 3 жовтня 1938 р. у Великому театрі імені Станіслава Монюшка в Познані.

На жаль, досі немає досліджень композиторської творчості музиколога Л. Камєнського, тому що праці всього його життя було значною мірою знищено. Із огляду на це повноцінно оцінити його музичну спадщину важко. У 1910–1918 р. він написав драматичну біблійну оперу «Тамар» («Thamar») на власне лібрето, комічну оперу «Табу» («Tabu») і симфонічну поему «Казка» («Baśń»).

У наукових розробках Л. Камєнського – записи народних пісень на теренах Помор'я, Кашубії та Великої Польщі. Крім того, музиколог досліджував розвиток полонезу в другій половині XVIII ст.; йому належить, зокрема, обробка для фортепіано «Трьох старопольських полонезів» («Trzy polonezy staropolskie») (1928) [456].

Митець у 1936 р. видав у Варшаві збірник «Пісні кашубські: 13 пісень для голосу та фортепіано» (т. I) і «Кашубські пісні: для голосу та фортепіано» (т. II).

Варто зіставити ці матеріали про фольклор кашубів та їх подальшу долю (більшість кашубів-поморів прийняла протестантизм, що в Польщі після Другої світової війни зумовило їх масове переселення в Німеччину).

Серед доробку композитора – «Пісенник Поморський» («Śpiewnik Pomorski») на один або більше голосів (Познань, 1938). На слова Л. Ридля в стилі епохи романтизму композитор написав пісні для голосу та фортепіано «Навіть якби не хотів» («Choćbym nie chciał») (Варшава, 1929), «Танго хлой» із музичної комедії «Боксер і малюк» («Tango chloy» z komedji muzycznej «Bokser i Baby») для голосу і фортепіано на слова А. Свинарського (Познань, 1934). Йому належать також численні вокальні та інструментальні твори, серед яких опери «Дами і гусари» («Damy i huzary»; власне лібрето за О. Фредром) і «Чорне та біле» («Czarny i biały»), Пасхальна симфонія опус 2 для оркестру, хору та сопрано, Соната для скрипки та фортепіано опус 18, колядки для фортепіано опус 17 [46, с. 177].

Наприкінці свого життя Л. Камєнський повернувся до композиторської творчості, однак більшість його доробку до 1939 р., включаючи всі симфонічні і сценічні твори, на жаль, втрачено під час Другої світової війни.

Підводячи підсумки, щодо життя і творчості Л. Камєнського відзначаємо:

– універсалізм творчого вияву митця, зважаючи на сумісність теоретично-музикознавчої та композиторської роботи попри нищівні наслідки втручання соціально-політичних сил у біографію високоталановитої особистості, навіть на втрату суттєвої частини творчого доробку до Другої світової війни, засвідчують приналежність Л. Камєнського до провідних музикознавчих сил (див. фольклорні надбання із втіленнями у композиціях народної пісенності-танцювальності Померанії й Кашубії у їх польському вимірі), і заявляють про його певний композиторський традиціоналізм, що зайняв впевнену позицію у мистецтві ХХ ст. поряд з модерном-авангардом;

– творча діяльність Л. Камєнського виявила те протистояння польського-слов'янського німецькому державному пангерманізму, яке у фаховому локалізованому і зменшеному обсязі відтворювало ягеллонські заповіти опору тевтонам, що було органічним для уродженця Гнєзно і навіть самою своєю географією та історичними асоціаціями вказувало на спорідненість із загиблою культурою

західних слов’ян, які першими прийняли удар пратевтонської активності;

– традиціоналістські стильові настанови Л. Камєнського-композитора активно корегувалися фольклористичною новаційністю північнопольської спрямованості (кашубські джерела), яка раніше не привертали уваги ні теоретиків, ні композиторів-практиків; це надавало традиціоналістському стильовому спадку композитора виразної самостійності і високої теоретичної обґрунтованості його фольклорної основи, виокремлення прозахідної лінії танцювально-інструментальної гри в саме музичному вияві.

Зиґмунт Носковський (1846–1909) увійшов в історію музики як будівничий композиторської спільноти «Молода Польща», що створила «польську п’ятірку», сформовану з випускників його класу у Варшавській консерваторії, двоє (М. Карлович, К. Шимановський) із п’яти учасників якої утвердилися як генії музики ХХ ст.

У композиторстві З. Носковський уславився як перший визначний польський симфоніст, автор першої симфонічної поеми «Степ» («Step») у музиці Польщі. У ній, а також в окремих скрипкових і фортепіанних п’єсах та піснях митець звертався до образів і жанрів, пов’язаних з Україною. Він є автором «Тропака» («Українського танцю») для скрипки і фортепіано, «Пісеньки з України» для фортепіано та «Українських мелодій» на теми галицьких пісень і танців для фортепіано у 4 руки (1890), низки думок – скрипкових (1888) і камерно-вокальних, зокрема «Серенади» й «Думки» (1897)» [726].

Твори З. Носковського неодноразово звучали у Києві, іноді він особисто диригував під час їх виконання. Зокрема це відбувалося 3 грудня 1907 р. – Симфонія № 3 «Від весни до весни»; 2 грудня 1916 р. – симфонічна поема «Степ». У Львові пройшли авторські концерти композитора, а також у 1902 р. прем’єра його опери «Лівія Квінтилла» («Livia Quintilla») (1898; лібрето Л. Ґермана за драмою С. Женткowського). К. Шимановський присвятив З. Носковському «Варіації на народну тему» для фортепіано. «Як музичний критик, багато років співпрацював із польським періодичним видавництвом «Газета польська» (Gazeta Polska»), «Варшавський кур’єр» («Kuriyer Warszawski»), «Музичне, театральне й артистичне ехо» («Echo

Muzyczne, Teatralne і Artystyczne»), «Польський кур'єр» («Kuriyer Polski») та «Ілюстрований тижневик» («Tygodnik Ilustrowany»). Є співавтором праці «Практична лекція з гармонії» («Wykład praktyczny harmonii» (Варшава, 1903))» [169].

У Варшавській філармонії 6 лютого 1906 р. відбувся концерт, де були представлені музичні твори чотирьох вихованців З. Носковського, композиторів «Молодої Польщі». Глядачі та рецензенти захоплено відгукувалися про цю подію. На музику З. Носковського певною мірою вплинули письменники Олександр Фредро, Северин Гощинський, Юзеф Ігнацій Крашевський, Теофіл Ленартович, Антоній Мальчевський, Адам Міцкевич, Вінцент Поль, Мечислав Романовський, Юліуш Словацький, Юзеф Богдан Залеський. Деяких з цих авторів із впевненістю можна зарахувати до «української школи» в польській літературі. Та навіть сам принцип звернення до українського як частки Великої Польщі вказує на сарматистський загалом підхід до тих національних взаємодій, що соціологічно й естетично відобразили тлумачення ягеллонства шляхтою.

Серед тем, які опрацьовують митці, одне з провідних місць належить регіональній природі з мотивами диких лісів, безкрайніх степів, вітряних і туманних краєвидів. Показова щодо цього – перша в польській музичній культурі симфонічна поема З. Носковсього «Степ». Цікавим є складний механізм проникнення літературної стихії в музику, як, наприклад, те, що романтична поетична традиція мала вплив на творчість З. Носковського через роман Г. Сенкевича «Вогнем і мечем».

Та все ж зацікавлення композитора романтичною традицією не завершується мотивом степу, митець звертається до творчості А. Міцкевича, З. Красінського, Т. Ленартовича та О. Фредра. Інтерпретуючи кантату «Світезянка» («Świtezianka») на баладу А Міцкевича, З. Носковський ретельно відводить певну роль окремим інструментам. Зокрема це стосується сцени, в якій дівчина дарує героєві малину, яку ілюстровано звуками сопілки, а також пісні стрільця, що супроводжується похмурими звуками фагота і кларнета. Арфа, наприклад, імітує бурхливі хвилі озера і відображає фантастичний настрій балади. Цей інструмент звучатиме також і

симфонічній поемі «Степ», і в кантаті «Світезянка», і в опері «Помста за стіну кордону» («Zemstwa za mur graniczny») за мотивами комедії О. Фредра.

Арфу, як відомо, було уведено в оперний, згодом симфонічний оркестр у добу так званої «кельтської хвилі» за часів Реставрації 1813–1848 рр. Вона була священним інструментом друїдів, залишилася у складі народних інструментів кельтських народів, у Франції та Ірландії. Прийняття християнства друїдами у IV–V ст. як візантійського православ'я забарвилося рисами дотичності до друїстської містики. У XI ст., коли православ'я нищили, багато православних друїдів пішли в Київську Русь, згодом після кінцевого окатоличення у XIII ст. ірландські православні друїди потягнулися в Русь-Україну. Саме з їх впливом пов'язують культуру козаків-характерників. Фантастична балада «Світезянка» А. Міцкевича віддзеркалює типові жанрові ознаки ірландсько-кельтської баладності, цінну жанрову змістовність якої усвідомлював З. Носковський.

Поезія А. Міцкевича та інших романтиків надихала композитора і стало основною рисою його творчості, це зокрема стосується національно-визвольної та патріотичної проблематики. Недаремно З. Носковський звертався до таких тем у «Пісні про філаретів» («Pieśń filaretów») або «Пісні про вайделотів» (Pieśń wajdeloty») на роман А. Міцкевича «Конрад Валленрод». Обрана композитором тональність Es-dur вказує на бойовий ентузіазм, стійкість у прагненні до свободи і героїзм. Тиртейські мотиви він шукав також у творах М. Романовського. Надії на незалежність, які породили Січневе повстання 1863 р., зобразив у колядці поета «Старий вірний іде» («Idzie wiarus stary») [564, с. 29].

Проте, крім творчості романтиків, З. Носковський, завдяки поетиці «української школи» в польській літературі, веристських тенденцій у творчості С. Монюшка, зверненню до романістики Г. Сенкевича наближався до інших стильово-змістовних цінностей, серед яких захоплення фольклором, казкою, національним духом поезії, в якій він виріс. Беззаперечною перевагою його композицій є вичерпне і точне подання взаємодії між словом і звуком завдяки

поєднанню у своїй творчості літературознавчих і музикознавчих знань [445].

Зазначимо, що З. Носковський обирає для симфонічної поеми «Степ» тональність Es-dur. «Носковський аналізував польські національні танці, як-от полонез, мазурку, оберек, куяв'як і краков'як, описував їх особливості, посилаючись на праці Оскара Кольберга, наголошував на ролі ритму як основи, що визначає оригінальність національних танців і характеризує польську специфіку вираження. Тому композитор підкреслював, що навіть у творах Фридерика Шопена він не знайшов справді «національного знаку», в операх Станіслава Монюшка він розпізнав італійський стиль (у «Гальці»), французький стиль (у «Графині»)» [546, с. 16].

У 1902 р. З. Носковський писав: «Наші мелодії здебільшого ідилічні, тужливі навіть у веселих фразах. Ця ніжність часто переходить у глибоку задумливість і тугу, але ніколи не впадає в голосіння українських дум, і тому потрібно відрізняти польську музику від будь-якої іншої» [546, с. 16].

«Особливу сторінку у творчості Носковського складає його захоплення Татрами і Краковом, що стає характерною рисою «Молодої Польщі» і авторською рисою у творчості митця. Захоплення Татрами стало джерелом натхнення для написання увертюри «Морське око» («Morskie Oko»), програмного твору, створеного на мотиви татранського фольклору. Зиґмунт Носковський був вихований у традиціях романтизму в дусі тов'янізму, тобто послідовників Анджея Тов'янського, яким захоплювався Адам Міцкевич і вкрай заперечно ставився до нього Фридерик Шопен. Це були ідеї польського месіанізму, який приписував цій нації (також французам, євреям) провідну і керівну роль в історії» [445, с. 37]. Це лестило національному самолюбству, тим більше в умовах знищення польської державності, пропагувало готовність на жертви заради польського майбуття.

Такі надії на прекрасне майбутнє споріднювали тов'яністів та діячів-українців Кирило-Мефодіївського братства, проте без присмаку «богообраності» нації. Це порівняння ідеологічних настанов романтизму в Польщі та Україні підказане тематикою степу, що втілилася у першому симфонічному творі польської

композиторської школи – в однойменній композиції З. Носковського, як і висвітленням цього Г. Сенкевичем у романі «Вогнем і мечем». Проте З. Носковський створений письменником образ тлумачить по-авторськи самостійно.

Степ став одним із важливих літературних мотивів романтизму, він мав метафізичний та емоційний вимір, становив простір, який містив польський і український дух та історію. Це насамперед – образ світу, відображення людської долі. Степ – містичний, рефлексивний, ментальний. У польську романтичну літературу цей образ одночасно запровадили А. Мальчевський (польський поет-романтик, один із основоположників «української школи» в польській літературі [234]) та А. Міцкевич (цикл «Кримські сонети»). XVII ст. – це період ідеалізації степу, який трактувався як locus amoenus (чарівний куток), аркадійська земля [445, с. 38].

Літературну географію романтизму творили Аравія, Персія, а також Поділля і Волинь, Україна загалом. «Зацікавлення Україною, поетичною країною польського романтизму, – за словами Яніни Ласецької, – мало історичне й національне підґрунтя. Україна була для романтиків частиною батьківщини. Козацтво та його історія пов'язувалися з боротьбою за незалежність та свободу. Тому захоплення Україною мало не лише патріотичне й політичне підґрунтя, але також філософсько-літературне» [489*, с.* 194].

Образ козака як одного із елементів українського міфу символізував сповнене свободи безмежне життя. Саме слово «козак» не тільки означало людину, яка живе в степу, а й асоціювалося з незалежністю і молодістю. Українські мотиви у польській літературі відіграли важливу роль у формуванні національно-культурної свідомості, дозволили простежити приналежність до слов'янської спільноти. Образ степу у творчості Г. Сенкевича – це надбання «української школи» в польській літературі, закорінене в романтичній традиції (історизм, орієнталізм, неосяжність простору, побут прикордонної шляхти, козацька проблематика).

Польський романтизм XIX ст. (переважно «українська школа») збагатив літературу поєднанням степових і козацьких мотивів, що продовжило степові мотиви XVI–XVIII ст. Степовий мотив трапляється не лише у творчості З. Носковського, до нього вдається,

як вказує Я. Ласецька, М. Гоголь при втіленні образів у своїй повісті «Тарас Бульба» [489, *с.* 199], проте це не характерне для творчості українських композиторів. Адже та міфологізована українськість, яка для Польщі асоціювалася зі степом, в Україні виявлялася по-іншому.

Водночас, визнаючи літературний характер назви та розглядаючи симфонічну поему З. Носковського з погляду музичної герменевтики, можна зробити висновок, що цей твір стосується теми степу в літературі та культурі XIX ст. Можемо стверджувати, що композитор звертається до українського фольклору не лише у симфонічній поемі «Степ», а й використовує його в інших своїх музичних композиціях, відтворюючи в них міфологію степу у польському сприйнятті. Показовим є звернення З. Носковського не тільки до українських, а й до литовських мелодій (а це вже школа С. Монюшка з його чіткими проягеллонськими позначеннями). Симфонічній поемі «Степ» З. Носковського передує інтродукція: митець підкреслює, що степ могутній і незмінний, і в цьому його сила, а це також пов'язує композитора із традицією Г. Сенкевича та романтичною традицією загалом.

Цей програмний твір З. Носковського звертається до творчості Г. Сенкевича, композитор наголошував, що саме ідея роману «Вогнем і мечем» його надихнула [445, с. 39].

Починаючи свій «Степ», З. Носковський уже був автором двох інших симфоній. Симфонічну поему написано тоді, коли формувалася «Молода Польща» (1898), а в історії музики тривала епоха романтизму. Назва спільноти «Молода Польща» породжувала надто широке асоціативне коло смислів – від політично-революційних, філософсько-світоглядних до творчо-стильових, що, очевидно, вказувало на символістський контекст, а, отже, всеохоплюючий релігійний підхід у поданні речово-предметно-діяльнісних відносин. З огляду на реалії діяльності «Молодої Польщі» та «розмитість» смислів і привертала увагу її учасників, і формувала ставлення до неї творчого оточення.

«Степ» написано у формі сонатного алегро. Експозиція започатковує два мотиви: тема «диких полів», яку відтворюють струнні на фоні української думи, і тема степу, що її розпочинає звук англійського ріжка, а пізніше підхоплюють гобої. Початок експозиції

звучить мотивом польського полонезу і мелодією українських дум (козацька тема) [548].

«Ностальгія і драматизм у музиці характеризують степ як поле битви, позначене історією. Збунтувалися козаки, тому втручаються гусари. Коли ми знайомимося з двома протилежними таборами – козацьким і польським – завершується експозиція. Бій виявляється неминучим, він буде супроводжуватися бойовими криками і звуком шабель – це те, з чого починається розробка. У розробці зображено бій, після якого звучить козацька пісня. Степ порожніє і залишається таким же безмежним, як і спочатку. Мотив степу повертається (реприза поеми) разом із музичним матеріалом експозиції. Завершується симфонічна поема арфовими пасажами та мотивами епічної мелодії: Ти один, великий степе, залишаєшся вічно прекрасним і спокійним...» [658].

Музичний образ степу, що став могилою для воїнів, схожий на літературний мотив, який виникає у творчості поетів «української школи» – А. Мальчевського та С. Гощинського. Літературну функцію виконують також численні фольклорні мелодії, оскільки вони стосуються позамузичного простору, символізують певний культурний зміст. Українські народні думи представляють простір України в музичному матеріалі, для якого характерне використання інструментів, пов’язаних з культурою кресів (від польс. kresy), і мелодій, притаманних їх фольклору.

Цікаво зіставити симфонічну поему З. Носковського з описом українського степу Т Шевченком. У Кобзаря степ не завжди подібний до того, який відображений у творчості польських поетів «української школи». Митець описує прикордонний край через контраст і протиріччя. З одного боку, він порівнює степ із цвинтарем, а з другого – з аркадією (місце, де живеться безтурботно). У польських виданнях український степ Т. Шевченка ідентифікується з українською пейзажністю як втіленням української ідентичності:

Реве та стогне Дніпр широкий,
Сердитий вітер завива,
Додолу верби гне високі,
Горами хвилю підійма [228].

У творах Т. Шевченка степ – не лише родинна земля, а також повна могил вікової кривавої історії. Кобзар порівнює степ із безкрайнім морем могил, де лиш вітер шумить, але не чути людського голосу – це зловісна тиша, позначена минулим. Степ також може бути надійним притулком для людей (див. композицію – симфонічна поема «Степ» З. Носковського – топос для національностей у музиці, що відкриває особливу перспективу, вказуючи на місця, спільні для світу ідей і звуків, які з ними поєднуються).

Фольклор представлено у творчості З. Носковського використанням українських і литовських мелодій, що засвідчує той образний топос, який відзначав ягеллонство. Так, композитор пише про «мир і сум» у «Литовських народних мелодіях» («Melodie ludowe litewskie») [721]. Знаходимо у його доробку думки для фортепіано і скрипки – думку «Дівчина з хати за селом» («Dziewczę z chaty za wsią»), а також збірку народних пісень в зібранні Зигмунта Глогера «Думи і думки» («Dumy i dumki») в опрацюванні З. Носковського. Своє зацікавлення Україною митець засвідчив також у піснях і танцях на теми українських народних пісень: «Шансонетка України» («Chansonette d'Ukraine») Op. 26 для скрипки і фортепіано, «Український танець» («Danse d'Ukraine») № 5 з циклу «Моменти танцю» («Moments de danse»), «Українські мелодії» («Melodie ukraińskie») (1890) – збірник, який складається з восьми мелодій на теми українських народних пісень.

Особливе місце у спадщині З. Носковського займають «Литовські народні мелодії» [529], які зібрав та опрацював етнограф і фольклорист Антоній Юшкевич, також їх опрацьовували Оскар Кольберг, Ізидор Коперницький і Ян Бодуен де Куртене. Вони були опубліковані Краківською академією мистецтв у 1900 р. Це зразок поєднання науково-фольклорної і композиторської роботи польського митця. Ці мелодії є збіркою пісень, які композитор охарактеризував у вступі до збірника, порівнюючи характерні риси литовського та польського фольклору. З. Носковський підкреслив значну різницю між ними, виділивши польські мелодії, які відрізнялися різноманітністю і багатством ритмів. Окрім опису характерних рис польських танців, він наголошував на різноманітних темах і жанрах польських мелодій (пастуші, військові, думкові, жебрацькі пісні).

Митець і дослідник помітив вплив лицарських рапсодій на пастуші, військові пісні, у мелодіях думок відзначив сліди балад.

Про литовські мелодії він писав: «Загальний настрій литовських пісень досить одноманітний, він характеризується передусім спокоєм і сумом, властивим майже всім тритактним мелодіям, а іноді й двотактним, характер яких передбачає повільний темп. У спокійних ритмах литовських мелодій важко знайти сліди лицарства та героїзму» [721, с. 28]. Польський дослідник і музикант не помітив архаїчної спеціальної відстороненості у литовській народній музиці, що зберігає й понині риси язичницького пласту, в якому емоційна відкритість і образна персоналізація приховується. З. Носковський традиційно шукає художність у музичному вияві, а вона там не має бути – і в тому проявляється його несприйнятливість щодо «примітиву», яку започаткує тільки XX ст.

Використовуючи елементи фольклору, українського зокрема, композитор створив власну оригінальну музичну мову польського митця, відображуючи в сюжетах-образах і темах-символах показові смислові колізії традицій польського сарматизму, трактованого як продовження ягеллонського світобачення з абсолютизацією польських культурних цінностей зі зверненням до польського й українського-литовського фольклору. Цей полоноцентризм продиктував З. Носковському певні переваги щодо сприйняття українського, наповненого пісенністю фольклорного джерела, тоді як мелодично скута архаїка литовського народного спадку видалася для нього принципово відстороненою від жанрово-ритмічного багатства польських фольклорних надбань.

Загалом З. Носковський, надихаючись рідною літературою та малярством, широко розробляв теми, пов’язані з історичним та пейзажним контекстом, писав музику для сцени, балету, опери та музичні драми, кантати та численні сольні й хорові пісні на слова польських поетів, а також робив аранжування для великих ансамблів (хор у супроводі оркестру), що виконували композиції С. Монюшка, Ф. Шопена та І. Коморовського.

Підводячи підсумки аналізу життя і творчості З. Носковського, констатуємо:

– постать З. Носковського є надзвичайно важливою в історії музики Польщі, що пов'язує польський романтизм із притаманними йому сарматистськими і тов'янистськими виявами із польським символізмом, у якому звернення до фольклору передбачало пошуки історичної детермінації сучасної йому Польщі, а також надій на щасливе майбуття, невіддільне від повернення польської державності;

– демократизація мислення, яка охопила Польщу після не підтриманих всенаціональною участю повстань 1830–1831 і 1863–1864 рр., виявила чітко естетичний виклик «української школи» в польській літературі, для якої загалом українська тематика і багатство українського фольклору слугували поштовхом для пошуків аналогій у всенаціональному охопленні польського культурного вияву; аналогічно, за прикладом С. Монюшка, свого вчителя, З. Носковський звертався до литовського фольклору, не помічаючи в ньому оригінальності архаїки, вельми перспективної для прийдешнього XX ст., і тим схиляючись до полоноцентризму, що у тов'янистському сарматизмі загострювало відчуття особливої місії Польщі у слов'янстві;

– символістські вияви через послідовний фольклоризм, спроєктований на освячену ягеллонством троїчність польського, литовського і руського (українського), з адресацією на творчість Г. Сенкевича, в основі якої лежало ягеллонство (у його просарматистському тлумаченні), дозволили З. Носковському вибудувати основи «Молодої Польщі» як фундації нового мислення, відмінного від епохи Ф. Шопена, такої, яка, історично опираючись на співробітництво з європейським Сходом і Україною передусім, згодом ознаменується українством К. Шимановського і В. Малішевського.

Охарактеризуємо також постать ще одного видатного музичного діяча Польщі початку XX ст. – Мечислава Карловича (1876–1909), який, за збігом обставин, пішов із життя в один рік зі своїм учителем З. Носковським, а місце його загибелі (Татри, Закопане) засвідчило топос Підгалля, що зачарував композитора своєю локально-польською, кровно спорідненою з Україною красою, яка стала згодом місцем проживання та упокоєння побратима по «Молодій Польщі» К. Шимановського.

М. Карлович був сином Яна Олександра Карловича, відомого польського, литовського і білоруського етнолога та мовознавця. Із 6 до 12 років разом із сім'єю проживав у Німеччині (Гейдельберг), потім у Чехії (Прага), знову в Німеччині (Дрезден), і зрештою Карловичі остаточно оселилася у Варшаві, де Мечислав отримав музичну освіту і став відомим скрипалем і композитором. Він навчався у Варшавському університеті (предмет – природничі науки), потім у Берліні (філософія). Із огляду на різноспрямованість музичної й гуманітарної підготовки, успадкував універсальність діяльності свого батька, але з виразним переважанням творчо-практичного нахилу до композиторської діяльності [470].

Серед творів М. Карловича особливо значущими є Скрипковий концерт і Литовська рапсодія. Перший із названих, Скрипковий концерт A-dur, op. 8, створено у 1902 р., після op. 7, симфонії «Відродження» e-moll (1901–1902). Рік написання засвідчує, що це сталося після закінчення навчання в консерваторії. Скрипкова виконавська підготовка композитора-початківця зумовила блискуче подання сольної партії скрипки, з опорою на прийоми звучання «польської скрипки», як це демонструють матеріали концертів К. Ліпіньського і Г. Венявського. Ці прийоми характеризуються широтою користування подвійними нотами в пасажах, а також мелодійним поданням інструмента-соло у найвищому регістровому вияві, що згодом закріпить К. Шимановський у своїх скрипкових концертах, розрахованих на можливості «київського поляка» П. Коханського.

Концерт М. Карловича написано у традиційній, що йде від А. Вівальді, формі з трьох частин, суттєвим в якій є виділення «канцоності» II у повільному темпі (що забезпечує співвіднесеність із бароковим concerto da camera) і наявність рондальних ознак у будові швидких I та III частин [532]. Доречно нагадати, що рондо, буквально «коло», вказує на символіку, яка від давнини є символом Божественного. Гімничний тонус звучання, A-dur (тональність небесних сфер за піфагорійською шкалою [128, с. 112]) настільки виразно подається у I частині через рефренне проведення першої вихідної і провідної теми (вона повторюється у коді фіналу), що ніби підкреслює сакральне призначення того рондального викладу.

Урочистий маршовий рух вступної побудови першого Allegro moderato з діалогізованими регістровими «перекидами» нагадує початок відомого Першого фортепіанного концерту П. Чайковського. У цьому вступі квартакордові конструкції вертикалі (такти 1–7) упереджують цілотонові корекції мажорної діатоніки з підкресленням «скіфської» (за Л. Роґовським) підвищеної кварти на IV ступені (у тактах 9–10, 13–14).

Основна тема-рефрен в акордовій фактурі з рисами відвертої кантової кроковості-наспівності спочатку розвивається скрипкою-соло і тільки після певного розгортання фрагмента (такти 16–28, густо подані пасажі з подвійними нотами) з'являється у оркестровому tutti від такту 29. Але все це – у межах ліризму українського канту, хоча і з певною монументалізацією тутієвого подання (а не канта імперського Сходу, що допускає «віватність»). Фактурно й ладово-тонально виділяється побудова тактів 42–58, cis-moll, у яких знову пасажні композиції подвійними нотами у соліста виходять на перший план сприйняття. А згодом з'являється тема в домінантній тональності E, нова тема соліста, вступ до якої у такті 61 є демонстрацією «мотиву Кільця» в середньому голосі, тобто різновиду мелодійно поданого символу Кола як втілення Божественного (такти 59–61, послідовність e^1-dis^1-cis^1-dis^1-e^1). Звертає на себе увагу кантово-шансонна ритмічна «плавильна» половинна формула – дві чверті, що пом'якшено відтворює гімничність теми-рефрену, маскулінний початок якої підкреслено пунктирними ритмічними зворотами.

У цю ліричну славильну тему від такту 61 введено злет на грань 4-ї і 5-ї октав (такти 81–85), що характерно для польських скрипів під час регістрово показового ведення тематизму. Короткий розвивальний (на вступній темі) виклад тактів 103–108 надає нової якості тематичному вираженню – від такту 109, у C-dur, нового тематичного образу, в якому вирізняється зіставлення крайніх регістрів скрипкового діапазону, що змістово виділяє експозицію того образу як композицію розвитку відносно регістрово більш стриманої манери попередніх тематичних подань.

Подальший виклад сповна реалізовує той розвивальний «поштовх», відзначається появою віртуозної каденції (такти 176–190), яка є закономірною в кінці розробленого розділу сонатної форми

першої швидкої частини класичного концерту. А вже від такту 191 починається репризний виклад тем в основній тональності, що завершує велика розвивальна кода від такту 288, яка виводить на коду-репризу (від такту 239, із показом в основному A-dur теми-рефрену – від такту 243 і до кінця Allegro moderato).

Наведений опис засвідчує базові рондальні ознаки структури (основна тема проходить тричі – на початку експозиції, на початку репризи і в «кода в коді»), тоді як поява в основній тональності кантово-шансонної плавильної теми в основному A в репризі (після експозиції в E) демонструє певною мірою і сонатні ознаки. Хоча замість розробки йде нова тема з певними вказівками, які надалі розвиваються. Усі теми складають різновиди гімнично-славильного образу, який подається то більш спокійно, то більш патетично, що є недотичним до класики сонатності. І тональності розгортання плавильної теми (E) й епізоду (C) надто «спокійно традиційні» як для початку XX ст., що «знімає» відвертість сонатного викладу і вказує на необарокове залучення одноманітності в багатотемний виклад.

Жанр II частини, F-dur, Andante, позначено як «романс», що зовні продовжує романтичну настанову на оркестрову версію «пісні / романсу без слів». Синкопована ритміка теми романсу, доручена солісту, становить «пом'якшену» і «висвітлену» висхідною спрямованістю мелодію, але все ж це упізнаваний варіант третьої теми епізоду, що заміщує розробку в першому Allegro. Тридольність ритму, яка нагадує уповільнений вальс, ніби підтримує гомофонно-гармонічну настанову «романсу без слів». А вступний оркестровий програш тактів 1–16 «ламаністю» мелодичної лінії, що виразно містить риси «прихованої» поліфонії, готує до розвитку тему 2 музики Andante.

Вирізняється проте поліфонічність фактури у «супроводі» основної мелодії, особливо те, що стосується відверто контрапунктично показаного басового голосу, що спочатку впродовж 5 тактів утримує педаль на тоніці, а потім уводить лінію catabasis (такти 21–24) згодом хроматизований anabasis (такти 29–31) та інші ознаки сакрального призначення. Проведення теми соліста на октаву вище від такту 33 супроводжує контрапунктична активізація фактури і сягання у надвисокий скрипковий регістр (такти 44–48).

Повнота контрапунктичного викладу проступає в розгортанні другої теми в d-moll, що стимулює повноту вияву розвивального потенціалу цієї другої теми, відзначеної підкресленим контрапунктуванням мелодичної лінії у верхньому голосі і «супроводжувальних» нижніх. Особливо це виявляється під час проведення другої теми від b із опорою на зменшений лад (такти 77–81). «Тихою кульмінацією» є розділ Tempo I, який темпово-фактурно і почасти тонально (ознаки F) ніби зачинає репризу (яка дійсно настає від такту 93). Однак за мелодійним виразом музика тактів 85–92 – епізод, у якому кантилена на грані 4-ї й 5-ї октав містить регістрово «найвищий» вияв у всьому концерті. А в структурі мелодії b^4-(a^4)-f^4-b^4-a^4 чітко проступає контур хреста.

Щодо репризи, то вона від такту 93, F-dur, є зразком «репризи фуги», оскільки у верхньому голосі звучить ритмічно змінена тема 2, а в середньому – тема 1. І якщо з вагнерівською ознакою увійшла концепція «суміщення» сонатного allegro і фуги за увертюрою до «Майстерзінгерів», то тут маємо сонатну експозицію, яка подається як «натяк» (роль головної партії – тема 1, побічної – 2, «в. о. розробки» – розвивальний фрагмент тактів 77–84), тоді як подавані контрапунктом теми 2 і 1 у репризі вносять принцип подвійної фуги з роздільною експозицією тем. Так виявляється сакралізація образу романсу, в якому проступають первісні ознаки жанру як «романської духовної пісні», викладеної поліфонічно.

У II частині натрапляємо на необарокові вияви, а щодо рондальності, то підготовка теми 2 у вступі з наступним проведенням цієї теми в експозиції і в розділі, що її розвиває, у репризі (у вигляді контрапункту, зрештою, у коді (такти 129–139)) вказує на рефренну функціютеми 2, причому в рондальності неконтрастних зіставлень (тобто «довіденської» барокової рондальності). Таку «стертя» меж між рефреном і епізодами підсилено певним рефренним призначенням і теми 1, яка проходить тричі (в експозиції, репризі і на завершення коди у тактах 137–151).

Завершальна будова романсу ніби моделює дискантовий регістрово-тембральний розрив (поліфонна готика, що охоплювала французьку, англійську, українську. грузинську школи православно-візантійського успадкування, теорія якої до цього часу не

розробляється в музикознавстві), зважаючи на гру скрипки у 4-й октаві й оркестрове контрапунктування їй у середньому і нижньому регістрах.

Таким чином, є очевидними «канцонні» ознаки II частини, а сакральні позначки тематизму і дотримання і в цій частині рондальності засвідчують усвідомлені необарокові зусилля композитора щодо відтворення тут зв'язків із concerto da chiesa.

Фінал концерту, III частина, Vivace assai, A-dur, позначено дотриманням у провідній темі (тема 2) композиції ритмічної схеми тарантели. Вступні 9 тактів (тема 1) регістровими «перекидами» нагадують початок першого Allegro. У вступі заявлено ладовий «акцент» – кілотонні утворення по вертикалі (див. a-f-des у різних регістрах і в різній послідовності тонів). Цілотонні елементи у вигляді збільшеного тризвуку має також тема 2 (a-cis-eis, такти 11, 15 тощо).

Новим поворотом викладу є фактурне спіккато, fis-moll, такти 78–108, що складає вільну варіацію на тему-рефрен (якою, безперечно, є тема 2 у композиційному викладі фіналу). Далі – знову тема 2 (такти 112–143), фрагмент, який розвиває її у тактах 133–156. А вже від такту 157 розгортається ритмічно-темпово нова тема, a tempo, ma un poco più tranquillo, D-dur. Вона, символізуючи жіноче начало, мелодично складає послідовне проведення спочатку лінії catabasis (такти 157–160) і anabasis (такти 160–164), що вимальовує контур увігнутості тощо.

Зазначимо, що ремарка Tempo I (такт 196) вказує на повернення теми вступу на рівні b, із гармоніями, які спираються на збільшений тризвук, згодом з'являється тема-рефрен в A (такт 234), позначаючи початок репризи, тематичної і тональної, у межах якої проходить тема другого епізоду, що була в D, а тепер в репризі звучить у fis, що вносить допоміжні сонатні ознаки («в.о.побічної») у рондальну структуру. Далі розгортається фрагмент теми рефрену (пор. такти 47–52 з тактами 296-301), підсумком же всього стає гімнична тема-рефрен із I частини Allegro moderato (такти 308–313). А завершують композицію два пасажі соліста у послідовності anabasis (завершальний – від нижнього ля до цього ж тону у 4-й октаві), знаменуючи сходження душі до неба.

Зрештою, як і в першій частині, основою ає рондальна структура з відповідною їй сакральною семантикою Богопоминання, із двома епізодами. Другий, з'являючись у репризі паралельно до основної тональності fis, виконує функцію третього епізоду у рондальній побудові, а також функцію побічної мелодичної лінії у допоміжних сонатних відносинах, протиставляючи тарантельній темі рефрену лінію, яка уподібнена до старовинних духовних співів, хоча жвавий темп привносить в її строгий наспів відтінок гімничної радісності, що готує репризу циклу – вияв у коді фіналу гімничної теми з I частини циклу.

Наявність рис поемності у будові цілого (реприза циклу у фіналі, співвіднесеність смислу тем різних частин циклу) вказує на символістську-імпресіоністичну тенденцію тлумачення такої поемної форми: зі «зняттям» контрастів тем за жанровими ознаками, наданням їм усім жанрового наповнення гімнично-танцювального втілення.

Таким чином, концерт М. Карловича є оригінальною композиційною структурою, яка за своїми ознаками співвідносна із концепцією концертного жанру на європейському Сході й одночасно дотичного до протонеокласичних і протонеобарокових рішень французької школи типу симфонічних творів К. Сен-Санса. Підкреслено спрощенні діатонічні тональні відносини у будові кожної з частин поєднуються із вишуканістю штучних ладових утворень типу зменшеного і збільшеного ладів, головне ж, це опертя на поліфонізовану фактуру, що виходить на зближення тричастинності і фуги у Andante циклу. Саме це, як зазначено вище, єднає концерт із concerto da chiesa барокової доби, що загалом протистоїть німецькій концепції модернізму і вказує на прихильність М. Карловича до слов'янсько-кельтської лінії тлумачення модерну і символізму. Автор не подає жодного натяку на «полонійний центризм» у звучанні, слов'янська наспівність надає «крокowості» провідній темі відверту подібність до української кантової специфіки.

Другим знаменитим твором М. Карловича є «Литовська рапсодія», ор. 11, 1906, яка «по-сарматськи» (як литовський) витлумачує білоруський фольклор. Композитор, на відміну від свого вчителя З. Носковського, відчув специфіку колориту «литовства» – зв'язок із дохристиянською архаїкою, з ранньохристиянською

наспівністю. Показовим є те, що мелодійні соло у цьому творі виконують переважно два інструменти і навіть групи інструментів, що тим самим «знімає» асоціації із індивідуально-ліричним. Винятком є хіба що соло басових і мідних інструментів, з одиничним виявом яких якщо і асоціюється голос, то в певному вимірі людини непересічної. Саме цей наділндивідуальний ліризм старовини М. Карлович чітко поклав в основу виразності своєї «Литовської рапсодії», про яку композитор пише: «(...Я закінчив твір, який має назву «Литовська рапсодія». Я намагався вкласти в нього все горе, смуток і вічне рабство цього народу, пісні якого в моєму дитинстві звучали ... Чи вдалося мені, а якщо так, то вилити частину того, що розтануло в повітрі кожного куточка цих сторінок, у форми оркестрової п'єси, я не можу судити» [282, с. 397–398].

Так М. Карлович схарактеризував свою нову симфонічну поему в листі до А. Хибінського від 24 листопада 1906 р. Згадані в листі пісні рідного міста – автентичні білоруські (а не литовські) народні мелодії – композитор ще раніше записав у свій блокнот, щоб використати їх під час створення поеми. «Литовська рапсодія» – єдина композиція М. Карловича, заснована на авторській народній музиці, на яку вплинув не лише мелодичний пласт, а й більш статичні гармонічні аранжування, оркестрова фактура з численними поліфонічними фрагментами і колоритною інструментацією, партії дерев'яних духових інструментів, у яких часто стилізуються до народних сопілок. Поема вирізняється також специфічним, пронизаним таємничою меланхолією настроєм – або темним і тривожним, або сповненим жалю й смутку. Це підкреслює характерне звучання оркестру з переважно темними кольорами та низькими регістрами.

На початку XX ст. обраний композитором жанр рапсодії виразно асоціювався з національно-прославлювлювальним виражальним комплексом («Угорські рапсодії» Ф. Ліста, фортепіанна оркестральність яких призвела до оркестрового подання втілюваного образу; румунські рапсодії Ж. Енеску). Прославлювальний тонус жанру з рапсодією для оркестру і саксофона К. Дебюссі знайшов своє виділення у презентації нового інструмента саксофона як національного надбання Франції, що підхоплено його джазовим ужитком у Новому світі.

Зрозуміло, що прославлювальна спрямованість «Литовської рапсодії» М. Карловича апелює до минулої слави Польщі, але в дусі «литовства» А. Міцкевича, тобто уславлюючи стару Польщу, яка існувала під покровительством історичної православної Литви, в особі її правителів, воєначальників і князів, що символізується опорою на православну стихію білоруського народного здобутку. Польські дослідники, коментуючи назву рапсодії і народний матеріал, який покладено в її основу, зауважують: «…Проте назва «литовська» викликає певні труднощі. Карлович дав її природним чином – як поляк, він думав про цей регіон із географічною та історичною перспективою, як про колишню частину Великого князівства Литовського. Відомо, однак, що ці землі були заселені переважно білоруським населенням, і дослідження музикознавця Яна Стешевського показують, що принаймні три з п’яти музичних тем, використаних у «Литовській рапсодії», безсумнівно, мають таке походження. Тому варто уточнити, що Карлович, кажучи «литовці», мав на увазі музику білорусів, оскільки сучасне розуміння цього терміна зовсім інше і не стосується етнічних литовців – балтійської нації» [449].

Польські мистецтвознавці, постійно ідентифікуючи «Литовську рапсодію» М. Карловича як поему (складна одночастинність), мають рацію (але і «Рапсодія» К. Дебюссі одночастинна, одночастинною є також «Рапсодія» у стилі блюз Дж. Гершвіна), вказують на певну специфіку цього твору: «Характерною рисою поеми є відсутність власне літературної програми. Тема твору розкривається лише назвою та цитатами з автентичних білоруських мелодій, а єдиним ширшим словесним коментарем до змісту рапсодії є цитований раніше фрагмент листа до Адольфа Хибінського. Твір не має літературної оповіді з музичним супроводом (як, наприклад, у «Хвилях, що повертаються»), а є пейзажем, складеним із п’яти тем. Сам А. Хибінський говорив про «Литовську рапсодію», що це «насправді симфонічна поема, звичайно, не описова, але атмосферна» [283, с. 162]. Як підкреслює Л. Качмаровський, «безліч музичних ідей і використаних композиційних прийомів надають твору досить вільної, серійно-еволюційної форми. Теми, слідуючи одна за одною, зазнають варіаційних трансформацій і створюють низку епізодів» [449].

Імпресіоністично-містеріальним є звучання вступної теми рапсодії, Allegro ben moderato, a-moll: на квінтовому басовому бурдоні (пор. з ісоном афонського чернечого співу – білоруси і литовська шляхта – православні) виокремлюються басові ж «миготіння», що розгортаються як короткі мелодичні басові мотиви, які підсумовують «старечі голоси» фаготів (цифра 1), із контрапунктами флейтових «сплесків» паралельними квартами й великими терціями, виходячи на соло фагота piano (такт 4 перед цифрою 2) як завершувача цього «дійства старців, людських праотців».

Л. Качмаровський так описує цей фрагмент твору: «Після короткого вступу, витриманого в похмурій таємничій атмосфері, підкресленій низькими регістрами струн і нотами педалі, з'являється перша, основна тема, виконана флейтою: її фольклорне походження виявляється в сильній зосередженості на центральному звуці a, навколо якого обертається проста мелодія з коротким діапазоном (амбітусом). Тема відповідно проходить через різні групи інструментів, підсилюючи динаміку і згущуючи фактуру» [449].

Соло трьох флейт в унісон зі співанкою в обсязі малої терції (dolce, tranquillo e misterioso) надає нової якості звучанню і забезпечує очевидний надіндивідуально-ліричний тонус цього вираження. Унісон «ущільнюється» шляхом приєднанням до нього труби con sord pianissimo, ущільнюється також контрапункт струнної групи (senza sord.), із накладанням на все це флейтових «сплесків» кварто-терцовими «миготіннями». Компонування таке мимоволі породжує паралель до «таємних ігор дівчат» із «Весни священної» І. Стравінського (твір тоді ще не був написаний, він з'явився у 1912 р.).

У наступному розділі – Lento (10-й такт після цифри 7), cis-moll, знову звучать низькі «басові» тембри, на цей раз струнних, «під орудою» фагота, який симулює розвиток у струнної групи підголоскової сукупності, що прискорюється у темповому вияві, знову сповільнюється, досягаючи кантової підголоскової повноти (такт 5 після цифри 9), після чого (такт 9 після цифри 10) подається ще один жанрово виражений розділ Allegretto pastorale, E-dur, відзначений змінністю руху на ¾ і $^{2}/_{4}$. Вирізняється екстатична тема-

anabasis від такту 2 після цифри 11, що виводить на тутійне подання цієї пасторальної теми (після цифри 13). Розділ Tempo I демонструє варіант початку пасторального розділу, після чого знову звучить Lento cis-moll і тема кульмінації пасторального розділу.

Новий етап Andante tranquillo (quasi Lento molto sostenuto) Des/b, тема подається як досить розгорнута мелодія терцієвого наспіву, «обростаючи» контрапунктами-підголосками. А на такті 16-му перед цифрою 20 змінюється скерцозною побудовою Allegretto giocoso, F-dur із темою – варіантом терцієвого мотиву Lento. На 5-му такті після цифри 28 повертається матеріал початку рапсодії, зокрема тема в терцієвому обсязі, що розгортається як унісон флейти і труби con sord. в a-moll.

Характеризуючи твір, Л. Качмаровський вказує: «Другу, більш ліричну тему (судячи з усього, йдеться про фрагмент Lento – *О. Г.*), як і основну, композитор узяв зі свого записника з інструментування. У ній можна знайти чимало рис польської народної музики; наступний має більш східний, можливо навіть російський колорит (Andante tranquillo, quasi Lento molto sostenuto – *О. Г.*). Є тут і відлуння першої, головної теми. У ході твору подано наступні епізоди та теми, серед яких один колискової (насправді це колискова пісня, яку Карлович пам’ятав із раннього дитинства)» (це явно Andante tranquillo, quasi Lento molto sostenuto, Des/b – *О. Г.*) [449].

Далі мистецтвознавець зазначає, що наступний епізод базується на варіаціях того ж музичного задуму, і це надає рапсодії більш грайливого і безтурботного характеру. Після раптового закінчення танцювального епізоду вступають труби і тромбони, реалізуючи мотиви головної теми. І на завершення усього відтворено повторюваний настрій меланхолії і суму [449].

Сюїтно-варіаційна структура, що зрештою вибудовується, є повністю позбавленою сонатних відносин. Тональний план цілого такий:

a cis – E – cis Des/b F a

All.ben moder. Lento All-to pastor. And.tranq. All-to gioc. All.ben mod.

I II III IV V.

Представлений нами опис співпадає з характеристиками твору

польськими дослідниками: «Весь твір складається з 5 картин: Allegro ben moderato вступ, I частина ліричного Lento, Allegretto pastorale, Andante tranquillo, як колискова, і V частина, картина танцю… Твір базується на ля-мінорі та його тональностях, пов'язаних із медіантою. Зовнішні частини спираються на заклинальну мелодію з трьох нот, яка, швидше за все, є старовинною литовською жнивною піснею Bėkit, bareliai – ліричною, що містить пасторальні елементи (оскільки є дві теми замість однієї). Тема третього розділу – популярна білоруська колискова. У четвертому розділі використовується її версія, танцювальна та енергійна, що нагадує литовську пісню «Mylu, mylu, mylu», яку виконують діти. Це веде до кульмінації всього твору» [498].

У центрі композиції Andante tranquillo, Des/b, як бачимо, розгортається тема колискової (безумовно білоруської), а передує – жнивна литовська, у варіанті дитячої литовської як вибудуваний завершальний і кульмінаційний наспів. Проступають моменти, дещо «стерті» віддаленістю і свідченням пам'яті про місця, що асоціювалися з «горем і смутком народу», який завжди був пригнічений «рабством» без вказівки на спільність обрядових чи інших показників ритуально-трудової діяльності того народу [449].

А отже, терцієво-квартові відносини характеризують як мотиви тем твору, так і тональну взаємодію між розділами, тобто уведеною є серіалізація фактурно-композиційних ознак (див. аналогію у Г. Малера).

У характеристиках твору вказано також на тотальний білоруський фольклорний колорит: «Формально поема складається з п'яти чітко виражених розділів: після темного вступу й викладу першої теми (флейта), заснованої на меланхолійній білоруській пісні, записаній Карловичем, іде ліричний фрагмент (Lento), що походить з іншої цитати народної мелодії, у яку вплетений спокійний пасторальний уривок. Третій розділ набув рис ніжної колискової, а четвертий – жвавого танцю, причому теми обох розділів походять із фольклору. Усе завершується епілогом, що відсилає до задумливого початку поеми» [449].

Дослідники, аналізуючи твір, резюмують: «Литовська рапсодія» – зворушлива епічна музична фантазія» [335, С. 24]. Як бачимо,

жанрову типологію рапсодії, зважаючи на її одночасність, визначають так: або «поема», або – «фантазія». Зауважимо, що для поеми сюїтне зіставлення епізодів з музикою явно є узагальнено подаваним і відстороненим від суб'єктивної зацікавленості – а це дещо інше; поема, як і рапсодія, тяжіє до тонусу захоплення і прославлення. Щоправда, і термін «фантазія» не зовсім стосується твору М. Карловича, адже для жанру фантазії показовою є відверта комбінаторика взаємовідносин тем, починаючи з інтелектуальної комбінаторики тем фуг Я. Свелінка.

Однак автор представляє комбінаторику фольклорних зразків, які до цього були недоторканними для польського музичного вжитку, у традиційних вимірах той литовсько-білоруський мелодизм (див. позицію З. Носковського) – «бідний», бо захоплення його архаїчною дивиною ще попереду (у «Весні священній» як «Картини з життя Древньої Русі» І. Стравінського представлено єдину фольклорну цитату – і це литовська народна пісня, у якій збережено древню язичницьку слов'янську обрядовість тих часів, коли ще не існувало розділення за націями не лише східних слов'ян, а й західних і північних). Але віддаємо належне М. Карловичу: у його рапсодії-поемі-фантазії відчувається дотик до древності, до лірики наднідивідуальної, напоєної механікою руху ритуального чи quasi-ритуального дійства.

І все ж щодо заявленої жанрової типології зауважимо, що це – авторський привілей, і геній М. Карловича не помилявся: в основі твору – рапсодійне, як склалося від доби романтизму, якщо не шанобливо-запальне, то поважно-поетичне ставлення до оспіваного об'єкта, від якого йшла поетика дитинства: і як надбання вдячної особистої пам'яті про затишність і теплоту Вишневого (маєтку в Литві, де пройшло дитинство), і пам'ять про «дитинство нації» – старої Польщі, що піднімалася за доброї участі Литви і згідного з нею православного люду.

Аналіз життя і провідних творів М. Карловича щодо ягеллонського втілення ідей слов'янської співдружності в протистоянні німецькому мистецькому оточенню дає можливість зробити наступні висновки:

– ягеллонство, закладене ідеями спільноти «Молода Польща», по-перше, склалося заради відриву від стильового надбання романтизму й шопенізму із метою долучення до часово актуальних стильових здобутків, а, по-друге, заради мобілізації слов'янського ґрунту польського, яке, згідно з вихідними положеннями сарматизму, трималося на фольклорних надбаннях колишньої Великої Польщі, тобто із включенням у ті надбання культурно-мистецького доробку Литви, України та європейського Сходу загалом, європейського і позаєвропейського, дотичного до європейськості за скіфсько-сарматськими витоками;

– власний досвід М. Карловича, сформований мистецьким вибором батька-фольклориста, виконавською кваліфікацією самого композитора, сукупною діяльнісною розмаїтістю самовираження, орієнтував його на зближення польського і литовсько-білоруського, на стильові принципи східноєвропейської школи, що випереджувала Захід у побудові модерних засад мислення, тим самим відображаючи також релігійно-конфесійну узгодженість, що народило ягеллонський союз як такий; щодо цього вибір Татр як місця розвороту альпіністської діяльності для М. Карловича не просто означав технічну базу останньої, а, як і для З. Носковського, І. Падеревського, К. Шимановського. С. Виспянського, Ю. Крашевського, Б. Пруса й інших митців, засвідчував «краков'янське» поєднання католицько-польського і православно-українського світів;

– жанрові домінуючі вибори М. Карловича з опорою на інструменталізм, зокрема сольно-скрипковий, чутливо узагальнювали досвід польської і загальноєвропейської інструментальності мислення початку XX ст., тоді як демонстративний фольклоризм вищеназваної спрямованості виводив на національний комплекс у широті його розуміння як здобутку культури ягеллонської Польщі.

Ягеллонські засади задумів творів Б. Шеффера, К. Пендерецького, В. Лютославського, Т. Берда, А. Пануфніка та інших композиторів

Друга половина XX ст., що охопила майже п'ять десятиліть буття соціалістичної Польщі, для культурно-мистецького розвитку нації здійснила особливе акцентування Краківської музичної школи, що

було підготовлено вищеназваними перевагами творчості І. Падеревського, З. Носковського, К. Шимановського, М. Карловича, які схилялися до шанування проягеллонського краков'янства у варіантах, вибудованими авторсько-особистісними і творчо-топонімічними перевагами.

У вказаний період польська музика представлена творчістю більше трьох десятків талановитих майстрів, серед яких зірки національного і світового значення.

На особливу увагу заслуговують два фактори:

1) серед митців, що вельми успішно просували польську музику на світове всевизнання, стильові передові позиції займали представники авангарду, серед яких первісне і часово, і за інтенсивністю виявлення авангардних стильових позицій зайняла Краківська школа;

2) Краківська школа висунула унікальну фігуру універсального діяча, що зосереджував в собі і композиторські, і музикознавчо-теоретичні можливості, – Б. Шеффера, автора однієї з найважливіших концепцій стилю і значення сучасної музики.

Період «другого авангарду» постає у польській композиторській творчості складним та різноманітним явищем. З одного боку, у 1960-ті роки ще писали композитори старшого покоління, творчість яких базувалася на академічних засадах серійності, неокласицизму тощо, а з другого – вийшло на перший план нове радикальне покоління митців, далеке від багатовікових традицій, шукаючи нових способів композиторського самоствердження. Ці молоді композитори мали велике значення у процесі подальшого перетворення основ сучасної музичної творчості в Польщі. Серед них найвідоміші – К. Пендерецький, В. Келлер і К. Гурецький [131, с. 51].

На жаль, маловідомою в українському і навіть почасти польському музикознавстві є постать композитора, драматурга, теоретика, режисера, педагога, фортепіанного виконавця і музичного критика Богуслава Шеффера, оскільки його творчість малодосліджена з певних причин. Можливо, послідовний захист ним ідеї музичного авангарду (також як це вийшло із сонористикою Я. Ксенакіса) та безкомпромісність його позиції у зв'язку з поставангардними змінами практики та її теорії визначили усунення митця від активності на

наступному історичному та стилістичному витку польської музики [131, с. 51].

У польській музикознавчій літературі маємо такий опис цього видатного музичного діяча: «Богуслав Шеффер – найоригінальніша постать у польському музичному житті. Його творчі інтереси надзвичайно широкі, він орієнтується на авангард і висловлює найбільш спірні естетичні погляди. Він використовує новаторські прийоми та проводить сміливі експерименти з новими формами, жанрами та видами музики. Одним із перших серед польських композиторів він звернувся до електронної музики. Його твір «Non-Stop» (1960 р.) став першим польським музичним хепенінгом. Шеффер також першим у Польщі звернувся до жанру інструментального театру у своєму творі TIS MW2 (1963 р.), написаному для знаменитої експериментальної групи MW2. Практично у кожному своєму творі Шеффер вирішує нове композиторське завдання, кидаючи виклик польському музичному середовищу та порушуючи живі дискусії на тему нової музики» [643].

Він уперше в світі створив безнотну партитуру, першим у Польщі заявив хепенінг і твір у жанрі «інструментального театру», одним із перших в країні, паралельно з В. Котонським, почав займатися електронною музикою. Перелічена сукупність новаційних акцій, вважаємо, забезпечує цьому творцеві самостійне місце в історії музичного мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. Знаменним є той факт, що Б. Шеффер створив кілька фундаментальних теоретичних праць, серед яких найбільш відома в Україні та інших країнах монографія «Нова музика. Проблеми сучасної композиторської техніки» (1958), що заслуговує на особливу увагу як теоретична паралель до його композиторської творчості [645].

У творчості 1950–1960-х років Б. Шеффер, окрім пошуку нових музично-виразних засобів (гасло авангарду – «знайди свій звук»), як показав подальший аналіз, спирається на творчість вже академізованих на той час А. Шенберга, А. Веберна, О. Месіана та інших композиторів, показових у позиції послідовного традиціоналізму на відповідному історичному етапі [131, с. 40].

Ця позиція Б. Шеффера-теоретика у певному ракурсі позначається на двох його фортепіанних мініатюрах – Модель I (1956) та Модель II (1957). Такі мініатюри композитор писав упродовж усього свого творчого шляху – у довідкових матеріалах вказано понад 20 таких моделей аж до початку 2000-х років. Тим самим ці п'єси набувають сенсу енциклопедії творчих пошуків композитора. Модель у розумінні Б. Шеффера – це вбирання та проєктування вже сформованих технік, форм і принципів розвитку [131, с. 52].

Основною рисою фортепіанних мініатюр композитора є зв'язок із принципами творчості А. Шенберга, О. Веберна, О. Месіана, що полягає у використанні серій та її пермутацій, прозорості фактур і ритмічної нестабільності, традиціоналізмі у виборі форм творів і зв'язку з контрастною поліфонією [131, с. 52]. Так, Модель I [637] близька до стилістики творчості А. Веберна, яка теоретично розроблялася в теоретичних трактатах Б. Шеффера, має подібність до п'єс цього композиторв, особливо в техніці написання [131, с. 52].

Основні характеристики Моделі I – це чіткість форми, застосування серій та її пермутацій, прозора «вебернівська» фактура, поліфонічний розвиток і ритмічна нестабільність. Починається фортепіанна мініатюра рефреном, що охоплює 3 такти, в якому звучать інтервали в накладенні, створюючи гостро вертикаль, що дисонує. Експонується в цих тактах рефрену тема-серія з 12 тонів: h-b-d-a-c-cis-fis-g-f-e-dis-gis. Надалі у першій частині композитор вдається до поліфонічного розвитку фактури, застосовуючи різні техніки. Так, у тактах з 4 по 9 звучить шеститоновий сегменті і його ракохід у транспозиції. Ця перша частина, як і всі наступні, займає 48 тактів, після яких звучить знову тема змінена тема-рефрен. У ньому реєстрово-дзеркально змінюються послідовності інтервалів. У цьому розділі також триває поліфонічна розробка, яка призводить до третього рефрену, перший і третій такти якого є ракоходом першого і третього тактів другого рефрену, а другий такт показаний без зміни [36, с. 98].

Четверта частина твору ділиться на дві половини по 24 такти. Її перша половина веде до кульмінації та повторного звучання рефрену на фортисимо, а друга половина – це код, наприкінці якого звучить дзеркальне накладення мелодій у лівій і правій руках, що призводить

до восьмизвучного фінального акорду з рисами «тристанова акорду» PB. 15) [131, с. 53].

Модель II [638] є чистим прикладом конструктивізму, подібно до першої п'єси з вищеназваного ор. 27 А. Веберна. Її основні риси – поліфонічність, чіткість форми, серійність, поліфонічність. Ця мініатюра охоплює 12 тактів і на кожен такт припадає один тон дванадцятитонової теми у мелодії лівої руки. Кожен такт у правій руці проводить шеститоновий сегмент, який надалі має пермутаційні показники.

Таким чином, перший або останній тон залежно від прямого або ракохідного руху сегмента утворюють по вертикалі права – ліва руки тритон. Так, у першому такті в правій руці послідовність as-f-g-fis-b-es, а в лівій руці «а» утворюється тритон «es»-«а». У другому такті в щепленні руці інверсія теми щодо тону fis в лівій руці, таким чином утворюється тритон fis-c. Третій такт інверсії першого такту щодо ноти gis.

Зроблені аналізи творів, які створювалися паралельно з теоретичними концепціями автора, показують набагато більш «спокійний» тип відносин новація-традиція, ніж це має місце в теоретичних узагальненнях трактату «Нова музика» Б. Шеффера. Таким чином, у деяких відгалуженнях своєї творчості композитор не завжди був таким радикальним новатором, хоча в його спадщині є твори абсолютно оригінальні [131, с. 54].

Одне серед них – Topofonica for 40 different instruments [641]. Це одночастинний цикл варіацій без жодних тем для 40 сольних інструментів, кожен з яких має своє місце у партитурі. Відсутність тематизму протягом твору, пуантилістська вебернівська фактура і почерговий вступ інструментів наводять на аналогії із творчістю «нововіденців», зокрема О. Веберна. Для написання твору Б. Шеффер застосовує складну (серіальну) композиторську техніку. Відбувається постійна зміна музичного матеріалу, що створює безперервне звучання твору. Кожен інструменталіст має приблизно 30 секунд паузування перед та після соло.

Загальний темп твору не змінюється, змінюються так звані «секунди» звучання часових осередків, що зазначено у нотній партитурі. Композитор виділяє 3 види таких «секунд»:

1. Аналогічна (1 сек.).
2. Пришвидшена (0,8 сек.).
3. Подовжена (1,2–1,6 сек.).

Очевидні зв'язки України з творчим способом А. Веберна. Так, оркестр для А. Веберна і Б. Шеффера не був єдиним цілим – це радше ансамбль солістів, які змінюють один одного або в кожній п'єсі (А. Веберн), або фрагментарно, як у творі «Topofonica» Б. Шеффера. І головне, у звучанні такого ансамблю – оригінальні поєднання тембрів, прагнення об'ємності, «стереофонічності» звуку. Також для обох композиторів суттєві темп та артикуляція. Принцип варіації без теми є одним із основних у їхній творчості. Але великий поліінструментальний склад оркестру та тривале звучання твір (16 хв.) відрізняє цей твір Б. Шеффера від інструментальних мініатюр австрійського композитора [131, с. 55].

Застосування серіалізму і просторовість форми також наводять на паралель з творчим методом серіалізму О. Месіана, підхопленим П. Булезом. Безумовно, Б. Шеффер ігнорував месіанівський екзотизм, чим він близький до П. Булеза. Композитор використовує шеститонову звуковисотну серію, яка показана в звучанні акорду Campanelli. Надалі мелодійні конструкції всіх інструментів будуть об'єднуються за шеститонним принципом (об'єднане послідовне звучання шести тонів можливо з їх повторенням або заміною тону паузою).

«Topofonica» [641] – це твір як би не для виконання, а для творчого самоствердження композитора і підтвердження його концепції сучасної музики, що розглядається в теоретичних працях Б. Шеффера. Знайдений сенс-структура відповідає «емоційній нейтральності» артефакту, що дозволяє, з одного боку, усвідомити це в дусі «експериментальної» музики, що співвідноситься з науково-творчим виходом. А з іншого боку, тонова природа звукового «мерехтіння» («кидків») самою речовинністю певної звукової абстракції (особливо на тлі торжества сонористики-кластерності авангарду) зберігає ідеальне посилання висловлювання, тобто Б. Шеффер стверджує (як і П. Булез) духовні стимули музичного експериментаторства, не приймаючи сонорний абсолютизм спадкоємців футуристичної ідеї [131, с. 56].

Приведений приклад аналізу творів Б. Шеффера, які склали його особисте і національне «входження в авангард», демонструє певною мірою ілюстрацію того, як у практиці музикотворення реалізовувалася програма авангарду, викладеного у його теоретичних працях кінця 1950-х – 1960-х років, що випереджували узагальнення даного предмета в музикознавстві усього європейського Сходу. Отже, видатні музикознавці на чолі з вихідцями з Києва Ю. Холоповим і В. Холоповою демонстрували періодизацію, узагальнення щодо авангарду «другої хвилі», тобто 1950–1960-х років, однак концепцію «сучасної музики» подав саме Б. Шеффер (специфіку його винаходу порівняно з видатними науковцями, що зверталися до цієї теми, див. [141, с. 80]). Виділяємо головний принцип, покладений Б. Шеффером у його розуміння «сучасної музики»: новизна матеріалу, яким користується автор, аж до гасла: «Знайди свій звук».

І саме композиторська творчість Б. Шеффера надавала корекцію тій позиції, яку прихильні були тлумачити на користь сонористики як того «матеріалу», що кардинально оновлював вигляд музичного твору. Із політичних міркувань посилатися на відкриття ще у 1910-ті роки італійських футуристів не було прийнято, а от сонористика на базі tape-music («плівкової музики») вдавалася жаданою базою для різних національних шкіл. Творчість Б. Шеффера показувала, що сонористичні відкриття само собою органічні для авангарду, але і тонова серіальна техніка, і забута практика музики Середньовіччя – це також резерв звукового оновлювання.

У вигляді ж резюме-позицій щодо Б. Шеффера у зв’язку з обговорюваним ягеллонством видається наступне:

1) самовисунення Краківської музичної школи із заявленим лідерством в «авангардному наступі» музичної Польщі виступало аналогією ягеллонству Кракова, коли той був столицею Польщі, а на історичний момент 1960–1970-х років місто стало столицею польського і певною мірою європейського авангарду;

2) звернення Б. Шеффера-композитора, що персоніфікував авангардний екстремізм у музичному вжитку Європи і світу, до середньовічної духовної музики вказував на алегорію Польщі, що поєднувала авангардне положення у ХХ ст. в єдності з пам’яттю про перетини Готики і Ренесансу, тобто з пам’яттю про стару Польщу;

3) Б. Шеффер здійснив свій вихід на світовий рівень безпосередньо через Краків, через його особливий статус, який сформувався ще у 1918–1920 рр., коли з європейського Сходу, передусім України, приїхала значна частина еміграції й органічно увійшла в професійні кола старої столиці, історично наслідуючи ягеллонський Краків; і це Б. Шеффер, написавши книгу про В. Лютославського у 1953 р., вивів на світові обрії представника Варшавської школи, який у своїй біографії, до речі, поєднував лінії творчості слов'янського Заходу і Сходу.

Кшиштоф Пендерецький був другим після Б. Шеффера, що піднявся на світовий рівень безпосередньо з Кракова, «старої столиці», буття в якій зумовлене переплетінням польських, німецьких та українських ліній. Останній закордонний авторський концерт К. Пендерецького відбувся в Одесі, свій приїзд композитор коментував як долучення до рідного йому віросповідально-етнічного простору (дід по матері був православним). Таким чином, «ягеллонське коріння» було закладене його особистим родоводом, яке він блискуче справдив своєю творчою біографією, ставши у 1970-ті роки провідним композитором Польщі.

Саме К. Пендерецький показав приклад стильової переорієнтації для польських композиторів, коли на рубежі 1970–1980-х років відмежувався від позицій авангарду, який уславив його ім'я, на користь наступаючої полістилістики поставангарду. Знаком цієї переорієнтації стали його симфонії – жанр класичний-романтичний, авангардом ігнорований, але такий, що ствердив самостійність польської школи у поставангардному бутті солідарно з мистецтвом українським і взагалі європейського Сходу.

К. Пендерецький, як і низка його співвітчизників-музикантів (В. Котонський, Т. Берд, К. Сероцький, Б. Шеффер та ін.), із захопленням звернулися до нових берегів музично-сонористичного світу, хоча традиційна для Польщі стійкість до віри утворила деяке стильово-ідеологічне селекціонування коштів, що були сприйняті від футуристів і Я. Ксенакіса. Таким категоричним корективом для польських майстрів стало неприйняття «сонористичної тотальності» Я. Ксенакіса і збереження орієнтирів на тоновий принцип, який символізував ще за визнанням футуристів початку XX ст. збереження

релігійних установок. Тому навіть у сонористичних етюдах В. Котоньського, що по суті співзвучні матеріалу, який представляв чистий сонор, ідея «віртуальної тонності» закладалася назвою, що пояснювала тоновий виток зазначеної сонористичної реалії [131, с. 56].

Щодо ідеї сприйнятливості К. Пендерецького стосовно Я. Ксенакіса, яка не акцентувалася в роботах музикознавців з різних причин, нагадаємо кілька суттєвих положень. Так, у Радянському Союзі і соціалістичній Польщі творчість Я. Ксенакіса, який був комуністом, була непопулярною через відверто войовничий традиціоналізм його громадської позиції. У дисертації Б. Шеффера, що представляла самостійну концепцію музичної сучасності, в якій авангард утворював центральне явище музичних перипетій XX ст., Я. Ксенакісу та К. Пендерецькому приділено гідну увагу. Але цей аналіз спрямований на малі форми експериментальної музики, а великі оперні полотна французького композитора не згадуються [131, с. 56].

У цьому випадку пропонується аналіз творчих відкриттів К. Пендерецького, у тому числі з використанням ним сонористики, неодноразово описаної у літературі на прикладі «Страдальної Матері» і «Пристрасті по Луці», і з показом успадкування від Я. Ксенакіса (цього останнього, нагадуємо, від новаційно-футуристично спрямованих авторів XX ст.).

К. Пендерецький є одним із найвидатніших композиторів XX ст., великим майстром, автором монументальних творів у різних академічних та популярних жанрах. Вся його творчість перейнята ідеєю екуменізму, тобто християнської міжконфесійної єдності, що має коріння в польській культурі та її музичних традиціях. Застосування новаторських авангардистських технік у 1960–1970-ті не було самоціллю творчості К. Пендерецького. За їх допомогою композитор прагне максимально розкрити новаційні ідеї-сенси композицій, впливаючи на інтелект та емоції слухачів, що робило його твори, за всієї складності технології їх виконання доступними для найширшої аудиторії [131, с. 57].

Творчість К. Пендерецького прийнято зіставляти з авторами музики XIX–XX ст., які відзначені емблематикою новаційності. Серед

них виділяються Г. Берліоз, Б. Барток, І. Стравінський, О. Месіан, Я. Ксенакіс та багато інших.

Музикознавці вказують, що К. Пендерецького найчастіше порівнюють з Я. Ксенакісом, у творчості якого раніше виявилися фактурні елементи, що використовуються польським композитором у «Трені». Закономірно, що аналогія Я. Ксенакіс – К. Пендерецький ближча і продуктивніша за їхніми безпосередньо культурними прийняттям і вписаністю в ареал авангарду 1950–1960-х років. У цій аналогії французький композитор є ведучим, а польський – веденим у зборах авангардистської стезі XX ст.» [131, с. 57].

Безпосередньо від О. Мессіана Я. Ксенакіс сприйняв містеріальність-літургійність композицій, в якій перший продовжував на свій лад «гігантизм» О. Скрябіна. Я. Ксенакіс в «Орестеї» звертається до відверто пансіонного сюжету. У руслі цього сюжету та ідеї помста – жертва Ореста, і морально виправдовує його суд. Композитор явно скористався досвідом древніх античних і християнських містерій, в яких гімни утворюють кістяк драматургії дії у вигляді рефреноподібного співу. Для Я. Ксенакіса не останнє значення мала тема долі Ореста, як розв'язувана судом народним – судом людським. Символіка опору проглядається у сюжеті ідеєю відплати: Орест отримує свій «Нюрнберзький процес», на якому називають справжніх винуватців, видають компенсацію потерпілим.

Отже, суттєвою стороною відмінності сонористики цих композиторів є те, що такий тип звучання утворює для Я. Ксенокіса загальну органіку музичної мови, а К. Пендерецький трактує цей прийом як певну антитезу гармонійному звучанню, що передає підвищені пристрасті.

Література про творчість К. Пендерецького, особливо в Польщі, багата й різноманітна: це передусім роботи М. Бернацького [289], Я. Клечинського [466; 467], А. Хибінського [310], А. Носіга [551], М. Перковської-Вашек [591; 592; 593] й ін.

У даному разі для аналізу вибраний твір з раннього періоду К. Пендерецького, менше відомого в Україні, ніж його інші твори, але це композиція, яка у «згорнутому» вигляді подає ідеї-образи, що стали відзнаками усього наступного його творчого шляху. А другий, поставангардний період композитора, за всієї його стильової

самостійності і виражальної самодостатності, живився його відкриттями грані 1950–1960-х років. Тому у фокусі уваги «Строфи» – камерна кантата для сопрано, читця та 10 інструментів, яка принесла К. Пендерецькому першу перемогу на конкурсі Спілки композиторів Польщі. Сама ідея кантати з речитативом на тексти проповідницького типу нагадує кантату А. Шенберга «Уцілілий із Варшави», лише у творі німецького композитора тематика конкретніша і більша [131].

Кантата А. Шенберга написана для читця і хору, який символізує маси людей, а польський композитор із читцем використовує голос-сопрано, що вказує на суб'єктивізм моралістичних міркувань у кантаті К. Пендерецького – це різне трактування співвідношення вербального та музичного. І все-таки викривальна нота щодо недосконалості людства і неминучості різної інтенсивності проявляється у творах цих двох композиторів.

У виборі текстів для кантати «Строфи» відбилося тяжіння К. Пендерецького до античної давнини та планетарного масштабу звернення-вираження. У ній використовуються фрагменти із висловів давньогрецького комедіографа Менандра, автора трагедій Софокла, з текстів Біблії та перських рубаї Омара Хайяма, які звучать у творі мовами оригіналу. Втім композитор припускав, що стеження за змістом слів, які проспівуються і читаються, буде лише відволікати слухача від музичних структур, викликаючи випадкові і небажані асоціації. Зі сказаного випливає, що текст і його музичний вираз становлять два самостійні пласти, а сенс твору полягає перетином цих досить автономних освіти, але базується на значеннях звуковисотних структур [131, с. 60].

Кантата К. Пендерецького «Строфи» – це перший твір польського композитора, пов'язаний із темою смерті, яка надалі отримає розвиток у таких подальших творах, як «Dies irae» та циклі «Польські Реквієми».

Сюжет кантати К. Пендерецького такий:

1. Менандр: «Яке прекрасне творіння є людина, коли вона людина».

2. З «Царя Едіпа» Софокла: «Нехай злякає і здивує життя вашого підґрунтя: без страждань не досягти кінця днів своїх».

3. Єремія, гол. 17, вірш 9: «Лукаве серце людське найбільше і вкрай зіпсоване: хто пізнає його?».

4. Ісая, гл. 5, вірші 20–21: «Горе тим, які зло називають добром, а добро – злом, темряву називають світлом, а світло – темрявою, гірке називають солодким, а солодке – гірким! Горе тим, які мудрі у своїх очах і розумні перед самим собою!».

5. З рубаї Омара Хайяма: «Від землі до неба я пізнаю всі питання світу. Мені всі радості та брехня доступні. Я вільний від ланцюгів, але розплутати вузол смерті не можу» [131, с. 61].

У зазначеному порядку вони звучать і в кантаті, створюючи «хрещену драматургію» в поступовому наростанні смислової інтенсивності усвідомлення недосконалості людини і життя. Так, у тексті Менандра є лише натяк на людську недосконаліть, у Софокла вказується необхідність покаяння і спокутування. Третій текст, взятий з Біблії, викриває людське лукавство. У четвертому, також біблійному тексті, викривається егоїзм і самозакоханість. Останній текст у кантаті відрізняється від попередніх. Його сенс – непереборність смерті. Людина вільна – тому що невідворотно смертна, і така підсумкова ідея кантати.

Перший-другий вірші грецькою мовою, так само як і третій-четвертий івритом, створюють смислові пари і звучать накладенням у читця та сопрано. Ці тексти нерівномірно розкладаються в музичній композиції. Так, грецькі рядки висловлювань Менандра і Софокла охоплюють тт. 3–46, висловлювання з Біблії івритом займають тт. 47–57, текст рубаї Омара Хайяма покладений на музику у тт. 60–99. Тим самим композитор як би активізує нашу увагу до смислів, укладених в рядках грецького і перського текстів, хоча кількісно зазначені рядки поступаються в обсязі біблійним [131, с. 62].

Принципова незрозумілість для європейської аудиторії всіх текстових фрагментів створює ідеальні умови для підсумовування смислових посилань. І все-таки грецькі формули найбільш упізнавані на фонічному рівні, вони виділені і створюють настановний комплекс смислів. Цим настановним рядом стає ідея невідривності високолюдського початку від недосконалостей і страждань. Така думка про людський негатив спеціально розвивається у біблійних

висловлюваннях. А підсумковими і кульмінаційними є слова Омара Хайяма про смерть, яка все перемагає.

Здійснення сукупної текстово-смислового навантаження великою мірою переносить на музичний доданок твори, що визначається базовими елементами засобів вираження. Композитор використовує фактор серійності, що повідомляє єдиний тонус різноманітності фоніки і семантики словесних побудов. У вигляді серії-теми представлена досить широко показана в межах техніки «темброво пофарбованої мелодії» послідовність висотностей та інтервальних сполучень: у флейти (що складає принцип подачі серії-теми) йде ряд висотностей c – b – e – es – f – g – a – as – d – cis. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 [131, с. 63].

Як бачимо, у цьому ряду виписано 10-звучну структуру, відмінними інтервальними показниками якої є квартові ходи та секундові (септимові) «напластування». Впізнаваними рядами сегменти серії проходить у тт. 8–11, 12–15, 28–29, 73 у флейти і в тт. 6–7, 47–50, 60–61 і т. д. Головний принцип розвитку серії – це заміна звуків і перестановка груп усередині серії («сегментація»). Мелодичне використання серії та її фрагментів розкріпачує додатковість у фактурному наповненні цілого.

Нестабільність ритмічних конструкцій (метричний кістяк максимально «розмитий» густим паузуванням) спрямована на висвічування пуантилистичної вебернівської фактури. Каскадні перепади динаміки спрямовані на середній рівень загальної довжини твору як рівень піано. Тембрально-сонористична барвистість визначається шумовими та ударними ефектами, підтриманими нерегулярною хвилеподібною агогією. Таким чином, у кантаті «Строфи» використовуються синтез шенбергівської мелодійної та елементів вільної вебернівської серійності, що широко властиві музиці 1950-х років.

Принципи шенбергівського мислення у вигляді серійної організації фактури вище були відзначені. Звертаємо увагу на партії флейти і сопрано, в яких вироблена «ламана» мелодія серії-теми. Флейта і голос зрівняні в ритмо-інтервальному та тембровому прояві і мають більше виразний мелодійний початок порівняно з уривчастим звучанням інших інструментальних одиниць ансамблю. Так само

застосування польським композитором флейти нагадує «Місячного П’єро» А. Шенберга, в якому німецький композитор розкрив нові чужі романтикам звучання інструмента, не героїчні та пасторальні, а експресивні кричущі, стогнучі, божевільні [131, с. 64].

Фортепіано відповідно трактується у двох аспектах: по-перше, як педально-сонористичний – у звучаннях беззвучно взятих акордів і натомість них звучить розлив дисонантних пасажів; по-друге, як ударний інструмент у кульмінації кантати, коли звучить кластер (т. 78). Не оркестровий рояль, лише частина рівноправного інструментального ансамблю, що зближує його з ударними, роль яких у кантаті аналогічна. Струнні використовуються в мелодійному та педально-сонористичному аспектах. У їх партії часто звучать витримані подвійні ноти, обертони, глісандо, а також застосовуються барвисті звукові ефекти. Порівняно з флейтою та голосом їхня мелодія менш розгорнута, точкова і не самостійна.

Традиційним у кантаті є об’єднання всього звукоого матеріалу навколо двох тонікальних центрів – До та Сі-бемоль, які у звучанні флейти є двома першими та останніми нотами у творі: якщо це не «центральний акорд», то тонікальність типу «центрального комплексу» [131, с. 64]. Форма кантати – строфічно-розчленована «варіація, що розвивається» за А. Шенбергом, атематичність ідеї якого тут пом’якшена охопленням єдиним тембральним колоритом ряду серії-теми флейтою і сопрано.

Починаються «Строфи» інструментальним вступом, який вводить у пригнічену атмосферу твору. В ньому окремо експонується кожен з інструментів у пуантелістичній техніці, отож жодного разу два інструменти не вступають одночасно. Не показані тільки гонг і там, які будуть використані композитором у кульмінації. Цікавим є порядок їх вступу: педаль у тарілок, флейта, ксилоримба, скрипка, альт, контрабас, тарілки piccolo та фортепіано. Надалі ці інструменти створюють чотири команди: 1) флейта, ксилоримба та фортепіано; 2) струнні; 3) ударні; 4) голос-сопрано та речитатив у читця.

Подібний камерний підбір апробований і практикою «Місячного П’єро» А. Шенберга (пор. – солуюча флейта, «quasi-ретитуюче» сопрано), і відкриттям П. Булеза (флейта і особливим чином

«затуманений» зміст тексту в «Молотці без майстра», участь струнно-ударного кото та ін.) [131, с. 65].

Далі почергово вступають речитатив і сопрано. Звучить текст Менандра у першого, в цій декламації помітна нестабільна ритміка, яка переривається паузами, що одразу створює щось нехарактерне для мовного висловлювання: так звуково-демонстративно перекресленням мовного в мовленнєвій партії читача відображається скепсис Менандра щодо повноти людини. Потім вступає сопрано з текстом Софокла: «...страждання є супутником життя». У цьому вокальному викладі мелодії композитор уникає мелодійності звучання і природніості тембрального прояву завдяки паузам і «точковим» реєстровим переходам, з використанням стрибків на дисонуючі інтервали (тритони, септими, нони). Потім звучання тексту у читця і сопрано накладаються, створюючи смислову текстову пару, «наочно» поєднуючи думку про недосконаліть людської породи і атрибутику страждання, що нею породжується. І «другим голосом» наприкінці першого етапу показу грецьких висловів з'являється рядок з Єремії івритом. Звертаємо увагу на звучання тарілки, що відтворює характер сигнальності вступної побудови композиції. Біблійні вислови, які таврують природну людську пристрасть до зла, подані в «сумарній різноголосиці» накладених партій сопрано та читця, створюючи «контрастну поліфонію» згодних у пафосі заперечення гармонії думок [131, с. 65].

Естетичні складові в уявленні людської істоти розгорнуті в класиці перського рубаї, – і К. Пендерецький досить щедро репрезентує цей текст у малих межах свого твору. І знову «контрастна поліфонія неконтрастних смислів», що сплетенням текстів демонструє просторове поширення цього відокремленого висловлювання інтелектуальної самотності героя. Вебернівська тендітна пуантилістика наповнюється тут адекватним їй естетично осмисленим текстом, краса якого анігілюється образом непереборності-невідворотності смерті.

Зіставлення матеріалів з історії авангарду та аналізу «Строф» К. Пендерецького у контексті відомостей про творчий шлях автора названого твору виводить на базисні позиції-висновки:

– «Строфи» є квінтесенцією новаторських виходів композитора, що відбулися в 1960-х роках, і структурно-композиційно, і змістовно-ідеологічно;

–«Строфи», якщо брати до уваги твердження деяких дослідників, недооцінені в їх перспективності для творчого шляху автора.

Таким чином, відмінними рисами польського авангарду, що представляється К. Пендерецьким і Б. Шеффером як лідерами в національному мистецтві авангарду, є:

1) пристрасть до радикалізму засобів вираження школи О. Мессіана та Кельнського об'єднання, але із захистом національної автономії Віри та відповідної їй символіки музичних смислів;

2) тяжіння до релігійної міжконфесійної містики Краківської музичної школи як опори художніх пошуків (вісь К. Пендерецький – А. Шеффер у творчості та організації музично-авангардної діяльності);

3) усвідомлення «польського месіанства» у соціалістичному таборі у справі пропаганди художнього авангарду, а на Заході – у представництві у ньому слов'янської ідеї у вигляді музичних засобів [131, с. 66].

Епоху в польській зокрема і слов'янській музичній культурі загалом втілює В. Лютославський, який особливо значущим став на зламі стильового спрямування авангард / поставангард. Виразно і яскраво це було покаазно у його останній «Третій симфонії». Композитор пройшов три етапи свого фахового формування, почавши композиторські проби ще у кінці 1930-х років. І на тому часовому ступені констатуємо його навчання у класі В. Малішевського, видатного українського і польського композитора, який з 1921 р. до 1939 р. працював у Польщі як композитор і педагог, надаючи основи композиторської майстерності випускникам Варшавської консерваторії. Традиціоналізм мислення В. Малішевського сковував промодернові пориви В. Лютославського, які у воєнні 1940-ті роки живилися його роботою тапера у кінотеатрах, а у 1950-ті наповнилися пострав'інстськими тенденціями.

Перші успіхи В. Лютославського – це його «Концерт для оркестру», «Мала сюїта», в яких цікавість до архаїчного фольклору склала паралель не тільки до І. Стравінського (через

В. Малішевського В. Лютославський був споріднений з М. Римським-Корсаковим – наставником І. Стравінського), а й до методу останнього, який, реагуючи на епохальні зміни культурних переваг і відповідних музичних надбань, тричі кардинально поміняв засади свого авторського стилю. І у В. Лютославського також проявляються три основні стилі-етапи в творчості: «стравінізм» 1950-х, авангардизм 1960–1970-х, поставангардизм 1980–1990-х.

Обставинами життя (навчання у В. Малішевського, з 2 до 5 років жив у Москві, приїжджав до СРСР, був у дружніх стосунках із представниками «східного» авангарду, зокрема Е. Денисовим, Д. Смирновим) опинився у контакті із культурою східнослов'янського спрямування, що «закладало» проягеллонські засади у свідомість композитора. Він здійснив, паралельно до Б. Шеффера і К. Пендерецького, укріплення польського музичного лідерства в Європі і світі. Апогею слава В. Лютославського досягає у 1980-ті роки, що спонукало проаналізувати його Третю, передостанню симфонію.

На інтерес В. Лютославського до народної музики вплинула творчість К. Шимановського і Б. Бартока. Про велике значення творів першого з них у своїй композиторській діяльності він говорив: «Пам'ятаю концерт, на якому виконувалася його Третя симфонія. Це був досвід, який мене буквально шокував. Тоді мені було одинадцять років. Тоді Третя симфонія вперше заговорила до мене своєю багатою, неймовірно привабливою, я б сказав, наркотичною звуковою мовою, яка мене приголомшила» [360].

У 1945 р. для педагогічних цілей В. Лютославський створив «Народні мелодії для фортепіано», які складалися з 12 народних мелодій із різних географічних регіонів Польщі: Ловича, Кракова, Підляшшя, Серадза, Курп'я, Мазурії та Сілезії. [540].

Польська дослідниця Єва Нідецька зазначає: «Завдяки джерельному фольклорному матеріалу деякі мелодії залишаються звуково пов'язаними з традицією мазурки, яку розвинув Ф. Шопен і К. Шимановський. Це проявляється у використанні ритмів мазурки та акомпанементу, характерного для польських танців у тридольному метру, з квінтою, яка тут і там звучить у нижній площині. Ці риси вміщено, наприклад, у Четвертій мініатюрі на основі підляської

мелодії «Пастеречка» («Pastereczka»)» [540]. Збігнєв Сковрон відповідно стверджує: «Багато творів Лютославського відносяться до стилю фольклоризму. Однак ці зв'язки з польською народною музикою не були поступкою офіційній, нормативній естетиці; вони радше посилалися на давнішу традицію, яку далі утвердив Кароль Шимановський [499].

Твором, який увінчує досвід В. Лютославського з фольклоризмом, є «Концерт для оркестру» («Koncert na orkiestrę») (1950–1954). Ця композиція привертає увагу не лише оригінальним використанням фольклорного матеріалу, а й майстерністю техніки, особливо в плані оркестровки [499].

«У Концерті для оркестру він використав матеріал із кількох мазовецьких народних мелодій. Він трансформував ці мелодії, змінюючи їхній ритм, піддавав їх змінам кольору завдяки змінній інструментовці та надавав їм нового музичного змісту, показуючи їх у контексті інших мелодійних і гармонійних сфер. Опрацьовуючи фольклорний матеріал, він спирався на музичну традицію, використовуючи форму токати і пасакалії, а також техніку імітації. Він збагатив традиційні елементи сучасною гармонією та інструмента цією» [502]. Це все засвідчує звернення композитора до ягеллонських традицій.

З ім'ям В. Лютославського польська музика вступила у мистецтво авангарду, здійснивши це з висоти модерністських, неофольклористських завоювань творчості 1940–1950-х років, у яких простежувалося приймання щодо епохи модерну (1910–1920-ті роки), представленою К. Шимановським. І якщо останній шлях України тим, що в нашому краї пройшли його дитинство та юність, і в Одесі відбулося визнання творчості композитора, то В. Лютославський особисто стикнувся з Україною та Одесою через свого педагога з композиції В. Малишевського, який викладав у Варшавській консерваторії після переїзду з Одеси в 1921 р.

В. Лютославський пройшов усі етапи польської музики післявоєнних десятиліть. Його творча індивідуальність проявилася в ранніх неокласичних композиціях 1930-х років, серед яких «Симфонічні варіації» (1938) та «Симфонія №1» (1947). Потім було самовизначення в неофольклоризмі («Мала сюїта», «Концерт для

оркестру», ін.), авангарді 50-60-х років та звернення до поставангарду. («Венеціанські ігри», Друга та Третя симфонії 1970–1980-х років) [131, с. 80].

Композитор став славою польського авангарду, в якому він, поряд із представниками Краківської школи Б. Шеффером і К Пендерецьким, утворив лідерську групу, що очолила плеяду композиторів, серед яких Г. Бацевич, Т. Берд, В. Котонь, К. Сероцький та ін. Показово, що всі названі композитори працювали в Польщі, в органічному контакті з такими видатними особами, як А. Пярт в Естонії, В. Сільвестров в Україні. У цьому – особливість творчої біографії великого польського композитора, на відміну від А. Пануфніка, який з політичних причин у 1954 р емігрував на Захід (не повернувся з поїздки у Швейцарію, а згодом переїхав у Велику Британію) і визначився у «передпоставангардній» стильовій позиції на наступні 30 років своєї композиторської діяльності [131, с. 80].

В. Лютославський виділився в поставангарді на висоті завоювань попередніх етапних для нього, як європейської композиторської школи загалом, творів 1940–1960-х років. Найбільш відомий його поставангардний твір – Третя Симфонія, завершена у 1983 р., хоча ідея її написання виникла 11 років раніше. У 1972 р. Чиказький симфонічний оркестр (США) звернувся до В. Лютославського з пропозицією написати симфонію. Спочатку композитор 2 роки наполегливо працював над партитурою, але залишився незадоволеним творчими результатами, й наступні 9 років періодично звертався до твору і доопрацьовував його, і 1984 р. відбулася прем’єра симфонії.

Третя Симфонія [500] – одночастинна за композицією, але, за словами самого композитора, її внутрішня форма подільнаі складається з трьох частин – Вступної, Головної, Репризної, а також має Інтродукцію та Коду. Аналіз виявляє у формі твори риси рондо, варіацій та сонатного алегро, що в сукупності вказує на подібність до форми симфонії-поеми. Тут виявляються також ознаки сонатно-сюїтного циклу, в якому виразні якості концентруються у третій частині («Репризна»).

Це вказує на надособистісний зміст «напруги» симфонії, змушує з особливою увагою поставитися до початку твору, «Інтродукції», яка

відкривається чотириразовим повторенням звуку mi, що утворює мотив, співзвучний темі долі з П'ятої симфонії Л. Бетховена, особливо у варіанті зловісного звучання в III частини Скерцо. Надалі цей мотив передує всім розділам Інтродукції, відкриває звучання Вступної частини та закінчує симфонію, створюючи арочні конструкції на кшталт «форми мосту» Б. Бартока [131, с. 81].

Алюзія до П'ятої симфонії Л. Бетховена має ефект втілення на висотному рівні mi, тобто у тональності, пов'язаної в музиці XX ст. символами «лих землі» у П. Хіндеміта (мотив mi – fa – mi, miseria – famos – miseria, «злидні – голод – злидні»), самотнього і важкого шляху героя (див. його тематизм в опері «Пітер Граймс» Б. Бріттена). За семантичним наповненням тональність mi має множинний заломлення, зокрема це тональність «ідеального стану» романтиків. Маємо на увазі, що тональність e/E для Ф. Шопена нерозривно пов'язана з виглядом батьківщини (тональність Третього етюду op.10), у Р. Вагнера вона забарвлює «Зігфрід-ідилію» в II дії однойменної опери, а у Й. С. Баха – це пасторальна тональність (поряд з F/f та G/g).

Наведений семантичний «розкид» має єдине джерело піфагорійської символіки: тональності «матеріальних стихій» (вогню, повітря, води). Враховуючи значущість тональності e/E у Ф. Шопена, бетховенський мотив долі («злої долі», якщо уточнити) у В. Лютославського поєднується із баченням батьківщини – Польщі, коли піднімалася в країні «передперебудовна» політична хвиля, що явно усвідомилася у зв'язку з хвилюваннями далеко не одного композитора.

Бетховенська тема долі у П'ятій симфонії звучить переважно у партіях струнних інструментів, піддається варіюванню протягом твору, тоді як відповідний мотив у Симфонії В. Лютославського безкомпромісно проходить у звучанні духових, і в подальших проведеннях не змінює фактурну і темброву. І, якщо уточнити, польський композитор співвідносить свій варіант мотиву долі з тим, як він проходить у III частині Симфонії Л. Бетховена – імперативно та загрозливо, тоді як показ в інших частинах інакший [131, с. 82].

Після третього проведення «мотиву долі» починається Вступна частина, яка складається з трьох малоконтрастних епізодів, які

розташовані за принципом зменшення темпу: від першого – найшвидшого, до третього – найповільнішого. Різниця в темпах між епізодами досягається за рахунок збільшення опорних тривалостей, тоді як постійна ритмічна пульсація залишається стабільною протягом усієї частини. Між цими епізодами звучить рефрен у кларнетів і фагота, в основі якого лежить перетворення вихідної теми.

Характер цієї Вступної частини – схвильований і невизначено спрямований, що передається атональними звуковими комплексами. Так, перший епізод (ц. 3) заснований на тріольному русі восьмими тривалостями. Перевага надається струнним інструментам, які створюють остатні ритмічні фігури. Другий епізод (ц. 11) – це тріольний рух четвертними тривалостями [131, с. 82].

Третій епізод (ц. 19, 6:10) – рух половинними тривалостями. Загалом форма першої Вступної частини створює рондальну структуру: вона написана в послідовності трьох епізодів, розділених проведенням рефрену. Третій епізод Вступної частини плавно переходить до Головної частини (ц. 31, 10:45), яка також як інтродукція починається проведенням теми долі. Загальне співвідношення тематичних складових та їх взаємодія створюють алюзії до сонатної форми, але ця частина цілісна у порівнянні з першою, та побудована на протистоянні двох елементів – речитатива у струнних інструментів та ритмізованої кантилени [131, с. 82].

Варіаційність-варіантність проявляється у мотивній роботі композитора. Найбільш показовий приклад – коли на матеріалі двох мотивів зростає вся Головна частина симфонії. У цій частині намічені риси форми сонатного алегро, наскільки це відоме в атональній музиці та поліфонізованій фактурі.

Фактура симфонії складається з самостійних і рівнозначних мелодійних голосів, кожен з яких має свою лінію. Композитор відмовляється від функціонального розмежування фактури симфонічного оркестру на користь поліфонічного накладання мелодійних ліній. Інакше кажучи, його Симфонія поліфонізована. Загалом твір написано у quasi-серійній атональній техніці з рівнозначним використанням 12 хроматичних звуків, з епізодичними появами тональної визначеності звучання.

Таким чином, Третя симфонія становить багато в чому підсумковий твір В. Лютославського, що вбирає досягнення попередніх етапів творчості композитора. Цей твір утворює загалом фокус його творчості у перетині підсумків авангардного і вибудовування поставангардного періодів. Відповідно максималізм серійності-алеаторики авангардного періоду («Венеціанські ігри») пов'язаний із традиційним жанром. Однак цитатна перенасиченість музичної тканини твору, складні структурні напластування створюють характерний для постмодерну ефект полістилітики [131, с. 84].

Самостійне і значуще місце належить композиторам Польщі, які на світову арену виходять у 1950–1960-ті роки на тлі вищеназваних могутніх фігур польського авангарду. К. Сероцький, Т. Берд, Г. Бацевич, А. Пануфнік. Зокрема, К. Сероцький і Т. Берд активно брали участь у ствердженні польського та європейського авангарду, стали засновниками у 1950-ті роки «Варшавської осені» – фестивалю сучасної музики, який не мав собі рівних за привабливістю інтелектуально-творчої активності і контактності різноспрямованих модерних і авангардних напрямів. Ґражина Бацевич стала однією з жінок-композиторок, яка разом із Софією Губайдуліною прокладали дорогу «жіночому композиторському виробництву», до 1960-х років зовсім невиразно представленого у світовій практиці.

К. Сероцький виїхав з Польщі в кінці 1950-х років у Велику Британію, однак текстовими показниками, програмами творів усіляко підкреслював свою вірність історичній батьківщині, особливо ягеллонській Великій Польщі як витоку свого творчого натхнення. Всі названі імена уславлені у світовому вимірі, особливо щедро в роботах сучасних польських музикознавців (праці Беати Болеславської «Пануфнік», Клавдії Подобінської «Tadeusz Baird», Ренати Суховєйко «Kazimierz Serocki», Людомира Ставового «Bacewicz Grażyna» тощо).

У цьому випадку вибираємо тільки імена Т. Берда і А. Пануфніка, творчість яких з об'єктивних причин найменше освоєна музикознавцями України.

Тадеуш Берд – польський композитор, піаніст та музикознавець шотландського походження. Навчався грі на фортепіано та музичній

науці у Варшаві, зокрема у К. Сікорського. У 1956 р. разом з К. Сероцьким організував міжнародний фестиваль сучасної музики «Варшавська осінь», що є досі найбільш представницьким форумом музичної сучасності. Т. Берд викладав композицію у музичному коледжі (нині Академія музики) у Варшаві. У 1977 р. як професор був запрошений на посаду вчителя до класу композиції у Варшавській музичній академії.

Т. Берд демонструє володіння затребуваною у 1960–1970-ті роки технікою, включаючи серійність і сонористично-кластерні побудови. Незважаючи на підкреслену «сучасність» у музичній мові, творчість композитора загалом увібрала риси попередніх музичних епох: романтизму, бароко, ренесансу. Т. Берд часто використовував музичні звороти, фрази, музичні структури, характерні епох Нового часу, що говорить про його творчості риси зв'язку з неокласицизмом. І все це разом з сучасними формами композиції в оригінальному поєднанні з елементами традиційного композиторського листа.

На жаль, творчість цього композитора мало висвітлена у музикознавстві, як і твори його сучасників Б. Шеффера і К. Сікорського. Хоча його внесок у розвиток музичної культури Польщі безсумнівний та високо оцінений на батьківщині композитора, доказом чого є факти публікації у державних і приватних польських видавництвах відповідних композицій [131, с. 72].

Одним із визнаних творів Т. Берда є «Sinfonia breve» [285], яка була написана у 1969 р., тобто на межі періодів авангарду та постмодернізму.

Vita brevis ars longa – це латинський крилатий вислів, що означає: життя коротке, мистецтво вічне. Він взятий давніми римлянами із афоризму знаменитого грецького мислителя, лікаря і дослідника природи Гіппократа [71]. Вираз виділяє значущість ідеальних цінностей, втілених у витворах мистецтва, що звучить навмисне альтернативно стосовно цінностей фізичного буття людини та її оточення. Наочно переконує у вірності такого підходу споглядання великих архітектурних храмових споруд минулого, будівництво яких стимулювалося лише ідеальними устремліннями людей. Але якою

мірою наведений афоризм застосуємо до творів, що творяться звуковими «струсами повітря», званих музичним мистецтвом?

Стародавня музика, що супроводжувала величні храмові та інші публічні дійства в епоху Античності, не збереглася, бо буквально «розчинилися в повітрі» вироблені колись звуковиробництва, а складові його механізми нестійкі, мінливі, бо органічно пов'язані з тілесно тлінною людською істотою і її здатністю звукотворення в конкретиці мовних, віросповідальних установок. В сучасності види комунікації змінюються стрімко, до яких так само незворотно швидко адаптуються засоби музичного «говоріння», яке вбирає в себе «нові слова» і позбавляється «стираних» смислів-структур [131, с. 72].

Але при цьому межа між «новим» і «старим» вельми не визначена, низка мистецтвознавців, виділяючи феномен «звикання» до нового, трактують «новацію» і «традицію» як щаблі освоєння встановленого історією знання-творчості. Однак зазначений підхід спрощує історичні перипетії, вибудовуючи в лінію складну «поліфонію» реальності, в якій комунікативна минуле, сьогодення і майбутнє утворюють синкретичну єдність, якій надає унікально-неповторний вигляд пропорція-зв'язок нововинайдених, стихійно або усвідомлено.

Таке міркування є плідним, коли ми звертаємося до жанрів, які зумовлюють прояви вічних цінностей людської культури, що виникають як явища інструменталізму загалом і театрального дійства зокрема, різновидом якого є опера. Тут йдеться про феномен sinfonia, сенс якого етимологією слова та контекстним його значенням не збігається з церковним і спеціально музичним наповненням сифонії. Інструменталізм як знак здіймання над людською буттєвістю визначений першим мистецтвом, яке проявляється «переважанням ударного інструменталізму, … різними формами навмисного приховування тембру людського голосу за допомогою його маскування інструментальними тембрами, чужими живій інтонації, що виявляється під забороною інтонації» [175].

Специфічно «живою» інтонацією наповнено весь класичний симфонізм Віденської школи і постової традиції в європейській музиці XIX ст.: Ф. Шуберт, Г. Малер та ін. У творах цих і багатьох інших композиторів втілено образи боротьби людини зі своєю долею,

антитези життя та смерті, війни та миру, страждання та заспокоєння [131, с. 75].

Це все – людські пристрасті, хоча надлишкове як ідеальне все-таки запам'ятовується в цих творах. Але починаючи з творчості Л. Бетховена і аж до кінця XX ст. йде відновлення в межах, в принципі, величного сенсу simphonia, заповіданого церковним космізмом Згоди – небесної та земної.

Деяку над- і позасимфонічну символіку містить твір Т. Берда, замовлений філармонічним оркестром Роттердаму. Прем'єра симфонії відбулася у цьому місті під час фестивалю у Нідерландах, тобто вона стимульована культурними генами країни, що втілює класику протестантської релігійної традиції. Саме тому назва «Sinfonia breve» становить чітку алюзію до жанрової паралелі протестантської літургіки – «Missa brevis», тобто «коротка меса», що тяжіє до двочастини Kirie eleison – Gloria. Напрошується порівняння з «Літургійною» симфонією А. Онеґґера, де «вирвані» 3 (!) частини образів-символів Реквієму – Dies irae, DeProfundis, Donanobispacem – ведуть оркестрально-симфонічну дію паралельно з богослужбовою музикою.

Цю версію жанру, наближеного до сакральності «Missa brevis» в трьох частинах, підтримує поєднання короткості твору, представленого Т. Бердом, і водночас призначення великого симфонічного оркестру. При цьому тричастинна структура твору виявляє позамузичні, літературні джерела натхнення автора, що становлять своєрідний священний канон європейського художнього світу (порівняємо з текстами Восьмої симфонії Г. Малера, в якого зіставлено символічний латинський текст, асоційований із католицько-богослужбовим призначенням і «який став священним символом німецького культурного орієнтування XIX–XX ст.) [131, с. 76].

Бо назви частин «Sinfonia breve» Т. Берда відносять до давньогрецьких підвалин епіки, драматики та лірики: I. «Epos», II. «Epeisodion», III. «Elegeia». Фактично, основними, згідно назв, є I та III частини, оскільки саме в них зосереджена визначеність образно-жанрової подачі сенсу твору і надлюдські торкання виразу, тоді як II

частина «Epeisodion» орієнтує на людсько-минуще, що доповнює базові смисли.

Сюжетна фабула музичної дії І ч. створює аналогії до оповідності літературного епосу: виділяються масивні експозиційні побудови початку та завершення композиції (з перевищенням масштабності початкової частини), що вказує на лірико-епічний план загальної будови твору і, звичайно, спеціально І частини. З усіх трьох частин перша – найбільша, з масивним звучанням та «щільною» динамікою. А дві наступні частини поступово стають з поступом до кінця дедалі ніжнішими у своєму вираженні, переходячи від різких звуків до тихого звучання і закінчуючи підкресленим niente assoluto [131, с. 76].

І частина «Epos» твору підпорядкована ознакам літературно-епічної оповідності, а це означає, що ця музична розповідь наповнена символікою міфологічно-філософського змісту. Чергування різних за музичним матеріалом і темпом побудов вказує на quasi-сюжетні зміни в етапах оповіді. Яскраво виділяються два основні типи тематичного матеріалу: мелодійно-ліричний і сонористичний. Лірична лінія представлена звучанням дерев'яних духових інструментів (флейт, гобоїв, кларнетів), тоді як сонористика відображена переважно струнними [131, с. 77].

Вказаний розподіл тембрів-фактур створює дивне «заміщення» смислових співвідношень, оскільки «голосове» наповнення струнної групи органічно пов'язувалося з гімноспівочим звукопроявом та його небесною спрямованістю. Але в цьому разі струнні призначаються для сонористичних проявів, які тяжіли до «прози» буттєвого шумового прояву матерії, що звучить. А дерев'яні, які тут виступають у сольному вигляді, повноту гімничного перетворення не реалізують, тобто «небесний» комплекс виразу гальмується одиничністю звучання ліній, що уникає хоральності-соборності церковної співочої фактури.

У результаті намічена «діалогічність» лінеарність – сонор «зрівнюються» («монологізуються») у смисловому прояві, складаючи аналогію до церковного антифонного співу, що по суті своєму діалогічним не є, але створює ілюзію діалогічності.

Основа ліричної лінії – фактура контрастно-поліфонічних «накладень» звучання названих інструментів. Інші інструменти (мідні

духові, фортепіано, арфа й ін.) створюють оркестрову педаль. Після показу всіх цих інструментів (експозиція) стає помітним розвиток на рівні зав'язки (від цифри 30). Тут появляється драматизація звучання за рахунок ущільнення фактури та посилення вагомості сонористичної лінії. Поступове наростання звучності призводить до кульмінації на ff (цифра 80) з наступним різким diminuendo до ppp.

Після цього почергово звучать два діалоги духових та струнних інструментів зі зменшенням руху (темпи Andante, Adagio, Largo), тобто двох груп, які є основними у звучанні всього тематичного матеріалу твору. Закінчується ця частина тризвучним комплексом fa-sol-la віолончелей і контрабасів основних типів тематичного матеріалу – ліричного та сонористичного [131, с. 78].

III частина «Elegeia» має більш делікатний характер звучання, дана як ліричний жанр, що містить у віршованій формі будь-яку скаргу, вираження печалі або емоційний результат релігійно-філософського роздуми над складними проблемами буття. Тут знову (на рівні «луна») відтворюються етапи експозиції зав'язки / кульмінації – розв'язки, створюючи щось на кшталт «тихої кульмінації» зворушливого викладу (пор. з ідеєю Dona nobis pacem у фіналі «Літургійної» симфонії А. Онеґґера). Саме прихильність приглушеності звуковидобування в III частині «Sinfonia breve» Т. Берда створює сакральні аналогії, такі очікувані в «антифонній діалогічності» твору польського майстра.

Сказане дозволяє оцінити твір Т. Берда як «порубіжжя» sinfonia / simphonia, що дається в демонстративних знаках-тембрах, що зображують з часів авангарду 1950-х років антитези: гармонію небесного (лінеарність) і дисгармонію земного (сонор), зближених «неповнотою» сакрального позначення мелодизму дерев'яних духових і десакралізацію сонора у струнних. Ця монологічно-антифонно трактована діалогічність «Sinfonia breve» становить одночасно і продовження антитетичності лінеарності і сонора, заявлену молодим К. Пендерецьким у «Stabat Mater» та інших творах, і опозицію йому, реалізуючи істотну компромісність щодо поставангарду [131, с. 78].

Зіставлення творів А. Пануфніка і Т. Берда є показовою впливовістю в польському музичному радикалізмі 1950–1960-х років

прото-поставангардних позицій як складових паралелі-супутництва авангарду, відповідно поставангард як такий виявляється надзвичайно рано, лише на рівні хронології першовідкривача цього стильового етапу – «Симфонії» Л. Беріо. Остання створена одночасно із симфонією «Sinfonia brave» Т. Берда, демонструючи польсько-слов'янську «м'якість» зазначених стилістичних поворотів, споріднену з іншими слов'янськими композиторськими школами і деяким іншим позаслов'янським художнім світом.

Аналіз творів польських авторів в 1950–1980-х роках виявляє послідовність авангардної установки (Б. Шеффер, К. Пендерецький) та поставангардних показників стилю творчості (В. Лютославський, А. Пануфнік, В. Берд). При цьому жанровий вибір Б. Шеффера («Моделі») у перспективі його спадщини загалом містить потенціал постмодерністських показників: цитати сенсів-структур з музики попередніх епох у єдності з «винахідництвом звуку» за теорією авангарду того ж Б. Шеффера.

А. Пануфнік спочатку зайняв позицію, позначену нами як «прото-поставангард», і цей принцип він зберіг упродовж наступних десятиліть. К. Пендерецький був найбільш послідовним в авангардному «звуковому винахідництві», проте і його твір спрямований на внесення «контурів старих форм» (аналогічно це виявлялося і в інших його творах: «Пристрасті по Луці» і т. д.).

Зі сказаного випливає своєрідність польського авангарду – особливого роду максималізм прояву авангардних принципів звукоутворення в окремих авторів, але з корекцією на «прото-поставангардні» виходи, сконцентровані передусім у творчості А. Пануфніка і Т. Берда. Зазначені риси «компромісного авангарду» ріднять польську музику з англійською та українською школами, для яких грань авангард – поставангард була надзвичайно рухливою і тимчасово не чіткою.

Виняткове місце в історії польської музики, як зазначалося вище, належить В. Лютославському. Своєю творчістю він зробив вагомий внесок у різні етапи становлення національного мистецтва, у тому числі в послідовності авангардних і поставангардних стильових проявів від 1960-х до 1980-х років. Прихильність автора до традиційного жанру симфонії (на відміну від симфонічних

«іносказань» авангардистів і поставангардистів), у тому числі в період найбільш авангардистських устремлінь 1960-х років, характеризує яскраво той «нерв традиціоналізму», який становив невід'ємну складову для всіх. І в цьому плані В. Лютославський займає деяку центральну позицію польського авангарду в зображенні всеслов'янської «серединності» прояву протоавангарду – авангарду як такого і поставангарду в музиці другої половини XX ст. [131, с. 85].

Анджей Пануфнік – великий польський та британський композитор і диригент. Він народився у Варшаві. У 1966 р., до 1000-ліття Польської держави та хрещення Польщі, написав знаковий твір «Ягеллонський триптих». У творчому уявленні композитора поєдналися події, які відбулися на зорі становлення Польської держави і відіграли фундаментальну національну політичну і духовну місію, стали явищем старопольської культури, в якій започатковані загальнослов'янські риси мислення – і це завжди було близьким для А. Пануфніка. Дослідниця творчості композитора Беата Болеславська наголошує, що «Ягеллонський триптих» виразно «належить до композицій А. Пануфніка, які спиралися на теми, почерпнуті зі старопольської музики» [297, с. 268].

Знаковою у творчому доробку композитора є Третя симфонія, названа автором «Sinfonia sacra». В основі твору – Богородичний гімн, що «як гімн національний, співався не тільки в костелах як молитва до Марії, а і як заклик на полях битви від польського лицарства» [297, с. 253]. Отож, релігійно-церковні та військово-героїчні ідеї визначили образну сутність симфонії. Вона має дві частини: у першій відтворені три «Видіння», а в другій представлені варіації власне Богородичного гімну. У своєму коментарі композитор так пояснював сенс композиції: «Sinfonia sacra ... створена була безпосередньо як данина поваги тисячоліттю польського християнства і державності та як вираз моїх релігійних і патріотичних почуттів. ... Обидва ... фактори, героїчний і релігійний ... програмували основу музики твору, щоб слухач міг чути атмосферу поля битви і молитви – цих двох ... елементів, домінуючих в житті поляків тисячоліть їхньої трагічної історії» [297, с. 253].

Три «Видіння» першої частини представляють прояви названих смислових елементів в музичних картинах-алегоріях: Видіння I – фанфари чотирьох труб, що вказують на традиції військового побуту; Видіння II – містичний образ; Видіння III – «драматичне tutti» картини бою. У цьому малому циклі першої частини Богородичний гімн прослуховується в характерних інтервальних виявленнях: у вигляді квартового ходу у Видінні I, секундового мотиву у Видінні II, ступеневої послідовності у Видінні III. Мелодія Богородичного гімну звучить лише в другій частині, названій «Гімн». Показово, що завершальним мотивом варіацій гімну є квартовий хід, який визначає тембральну «трубність» викладу як приналежність духовно-концертного звучання твору, символізує риторику «основ», що підтримує високою абстракцією свого сенсу священне надбання.

Мотив чотирьох труб у Wizja I створює «узгодження» голосів-персонажів, що уособлюють, подібно до чотирьох вершників Апокаліпсиса, чотири ідеї людських випробувань. У Wizja III висування ударних символізує високу концертну троїчність в дусі концертів-симфоній бароко. Примітно, що в першій версії «Sinfonia sacra» перша частина складалася з п’яти «Видінь» [297, с. 254]. Концертний сенс твору зумовлений його сакральним навантаженням: це монологічно-релігійно представлена композиція, вибудувана в розвиток єдиного мотиву як історично сформованої молитви Преображення.

До речі, саме успіх цієї сакральної симфонії, симфонії-концерту по суті композиційного вираження перемінив життєвий шлях А. Пануфніка: він отримав британське громадянство, щасливо одружився, мав можливість плідно творити для слави батьківщини.

Мистецька сутність «Sinfonia sacra» яскраво визначилася концертними «голосами» чотирьох труб в частині I, в якій досягається найбільша ступінь гучності звучання композиції (позначено ffff).

Загалом Священна Симфонія № 3 Пануфніка постає в образі концерт-симфонії, в якій соло труб становить символіку «голосу нації», структурується в Богородичний гімн частини II: ритуаліка уславлення закладена присвяченням і темами-символами композиції, демонструючи культуру сакралізації національних віх історії. Двочастинність цієї симфонії виглядає символічно: це дещо «Missa

brevis», двочастинність якої співвідносна і з літургією православ'я. Знаменно, що за змістовністю трьох «Видінь» частини I та «Гімну» частини II саме значеннєвість православної літургічної спрямованості – літургія оголошених, літургія вірних – направляє сприйняття симфонії, оскільки заявлення готовності до Подвигу (I «Видіння»), Благословення його (II «Видіння») і вступ у битву за Віру (III «Видіння») символічно відзначає шлях православно оголошених. А «Гімн» – це вже прилучення, звершення євхаристії заради вищого і кровно-рідного.

Концертна симфонія як жанр позначена спеціально в Четвертій симфонії А. Пануфніка 1973 р. – камерній симфонії для струнних з соло флейтами і арфами. Твір був написаний до 10-ї річниці щасливого і гармонійного шлюбу з Каміллою Джессел, тобто це справжня «Sinfonia sacra» сімейного союзу, невіддільне від творчого партнерства з помічником і організатором. Звідси – символіка тональності С – за першою літерою імені Камілли (Camilla), від якої починається і якою закінчується твір. Звук С звучить також в кінці I частини (виділений в Molto cantabile для арфи на завершення останньої) і початку II частини Симфонії (у контрабаса Molto ritmico).

Четверта симфонія А. Пануфніка, як і Третя (всього 10 творів в цьому жанрі ним створено), складається з двох частин: ліричного співучого «Molto cantabile» (яке, за словами композитора, могло б називатися «Harmony») і вирішеного в досить живому темпі «Molto ritmico». Отже, бачимо, що А. Пануфнік ретельно відтворив у цьому творі концепцію ранньобарокової сонати з двох частин, в якій перша була інструментальною «наслідуванням арії», а друга інструментально підкресленою варіацією на першу.

Така аналогія з будовою першосонати (і першосимфонії-першоконцерту) вносить духовний надособистісний тонус: це образ «гармонії влад», в якій сімейна злагодженість зумовила злет творчості як надособистісного Покликання, Служіння Польщі, що стало смислом і принципом життя композитора. І знов ритуаліка Уславлення у співвідношенні зі значущістю «Missa brevis», в якій Подяка і Діяння становлять варіанти значимих подань міжконфесійних першолітургійних гімнотворень – Kirie eleison, Alliluija як молитворенний спів і Радість Хваління.

Цілісність композиції вирішена музикою короткого Postscriptum, в якому повертається образ спокою і гармонії частини I твору. Тематизм концертної симфонії збудований на інтервальній уніфікації горизонталі і вертикалі (кварта-секунда) в дусі вільної атональності ранніх нововіденців, тобто в проявів недодекафонної серійності на межі символістського і експресіоністського рішення музичної виразності. Цикл симфонії становить варіації на квартовий «згусток» серії-теми, що розвивається в проявах різного роду симетричних побудов, дзеркальної і часової, заявляючи солідаризацію з архаїчною символікою, апробованою у «варварських» образах Б. Бартока та І. Стравінського. Так проростає ідея концертної симфонії: гармонія єднання в сім'ї та соціумі – в пам'ятливості щодо жорстких початків людства і всього живого.

Б. Болеславська зазначає значимість в цьому творі «симетрії топологічної» [297, с. 385], яку характеризує як розділ «вільної» симетрії. Остання виражається відповідно до інтервального складу в межах складових членів симетрії, тоді як окремі інтервали замінюються. Особливо виділяється авторкою «царство ніжності» (так хочеться позначити тип звучань частини I симфонії), яке зазначене у соло концертуючих флейти та арфи.

При цьому пропонується «симетрія підхоплення», коли пасаж арфи повторюється в зворотному русі соло флейти [297, с. 390]. Варто додати до цього спостереження Б. Болеславської: думка про антифонну природу таких «звернених симетрій», в яких два тембрально виділені суб'єкти доповнюють один одного, складаючи діахронну проєкцію синхроніки унісону, природного в священному співі.

Знаючи про глибокий інтерес А. Пануфніка до церковної готики (див. його Готичний концерт для труб, литавр, арфи, клавесину і струнних 1951 г.), старопольської традиції (Старопольська сюїта для струнних, 1950) і ягеллонства (Ягеллонський триптих для струнних, 1966), допускаємо усвідомлене використання композитором у камерному сімейно-інтимному прояві Гармонії принципів церковно-монологізуючого антифону. Адже для християнської традиції показово уподібнення макро- і мікросвіту, Божественного, церковного та індивідуально-людського, в яких закон батьківства-

пастирства освячує відносини Бога і людей, духовного глави церкви і громади, батька сімейства і дітей.

Прийняте композитором Одухотворення жанру концерту-симфонії, що заявляється номінально і реально, свідчить про усвідомлення автором ритуального стрижня Освячення, який назвою виділяємо в Третій симфонії «Sinfonia sacra», програмним підґрунтям ювілейного вшанування гармонії родинної і творчої виявляється в Четвертій «Sinfonia concertante» А. Пануфніка. Обидві симфонії написані були для так чи інакше до організованих урочистостей всенаціонального і сімейно-професійного охоплення [297, с. 392].

Четверта симфонія для флейти, арфи і струнного оркестру (1973) А. Пануфніка складається з трьох частин в дусі французької увертюри бароко (повільно-швидко-повільно). «Метасимфонія» для органу, литавр і струнних (1978) (Симфонія VII) розвивала ідею відомого твору Б. Бартока («Музика для струнних, ударних і челести»), а також в цьому ж напрямку вирішена композитором концепція концертіно для литавр, ударних і струнного оркестру (1979–1980) [297, с. 392].

Вважаємо, що висунення, вслід за Б. Бартоком, у творах А. Пануфніка (і в творах інших польських авторів, зокрема в «Концерті для п’яти труб, литавр і струнного оркестру» Г. Бацевич) тембру литавр відповідає прояву «музичного ягеллонства», оскільки цей тембр, в поєднанні з трубами, відрізняє і тембральність запорізького оркестру, що загалом є наслідування традиції військової музики Візантії.

Таким чином, дифузія симфонічності і концертності в А. Пануфніка у визначних для його творчого шляху творах, а саме: Третій, Четвертій, Сьомій симфоніях відображають активність концертної сфери у творчій спадщині композитора, демонструючи очевидний необароковий струмінь його композицій. Тембральні навантаження, що мають очевидні зіставлення із сакралізованими у сприйнятті слов’ян загалом і поляків зокрема протистояннями іншому оточенню, надають ритуалотворчої енергії тим композиціям, які засвідчують віхи національно-громадського шанування шляху Вітчизни й Віри.

Захоплення історією польської культури супроводжували композитора майже все його життя. К. Шиманська-Стулька слушно зазначає: «Пануфнік не встановлює нових ознак польськості, а

звертається до її традиційних проявів, згадуючи їх у новій формі» [682, с. 170]. Шануючи заслуги Ягеллонів, композитор вживав програмні назви для своїх творів з епохи династії, а також писав авторські коментарі. Ягеллонські установлення в налаштуванні композицій А. Пануфніка – це «Старопольська сюїта» [584] і «Готичний концерт». «Ці роботи були створені з бажання віддати належне досягненням династії Ягеллонів і як елемент сприяння відбудові Республіки Польща після воєнних руйнувань», – зазначає П. Краєвський [479, с. 183].

Сам А. Пануфнік в зв'язку з цим писав: «Раптове бажання відновити кілька фрагментів старої польської музики народилося, коли я був свідком чудової реконструкції будинків XVI і XVII століть у Старому місті Варшави, зрівняних із землею наприкінці Другої світової війни під час повстання. Спостереження за цією майже дивовижною реконструкцією, здавалося б, втрачених архітектурних скарбів, здійсненою з такою відданістю моїми співвітчизниками, сповнило мене великим захопленням. Я відчув сильне бажання взятися за подібне завдання, працюючи над фрагментами польської вокальної та інструментальної музики XVI і XVII століть. Моїм головним наміром було повернути до життя дух Польщі на того часу. Я також хотів використати ці дорогоцінні фрагменти, які інакше залишилися б забутими на полицях бібліотек» [579, с. 24].

Крім того, в сюїті «Полонія» (1959) [582] композитор використовує польські патріотичні пісні, а також «Мазурку» В. Домбровського у фіналі. Композитор відзначав: «Я думав про написання власної «Полонії», твору з зовсім іншим підходом, але значною мірою доповнюючого композицію Елгара, щоб ці два твори разом могли створити повний спектр польського духу і колориту. Свою «Полонію» я заснував на народних мелодіях і спонтанних, повнокровних ритмах народних танців. Звичайно, цей твір не має на меті бути чимось іншим, як моїм особистим виявом радісного ставлення до життя польських селян [579, с. 11].

Польський авангард склав спеціальне відгалуження авангарду слов'янських країнах загалом, у якому особливу роль відіграють прото-поставангардні позиції. Ця якість виявляється у стильовій нестійкості протягом творчого шляху провідних представників польського авангарду В. Лютославського та К. Пендерецького, які чітко змінили стилістику своєї творчості від 1980-х років. При цьому

концентрація авангардної ідеї у стилістичному самовираженні належить В. Лютославському в 1960–1970-х роках, але і в цей період композитор не відмовлявся від традиційного жанру симфонії. Відповідно Третя симфонія, що представляє поставангард як такий, склала кульмінацію авангардного мислення В. Лютославського – у стилістичних межах, показових для польської національної лінії в європейському розкладі.

Найбільш послідовним авангардистом був Б. Шеффер, проте вага його композиторської спадщини поруч із гігантами В. Лютославським і К. Пендерецьким доволі скромна. Б. Шеффер – один із найбільших теоретиків авангарду, всеєвропейського за заявкою, але, як показує аналіз, специфічно відображає польське бачення зазначеного явища.

У Польщі особливо визнаний і шанований сучасник В. Лютославського А. Пануфнік, який виявив «потенціал авангарду» в1950-ті роки, але згодом повноту авангардної стильової лінії не виявив до кінця його творчого шляху у 1990-ті. Тим самим А. Пануфнік сконцентрував прото-поставангардний статус самовираження, який тією чи іншою мірою відрізняє весь польський авангард.

Зазначена якість «м'якого» зйомки авангардних стильових показників ріднить польську музику другої половини XX ст. та український музичний авангард, провідні представники яких явно демонстрували ранній розвиток того, що називаємо прото-поставангардною стильовою ознакою. Польський авангард органічно вписується в авангардний потік слов'янської музики другої половини XX ст.

Слов'янський ареал в авангардному і поставангардному прояві виділяється деякою принциповою спільністю контакту з фольклорними, в неофольклорному способі, пластами, особливістю якого виявляється апеляція до духовного гімноспіву. Останнє своєю істотою утворює серединне щодо професійного художнього мистецтва і фольклору у його прикладному прояві. Досвід польської музики та музикознавства у мистецтві і його теорії в Україні уособлюють Б. Лятошинський, Б. Яворський. «Король Рогер» К. Шимановського, вигаданий в Одесі на славу вірності православним витокам християнства і скіфству, а також «Заутреня» К. Пендерецького, що становить образ музично відображеної

православної літургіки та у розвиток ідей романтичного ноктюрна «Тріпсалмія заутреня» [131, с. 50].

Отже, основними рисами польського авангарду, представленого Б. Шеффером як лідером у національному авангардному мистецтві: пристрасть до радикалізму засобів вираження школи О. Мессіана та Кельнського об'єднання, але із захистом національної автономії Віри та відповідної їй символіки музичних смислів; тяжіння до релігійної міжконфесійної містики Краківської школи як опори художніх пошуків (вісь К. Пендерецький – Б. Шеффер у творчості та організації музично-авангардної діяльності); усвідомлення «польського месіанства» у справі пропаганди художнього авангарду, але на Заході – у представництві у ньому слов'янської ідеї у вигляді музичних засобів [131, с. 33].

Здобутки польського композиторства XX ст. були доповнені активністю національної музикознавчої школи. Вона виглядає імпозантно, дивлячись на світові обрії досягнень Р. Інгардена, Б. Шеффера й інших композиторів. Два названі прізвища сягають світових обріїв, бо йдеться про відкриття принципово нової сфери музикознавства – дослідження виконавських здобутків, випереджаючи становлення тієї галузі у кінці XX ст., що отримало найменування «виконавське музикознавство».

Своєрідно і переконливо в історико-описовому ключі ці установлення пролонговуються Б. Шеффером в його концепцію сучасної музики, створеної ним на впливовості авангарду другої хвилі, тобто на початку 1960-х років.

Вказані лінгвістично-описові підходи до музики в її стильових розгалуженнях із спиранням на модерні-авангардні звершення світової і польської шкіл підхоплені монографічно З. Ліссою, Ю. Хоміньським, С. Лобачевською та іншими авторитетними польськими, а також деякими українськими музикологами.

Загалом музикознавча школа в Польщі вперше за історію такої діяльності вирізнилася у самостійне, в опорі на філософські положення, русло науково-теоретичної діяльності, у певній незалежності як від західноєвропейських традицій, так і від східноєвропейського натиску, хоча, не змовляючись, опинилася у «паралельному ряді» до інтонаційних розробок виконавства Сходу та України в ньому. Ця об'єктивно-історично складена паралель до Сходу дозволила зайняти чи не провідне становище у музикознавстві

соцтабору, коли концепції Б. Шеффера і почасти З. Лісси, пов'язаної з Україною і Львовом (відносно кіномузики і прикладної сфери загалом), стали провідними у слов'янському світі в тлумаченні смислу авангардного і модерного виходів теоретичних їх узагальнень.

Переважання описовості в польській музикології склало очевидну опозицію аналітично-теоретичним розробкам Сходу та України зокрема і зближувало та зближує з відповідними установленнями західної музикології. Універсалізм теорія – практика, компонування – виконання торкнувся постатей Л. Роговського, Б. Шеффера, які через об'єктивні причини географічні та демографічні були чутливими до «хвиль Сходу», бо загалом універсальні постаті, що уславили XX ст. на Заході (П. Хіндеміт, К. Орф, О. Мессіан, Р. Реті, Е. Вілла-Лобос та ін.), на Сході отримали масивну паралель (І. Вишнєградський, М. Обухов, І. Ребіков, М. Рославець – два останні належать Україні поза Польщею).

Ягеллонство як культурне лідерство в слов'янстві виділилося прижиттєво для науковців Польщі, тоді як І. Вишнєградський, М. Обухов, В. Ребіков, М. Рославець уславилися в цій іпостасі тільки посмертно, десь 20–15 років тому.

Офіційно прийняте на початку XX ст. в Польщі ягеллонство як надія на її державну розбудову, таке, що отримало визнання у «ягеллонстві Ю. Пілсудського» і незалежній Польщі 1918–1939 рр., орієнтувало на розробку заповітів сарматизму і панславізму як віддзеркалень першого у шляхетській ідеології романтичної доби. Відповідно це здійснилося, пройшовши етапи послідовного панславізму у творчості Б. Пруса з його схиляннням до ягеллонства Г. Сенкевича, згодом С. Лема.

Огляд культурних здобутків першої половини XX ст. засвідчує величні досягнення: вперше після пори ягеллонства Польща вивела на міжнародний простір свою Львівсько-Варшавську філдософську школу, яка своєю «географічною» назвою демонструвала паритетні наміри, причому випереджаючи 1918 р., і тим, як показали події, готуючи політичну незалежність, яка сталася у кінці вказаного року. Слов'янська паралель – величний вихід філософської школи Сходу, що має українські корені М. Бердяєва та український стрижень В. Вернадського, які контактували з польськими колегами якщо не особисто, то творчо-публікаційно, надавала ягеллонського підґрунтя цим напрацюванням.

Польська популярна мистецька сфера стала прекрасним партнером для східнослов'янських артистів масштабу О. Вертинського, а у кінематографі Польща виділилася оригінальними лініями неореалістичних фільмів А. Вайди, історичними епопеями Є. Гоффмана та ін.

Музична сфера у XX ст. видає небувалий сплеск, демонструючи потік виконавців-композиторів рівня І. Падеревського, визнаного одним із небагатьох у Польщі універсальною особистістю минулого століття, співвідносного хоч б з Х. Ейслером чи Е. Вілла-Лобосом. Але, крім того, з'являється плеяда композиторів світового рівня, серед яких на першому плані стоять належні до України К. Шимановський і до Литви та Білорусі М. Карлович.

Особливу ініціативу Польща мала у створенні мистецького авангарду у другій половині XX ст. із постатями В. Лютославського, Б. Шеффера, К. Пендерецького, які, якщо і не заявляли програмно свої ягеллонські устремління, але самою стилістикою «польського авангарду» різко протистояли Заходу і контактували із засадами «українського авангарду» й аналогічних стильових надбань на Сході Європи. Особливе слово про А. Пануфніка, який ягеллонську тематику поклав в основу майже усіх своїх основних творів: і з опорою на Велику Британію як місце перебування «Польщі Ю. Пілсудського» у 1939–1945 рр., і з пролонгацією тих ідей на 1945–1980-ті роки в соціалістичній Польщі.

Музикознавчі досягнення Польщі вражають утримуванням лідерства модерно-авангардних засад у слов'янському світі (поступаючись хіба що Чехо-Словаччині, яка виховала «чеський авангард» послідовників Л. Яначека), компенсуючи замовчувані аж до кінця XX ст. з політичних причин досягнення представників України в особах В. Ребікова, М. Рославця та інших творчих особистостей і митців європейського Сходу.

ВІДТВОРЕННЯ В УКРАЇНІ XX–XXI СТОЛІТЬ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ ПРО ЯГЕЛЛОНСЬКИЙ ВНЕСОК У СЛОВ'ЯНСЬКУ СПІВДРУЖНІСТЬ ЧАСІВ «ЗОЛОТОЇ ДОБИ» КОЗАЦТВА

Українські здобутки культури і науково-мистецьких спільнот у минулому та минущому століттях

Україна на початку XX ст. перебувала в паралелях буття в межах імперії Сходу (Російської імперії) та Австро-Угорської імперії, що територіально нерівно розподілялось як Східна, Центральна і Південна Україна та Західна Західна. Становлення України на рівні «третього відродження» у цей час співпало з кульмінацією революційних подій 1914–1920 рр. Спроби встановити державну незалежність України співпали із прийняттям соціальної програми оновлення на засадах справедливості, в результаті чого багато яскравих і творчо могутніх особистостей прийняли позиції радянських Росії і України. До речі, цю ж путь обрали численні кола «українських поляків», що для багатьох згодом обернулося, як це сталося в житті К. Малевича та інших митців, трагічними наслідками (і це збігалося із «розстріляним поколінням» України для тих, хто щиро увірував в революційне оновлення нації і держави).

І. Шевчук так відзначила специфіку українського буття у минулому столітті: «Перша половина XX століття – це напруга спроби державотворення у спиранні на глобальні революційні процеси минулого століття. І якщо для українства візантійсько-православний устій, при всіх опозиціях православ'ю Росії, був непорушний, то для першої половини XX століття соціальні перетворення розхитують ту провізантійську центробіжність – установлення М. Рославця мали тенденцію прийняття атеїстичних позицій у його творче навантаження. Це ж стосується М. Бойчука і його школи, для яких візантизм був непорушною стильовою точкою опори, але співробітництво із греко-католицькою церковністю і радянськими інститутами, нарешті, оглядка на здобутки німецького експресіонізму і мексиканського революційного модерну в особі

Д. Рівера [123] доставляли світоглядні позиції, принципово відмінні від попереднього етапу Українського Відродження» [252, с. 65].

Авторка окреслює музичну реакцію на зміни національних орієнтирів, що нагадує перегляд жанрових виборів у польській музиці кінця XVIII – початку XIX ст., тільки в «оберненні». Якщо в польському варіанті розрив із ягеллонством обернувся відмовою від вокально-хорового спадку на користь інструменталізму сольних виступів, то в Україні на початку XX ст. сталося протилежне: на зміну хорово-оперній типології провокального мислення українських музичних художників минулого століття вийшло покоління категорично інструментального прояву. І в цій змінності національних жанрових орієнтирів провідне місце визначилося для геніальних композиторів М. Рославця і Б. Лятошинського. А поряд з ними і упереджуючи їх почасти піднялися В. Малішевський і К. Шимановський, яких ми витлумачуємо в оберненні до українського мистецтва, а також це інструменталізована оперність і фортепіанність В. Ребікова, українського, не тільки російського, генія, композитора і теоретика світового рівня.

У цьому ж напрямку інтрументалізації музичної діяльності почали рух і представники музичного світу Західної України С. Людкевич і В. Барвінський, демонструючи інструментальний нахил протилежно до всіх стереотипів музичного українства попереднього етапу.

Щодо інструменталізації мислення, то вона, за вдалим спостереженням І. Шевчук, торкнулася такого вокально-хорового майстра, як М. Леонтович, «мініатюризм мислення якого утворив знамениту тепер паралель до інструментального мініатюриста А. Веберна, що також звертався до хорової типології, спираючись на інструментальні засади авторського мислення» [252, с. 67]. Цей «інструментальний потенціал» національної художності чуйно втілив у живопису талановитий М. Бойчук та згідні з його позиціями І. Падалка, В. Седляр й інші послідовні «бойчукісти». Іконопис і народне малярство насичувалися експресіоністськими «жорсткостями», ніби не сумісними із національною кольоровою типологією, але несучи чіткі ознаки далекого «залізного віку», що пронизували різноманіття національної творчої «тілесності».

Виділений тут «інструменталізм» живописного призначення, в якому органіка реалістичної зображальності свідомо закривається «накладенням» змістів-образів з інших виражальних накопичень, як це знаходимо у картині «бойчукіста» М. Федюка «Оплакування», де представлене запозичене безпосередньо з іконописних прийомів «етажне зображення», як це увів в живописний вжиток світового рівня майстер швейцарець Ф. Ходлер.

І знову цитуємо І. Шевчук: «Це «Розстріляне Відродження» України, буквально представлюваного біографіями М. Бойчука і його прихильників-однодумців «бойчукістів», доповнюється аналогіями до замученого загрозами композитора й теоретика світового рівня М. Рославця, до дивно-трагічно «достроково» закінченого життя М. Леонтовича і К. Стеценка. Їх візантизм як стильова позиція щирого шанування засад релігійного мислення поєднувалася із спробами це поєднати з антицерковними й послідовно світоглядними настановами державно-радянських структур, в яких для даних та інших авторів вбачалися впізнаваними революційні втілення, що усвідомлювалися в їх корисності для розвитку українського ментального самоствердження» [252, с. 69].

У національній духовній сфері нагромаджувався принципово новий заряд бачення «наднаціонального в національному», що сюжетно-символічно, драматургічно-виразно зазначався оригінальний стильово-змістовний і жанровий симбіоз, який фактично спрямований на втілення духовно-сакральної символічної якості космізму. А це виявлялося авторами не лише в роботах з біблейською тематикою, а й у буттєво-жанрових, історично-оповідальних, поемно-узагальнених проєкціях. Щодо побутової сюжетики, то це робилося, на думку О. Тарасенко, «перетворенням побутових сцен у ритуал», тобто в протилежній спрямованості щодо показного для культури XIX ст. реалізму та притаманного йому динамізму у втіленні соціальних явищ реального світу [229, с. 79].

Музичною паралеллю до тих засобів «космічно наповнювати буттєвість» ставало залучання ритуально-узагальнюючих чинників до фольклорних залучань і висування духовних жанрів, особливо що стосується містерії, яка у XX ст. перетворила оперу на принципово новий синтез. Так, жанр містерії як такий висунутий був в

театральному представленні в «Мучеництві св. Себастьяна» К. Дебюссі, а чотиригодинна вистава «Св. Франциск Ассізький» О. Мессіана здатна представлятися на сцені із виоків віросповідальної настанови позахудожнього смислу.

Суттєві зміни сталися в психології українства від XIX на XX ст. відповідно до принципового переорієнтування мислення: національне гасло XIX ст. змінилося у наступному столітті упованням на інтернаціоналізм та космополітизм, що ламало національно вивірені стереотипи підходу до протилежності. Так, для України основою її самостійності і впливовості була Запорізька Січ, а саме думи засвідчують православний орденський статус останньої. Бо в останніх наявними є ознаки молдавської дойни – союз з православною Молдовою і старокатолицькою Польщею, а не національна належність складала суть віросповідальної основи січової єдності, про що свідчать імена мучеників гетьманів Січі з правлячого молдовського роду Івана Підкови, соратника Вишневецького-Байди польського шляхтича Песецького та ін. Із молдовськими володарями і польськими магнатами споріднений був організатор православної реформи в Україні Петро Могила.

Ця закладена історичними обставинами риса психології українця як захисника православної церкви пройшла у соціальних буремних змінах XX ст. певну деформацію. Приєднання Західної України вивело на контактність з католицтвом, а встановлення радянської влади відкрило «атеїстичні шлюзи», які суттєво розхитували традиції національного лицарського призначення. Відповідно, усталені у вік романтизму мистецькі традиції зазнали різкої деформації, зате повною мірою реалізувався запас накопичень, здійснених у творах Кобзаря. Йдеться про «протомодерн» виразності поезії Т. Шевченка (див. про це [68]).

Свідчення цього – картини М. Бойчука і його оточення, поетичні твори Лесі Українки з їх недооціненим модерністським комплексом (що виявляється не тільки в «Лісовій пісні»), твори в інструментальному «зламі» хорового генія М. Леонтовича та безпосередньо в інструменталізмі Б. Лятошинського. Також це вихід досить самостійного й стильово оригінального українського кінематографа, спочатку в діяльності кіностудії Ханжонкова в Одесі,

де склалася фантастична акторська біографія В. Холодної-Левченко, а згодом центрованого діяльністю символістськи спрямованого О. Довженка. Його прийняття засад соцреалізму складало органічну частку «совєтізації» усього українського мистецтва, включаючи трагічний революціонізм М. Бойчука, К. Малевича, М. Рославця, М. Леонтовича та багатьох інших митців.

І справедливо узагальнює І. Шевчук цю лінію «української сов'єтизації», це було об'єктивно задане прийняттям революційної програми видатними художниками, які наслідували «дух Жозефа Шеньє» у «подвигу» Французької революції кінця XVIII ст. із стратою генія Андре Шеньє: «І не можна спрощувати ситуацію оцінки тих ідеологічних кидань посиланням тільки на зовнішній тиск, уся біографія вищеназваних та інших митців – а в міжнародних масштабах це творчість Б. Бартока, З. Кодаї, Г. Ейслера, М. Теодоракіса й багатьох інших – видає щире прийняття ідей інтернаціоналізму й соціалізму, історично почерпнутих, як це відомо, із християнських уявлень про апостольське буття епохи проповідництва Ісуса Христа [252, с. 78].

Складені типології мислительного орієнтування України в світі – кордоцентризм, антеїзм, софійність зіткнулися на початку XX ст. з антитезами світосприйняття. Останні для «ліризму української душі» [145, с. 48] видавалися неможливими й неприйнятними. Недарма авангардні установлення безпосередньо не залучалися, переплітаючись із традиційними формами мислення, а останні інтенсивно насичувалися відгуками на «поклики часу».

Найбільш авангардними фігурами в українському мистецтві першої третини XX ст., як це усвідомлено лише на з початку XXI ст., є М. Бойчук в живописі та М. Рославець у музиці. Перший втілював примітивістсько-експресіоністські тенденції, похідні від німецького живопису 1910–1920-х років (пор. з К. Кольвіц, Г. Грундінгом та ін.). Та антиестетизм графічності в живопису німецько-експресіоністичного надбання М. Бойчук переломлював через візантизм, а цей останні своєю стійкою генетикою і віросповідальними настановами протистояв сецесійності німецького мистецького здобутку. В результаті сталося «традиціювання» авангардистських засад, причому з «довірою до Віри», в

зображальності з наближенням до іконопису, всупереч позиціям антиестетики експресіонізму.

Стосовно М. Рославця, то прийняття ним позицій авангарду проскрябінського напряму трималося у нього на переконанні музиканта-інтелектуала у мистецькій стильовій «континуумності», яка передбачала перехід одної системи мислення в наступну, змінюючи усталені погляди на буття і творчість. Композитор писав щодо цього: «Я класик, який пройшов через мистецтво всього нашого часу, сприймаючи все, що було створене людством…, я все завоював і кажу, що ніякого розриву в лінії розвитку музичного мистецтва у мене немає. За посередництвом моїх учнів і учнів моїх учнів хочу утвердити нову систему організації звуку, яка приходить на зміну класичній системі» [194, с. 22].

Такий підхід «знімає» антагонізм традиції – новаційності, що було показником оціночних установлень в мистецтві Нового часу. Позиція М. Рославця продовжена у підході найбільшого італійського музикознавця (українця за походженням) Р. Влада [193]. Однак система «урівнювання» традиційності – новаційності останнього усвідомлювана була у другій половині XX ст., коли створилася певна рівновага між виходами традиціоналістів та авангардистів, коли геніальністю відзначалися представники обох метанапрямків (про це [81]). А проскрябінський авангардизм М. Рославця як втілення «традиції музичної системності» явно був випереджуючою акцією і в творчості, і в теорії.

Вражає схожість творчих біографій художника М. Бойчука і композитора М. Рославця в тому, що прорелігійний візантизм першого і «системний скрябінізм» другого автори щиро пристосовували до можливостей соціалістичного будівництва в країні. М. Бойчуком це мислилося в ракурсі українського національного відродження як такого. І знову даємо цитату з цікавого і неординарного дослідження: «Трагізм особистісних біографій названих митців обумовлювався свідомим «згладжуванням» обома «нестиковки» змістовного наповнення стилістичних нормативів із значеннєвостями соціальних запитів. Але саме в цьому «згладжуванні» антитез і проявився український душевний «ліризм», тоді як у творчості ліричний комплекс був відсторонений церковними

витоками у Бойчука і скрябінськими «космічними мареннями» у Рославця» [252, с. 87].

Відбувся суто національний пошук «поєднати непоєднуване», надзвичайно гостро і різко заявлений названими майстрами, визначив творчі виходи багатьох митців України того періоду, суттю яких став «ліризм» поєднання національних ідеалів із прийняттям неминучості глобальних зламів, небезпечним знівеченням тих ідеалів.

У цьому ракурсі показовою є біографія дворянина за походженням і культурною позицією В. Косенка [172, с. 9], для якого органіка салонності і символізму корегувалася відчуттям необхідності «входження у соціалізм», що зламало композитора фізично. Аналогічно склалася доля в улюбленця Одеси, високоталановитого К. Данькевича, який прийняв революційну естафету і українські національні переваги батька, однак ці установлення не укладалися гармонічно з позиціями мистецького енциклопедизму і надмірного артистизму самовираження – офіційний радянський Київ 1960-х його категорично не прийняв.

Так прокладали собі шлях у соціальній і в мистецькій сферах визначальні риси українського відродження першої третини XX ст.: спирання на традиціоналізм художнього світобачення, з пошаною до позицій духовних здобутків, але і з готовністю до радикальних змістовних і стильових перетворень, аж до усвідомленої контактності з атеїстично налаштованими ідеями і діяльнісними виборами.

У вказаних умовах соціалізації України ідеї панславізму і ягеллонства у безпосередньому поданні не приймалися. Хоча радянський інтернаціоналізм ніби і «вбирав» прослов'янську єдність, однак антирадянська установка Чехо-Словаччини і Польщі, що прийняли хвилі еміграції з України та Росії, ставила ці нації в опозицію до радянського українства.

Президент Чехо-Словаччини Т. Масарик, письменник К. Чапек відстоювали ідеї панславізму і втілення їх в життя. В цьому ж руслі склалася біографія Я. Гашека. Згодом, вже у кінці XX ст., панславістський комплекс послідовно втілював сербський геній Милорад Павич [153].

Виразником ідей панславізму став визначний природознавець, мислитель і громадський діяч В. Вернадський. Академік

Петербурзької академії наук, син упевненого прихильника української державної ідеї В. Вернадський став одним із засновників і першим президентом створеної у листопаді 1918 р. Української академії наук [26]. Його філософська концепція біосфери і ноосфери унікальна в тому, що вона виходить за межі раціоналістично, понятійно засвоєних знань, апелюючи до віросповідальних уявлень. І тим поворотом мислення «спливає» в науковій концепції академіка та довіра до богословського початку знання, яка лежить в основі могилянської, натхненої віросповідальними установленнями наукової творчості, що відповідає релігійній етиці початків знання.

Ялеллонство В. Вернадського упізнається в його слов'янській сумативності служіння, з контактністю із західними мислителями. Як зазначив вчений, відповідний термін ввели французький математик і філософ Едуард Ле Руа та його друг Тейяр де Шарден після їх детального ознайомлення із вченням В. Вернадського про біосферу під час його лекцій у Парижі в 1923 р.

На думку О. Звєрєва, основними законами ноосфери є: 1) історичні передумови (закономірності) виникнення ноосфери (В. Вернадський); 2) закон ноосфери В. Вернадського; 3) фундаментальна константа ноосфери – моральність; 4) закон необхідності перемоги екологічного світогляду; 5) закон неминучості збільшення ролі екополітики; 6) принципи наростання цілеспрямованого впливу людей на систему людина – суспільство – природа; 7) закон гармонійного примирення свободи і національних особливостей з плануванням і об'єднанням (П. Тейяр де Шарден); 8) закон єднання дій та ідей людства (В. Вернадський) [26].

Виділяємо пункти (3) і (8) як такі, що концентрують, на нашу думку, авторську лінію наукового світобачення В. Вернадського: моральність та ідея людського єднання. Саме вони є позараціональними чинниками наукового напрацювання, що йде від кирилівської богословсько-філософської традиції, яка відіграла базову роль у виникненні і функціонуванні ягеллонства і в могилянській концепції знання, невіддільного від православної моральності. Показово, що перегукується з науково-теоретичною роботою В. Вернадського творча діяльність румунського

письменника і вченого М. Еліаде, знаменитого своїм проникненням у позараціональні сфери знання («могилянський відгомін» ХХ ст.?).

В Україні сформувався один із найвідоміших у світі ракетобудівників, творець радянської космонавтики Сергій Корольов, народжений у Житомирі, а в Одесі та Києві відбулися його перші технічні успіхи й відкриття. У 1938–1944 рр. пройшов через репресії, після війни у «Хрущовську відлигу» розгорнулася кульмінаційна фаза його творчої діяльності. С. Корольов – з породи «мандруючих проповідників» знань і вмінь, що забезпечували людське майбуття, яке мислилось в засвоєнні космосу, як мінімум, людського «долання сили земного тяжіння» і польотів, недоступних попередній людській історії. Україна породила багатьох продовжувачів бойової козацької слави в роки Другої світової війни.

Приєднання Західної України восени 1939 р. до України в одну державу дозволило концентрувати національні сили у вибудові наукових і мистецьких здобутків.

Підсумовуємо вищесказане:

1) духовні заповіти України, вироблені в умовах релігійних взаємовідносин старокатолицтва у відтворення позицій нерозділеної церкви, сформували особливий ліризм світосприйняття, в якому очевидною є тенденція до позараціонального «стирання» віросповідальних розмежувань при фундаменті православного світорозуміння, відкрили контактність національної свідомості до радикалізму епохи науково-технічної революції, включаючи вихід на стильовий мистецький авангард при переважанні симпатій до традиціоналістського підходу в художньому мисленні;

2) естетизм духовного мистецтва, що має принципову налаштованість на консонантність вираження у спеціально музичному і широкому естетичному значеннях, надав домінантності традиційним формам і релігійним надбанням у мислительних стереотипах, зокрема художніх, тим самим втілюючи архетипові виявлення антеїзму та софійства у сукупному вираженні соціально-діяльнісної і мистецької сфер;

3) естетичними принципами українського відродження у ХХ ст. були: довіра до наукової і мистецької вченості з опорою на церковний досвід улаштування краси богослужіння, а також до академічного

виявлення тієї вченості як у теоретичних установленнях на традиціоналізм, так і в стильових перевагах саме художньої діяльності, із відкритістю до авангардних позицій, в які митці «втягували» ознаки духовного і творчо-традиціоналістського досвіду.

Дво- і тринаціональні втілення творчості видатних митців українського музичного традиціоналізму і модерну минулого століття

Надзвичайно складні етнічно-національні і релігійні переплетіння в історії України, що проявилося зокрема у міжконфесійності і багатонаціональному вираженні ягеллонства, у «православному інтернаціоналізмі» Запорізької Січі, у могилянстві в духовному бутті тощо, породили феномени М. Ділецького, ім'я якого прикрашає історію української, польської і російської культур, величної трійці Д. Бортнянського, М. Березовського та А. Веделя, котрі нарівно становлять славу української і російської музики, у XX ст. таке становище зайняли генії науки і мистецтва В. Вернадський, К. Малевич та багато інших видатних особистостей. І така тенденція простежується у світі загалом – хрестоматійними прикладами стали тлумачення біографій Ф. Ліста, якого пов'язують з німецькою, угорською і французькою культурами (при його австрійському громадянстві), Ф. Шопена (становить здобуток польської і французької культур), І. Стравінського (французький, російський, американський композитор), Д. Лігеті (німецький, угорський митець) та ін.

Штучний світ мистецтва і наукових розробок від давнини відзначений різнонаціональним наповненням особистостей, що представляють його, і це, звісно, стосується національної значущості українських митців минулого століття, які внаслідок життєвих і творчих обставин опинилися на роздоріжжі національних виборів і відповідних переваг у творчості. В даному разі виділяємо чотири імені, які недооцінені за їх внеском саме в українське мистецтво, при тому що безумовно їх відносять до геніїв мистецтва європейського Сходу і Польщі. Йдеться про композиторські здобутки В. Малішевського, визнаного у належності польських митців першого рангу, В. Ребікова та М. Рославця, імена яких за місцем останніх

зусиль творчого утвердження і мученицької смерті пов'язують зі Сходом, і К. Шимановського, визнаного генієм польської музики, хоча більша частина його життя і творчості сталася в Україні.

Але тут останню крапку варто ставити, приймаючи історичну правду слов'янського (і навіть ширше) інтернаціоналізму ягеллонства (яке Польща приписала тільки до своєї історії, ігноруючи внесок Литви й України у її розвиток і велич державного піднесення). Ягеллонство у резонуванні його в сарматизмі і панславізмі стало впливовим у житті України від XIX ст., надзвичайно стало оживленим на початку XX ст. (про що мова була вище). Саме з оживленням ягеллонства у Польщі піднялася Краківська школа, а в мистецькому бутті Польщі провідне місце зайняли вихідці з України і європейського Сходу.

У музичній сфері принциповою двонаціональністю в творчості від XIX ст. виділилися П. Сокальський (Одеса) – український і російський композитор, М. Завадський (Львів, Київ) – український і польський митець.

Бували й інші ситуації, коли з різних причин митець «вуалював» свою національну залежність, наполягаючи на тому ракурсі національних адресувань, які складали актуальний поворот його творчої біографії. Так спливає обсяг фігури художника К. Малевича, який, вважаючи на родинне походження і спрямованість освіти, безумовно усвідомлюється належністю до польської культури. Проживання на Україні, знання української мови і усвідомлення зв'язку з культурою України, робота в Києві у кінці 1920-х років, що мала глибокі впливи на буття українських творчих кіл, – все це дозволяє впевнено говорити про належність К. Малевича до надбань України (що і закріпила книга Д. Горбачова «Малевич і Україна» [53]). Нарешті, установлення на входження у модерністський світ Північної Пальміри і глибоку контактність з визначними діячами мистецтва Східної Європи, об'єктивну участь у вибудові надбань модерну Петрограда-Ленінграда – очевидно вводить цю особистість у кола російського художнього загалу.

Ягеллонство і панславізм вивів на почесне місце в історії мистецтва європейського Сходу В. Малішевського, впливового композитора кінця XIX ст., першого ректора Одеської консерваторії,

який поставив на столичному рівні викладання у цьому першому в Україні офіційно відкритому вищому музичному закладі, згодом уславленого як польського композитора в його останні 18 років життя в Польщі.

Щоб оцінити місце й заслуги творчості В. Малішевського в розвитку української музики, необхідно розглянути його творчу діяльність в історичному контексті. Він видатний європейський музикант першої половини XX ст., який залишив значний внесок у музичній скарбниці України та Польщі. У наш час творче життя і спадщину композитора цілісно вивчають переважно польські дослідники, а українські до останнього часу обходили увагою. Приємним винятком є розвідки одеських науковців, які дуже активно висвітлюють діяльність фундатора і першого ректора Одеської консерваторії.

Етнічний поляк В. Малішевський, родом з Могилева-Подільського в Україні, – безсумнівно великий композитор, організатор музично-педагогічної системи Одеської консерваторії як першого в Україні музичного закладу у 1908–1921 рр. і талановитий композитор, музичний діяч та педагог у Польщі в 1921–1939 р. Долею митця, звичайно, не вичерпуються перехресні культурні зв'язки України та Польщі, що історично склалися не у простих пропорціях взаємин, але які характеризували деякі сутнісні моменти формування національних традицій і культурних цінностей названих та інших країн [165, с. 1].

Проблемами музики авангарду та українсько-польських зв'язків займалися Олександр Козаренко [105; 106; 107], Дарина Андросова [4; 5], Олена Маркова [146; 147; 148], Стефанія Павлишин [176; 177] та інші науковці. Діяльність В. Малішевського як композитора, музикознавця, популяризатора музичної культури в періодичних виданнях різноаспектно вивчали Олена Маркова [171], Валентина Назаренко [164; 165], Матеуш Глінський [368], Рената Суховейко [664], Едвард Вроцький [718]. Необхідно згадати й публікації-спогади Вітольда Лютославського [377] та Анджея Пануфніка [297] – відомих учнів композитора.

В. Малішевський навчався в університеті в Петербурзі, там же закінчив військово-медичну академію і консерваторію. В Одесу був

запрошений у 1908 р. на посаду директора музичного училища, а в 1913 р. став одним із засновників у цьому місті консерваторії – першої в Україні (нині Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової). В. Малішевський запросив до викладання у ній знаних музикантів і педагогів. Увів курси з композиції, гармонії, інструментовки, оркестру та ансамблю, сам вибудував і вів курс «Енциклопедія». Як диригент він давав концерти зі студентським оркестром, що виконував твори Л. ван Бетховена, Й. Гайдна, М. Бруха, Е. Мак-Доуелла, композиторів європейського Сходу та інших відомих митців світу [165, с. 1].

З 1915 р. в Одеській консерваторії починає працювати німець за походженням із Житомира, випускник Віденської консерваторії, талановитий піаніст, органіст і композитор Теофіл Ріхтер, батько і наставник молодого Святослава Ріхтера. Він проявив себе вмілим педагогом, диригентом, харизматичним організатором музичного життя.

У свої 40 років В. Малішевський зробив блискучу кар'єру – заснував консерваторію, успішно працював її директором і професором, реалізовував творчі задуми. В Одесі щасливо склалася сім'я, він і його дружина прикрасили музичний світ міста [87]. Та коли у 1920 р. державну владу остаточно захопили більшовики, композитор, побоюючись переслідувань (його заступника, кларнетиста Фіделя застрелили на вулиці, київський родич В. Листовничий був заарештований і трагічно загинув за нез'ясованих обставин у 1919 р.), разом із сім'єю (дружина і дочка) залишає Одесу і переїжджає в Польщу [664]. З того часу він стає для радянської влади в Україні і всьому СРСР «білоемігрантом», persona non grata.

Вагомий внесок В. Малішевського в розвиток музичної культури України було проігноровано в радянський період, його ім'я заборонене, досягнення замовчували, фактологію життя і творчості навмисно перекручували. До Варшави В. Малішевський приїхав уже визнаним майстром, авторитетним музикантом. У 1925–1927 рр. він викладав у Вищій музичній школі імені Ф. Шопена, одночасно до 1928 р. був директором Варшавського музичного товариства. В 1927 р. обраний головою Першого міжнародного конкурсу піаністів ім. Ф. Шопена [110].

Ідею проведення такого конкурсу висунув у 1925 р. професор Вищої музичної школи імені Ф. Шопена Єжи Журавльов, чудовий піаніст і педагог. Було створено організаційний комітет, директором якого, а також головою журі був обраний В. Малішевський, який очолював дві взаємозалежні державні установи, відповідальні за конкурс: Варшавське музичне товариство і Вищу музичну школу імені Ф. Шопена. Перше журі складалося з 12 поляків – професорів і директорів музичних академій у Варшаві, Познані, Львові та Вільні й відомого німецького піаніста Альфреда Хьона із Франкфурта [377, с. 82].

Із 1931 р. і до кінця свого життя працював професором Варшавської консерваторії. Будучи багаторічним викладачем консерваторії, він передав свій музичний досвід, безумовно заклавши хороші основи для музичної творчості своїх учнів. Одночасно у 1931–1934 рр. В. Малішевський очолював відділ музики у міністерстві віровизнань та освіти Польщі.

Музична спадщина митця охоплює фортепіанні п’єси (на концертному рівні володів фортепіано, хоча за виконавською спеціальністю був скрипалем), чотири симфонії, «Увертюру радісну» («Ouverture Fröhliche»; 1910) [516], оперу-балет «Сирена» («Syrena») на лібрето Л. Роговського (1928) [519], балет «Борута» («Boruta»), «Куявську фантазію для фортепіано з оркестром» («Fantazja kujawska na fortepian i orkiestre»; 1928) [514], «Концерт для фортепіано з оркестром b-moll» [511] (1938), камерно-інструментальні ансамблі, сюїти з оркестром, сонати для скрипки, для віолончелі з фортепіано, три струнні квартети, струнний квінтет, п’єси для фортепіано, пісні та романси. У музичних композиціях В. Малішевського спостерігаємо звернення до слов’янських фольклорних джерел, зокрема до українського національного здобутку. Риси українського фольклору у творах композитора найяскравіше виявляються в скерцо, які переважно є стилізаціями під козачок чи гопак.

Названі танці традиційно виконуються у дводольному метрі (зазвичай 2/4) і характеризується швидким темпом і веселим-уславлювальним характером. Нагадаємо, що тільки в українській традиції, порівняно із східноєвропейськими фольклорними надбаннями, знаходимо лицарський сольний танець гопак, що

потребує для виконання суттєвої хореографічної підготовки (що включалося до виховання козака). Його гордовитість відображена в мелодіях і ритмах – теми в скерцо будуються на основі шістнадцятої ноти як постійної довгості у ритмі й інтервальних стрибків, складених із синкопів і пунктирних фігур, які розвиваються над пульсуючим ритмом восьмої ноти в партії акомпанементу. Рівна пульсація, що супроводжує мелодійні голоси, вводиться в перших тактах, як правило, у нижніх голосах, які служать вступом, після чого до теми, представленої в одному з голосів, поступово приєднуються інші інструменти.

Крім танцювальних стилізацій, елементи українського фольклору проявляються у В. Малішевського через широке використання остинатного ритму в акомпанементі, квартових акордів, педальних нот, а також інтервальних поєднань секунд, терцій і кварт, характерних для українського фольклорного мелодизму [664].

Привертає також увагу в квартетах В. Малішевського широке використання артикуляції піццикато (pizzicato), яка з'являється в кожній частині його цих його творів як контрапункт до основної мелодії або як акомпанемент. Цей такт часто поєднують із тремоло чи стаккато, щоб створити незвичайні для академічної гри звукові ефекти. Акордове особливо поширене в скерцо та фіналах квартетів, темами яких є фольклорні стилізації в акомпанементі.

Композиційний стиль В. Малішевського походить від романтизму-реалізму-символізму другої половини XIX ст. і тісно пов'язаний з тим, що представлено серед інших у творах його вчителя у Північній Пальмірі М. Римського-Корсакова, Й. Брамса і М. Регера. Для нього характерне збереження дисципліни форми при використанні новаційних гармонічних засобів. У результаті ці твори, розвиваючи традиції минулого XIX ст., органічно вкладалися у метастиль традиціоналізму XX ст., що склав певну рівновагу відносно метастилю ж модерну-авангарду (про це див. [81]). Як справедливо зазначає Л. Іванова, традиціоналізм В. Малішевського також не закривався від витворів модернізму-авангардизму, реагував на певні знахідки (як і модерн-авангард, особливо в рамках такого напряму, як неокласицизм, експресіонізм серійного періоду спирався на канони докласичного і, частково, класичного мистецтва).

Незважаючи на всі спроби за радянських часів заборонити і знехтувати творчу спадщину В. Малішевського, вдячні нащадки завжди зберігали і зберігають його ім'я та пам'ять про вагомий внесок у музичну культуру України. Дочка В. Малішевського Магда Малішевська стала визначною співачкою, вона приїжджала (на жаль, як туристка, офіційно заявити свою причетність до консерваторії не могла) в Одесу в період «Хрущовської відлиги», зустрічалася з Костянтином Данькевичем і Серафимом Орфеєвим, які пам'ятали її батька, з родичами Карпотіними за матір'ю, викладачкою Любов'ю Сухомліновою та ін. [87].

Головне – багата творчість В. Малішевського, що зосередилася для нас за роками розквіту його творчого дару в Одесі, у його виконавській, композиторській, педагогічно-організаційній продукції. Саме в одеський період диригентська діяльність стала базою його творчого виявлення, а крім того, визначилася в його педагогічно-організаційній активності як першого ректора Одеської консерваторії, що з перших місяців свого існування зарекомендувала себе одним із провідних музичних вищих навчальних закладів України [171, с. 15].

Ця здатність митця до організаційної світового рівня діяльності проявилася і у вищезгаданому проведенні Першого міжнародного конкурсу піаністів ім. Ф. Шопена в 1927 р., і в багатстві педагогічних звершень, кульмінацією чого був вихід з його композиторського класу генія польської музики XX ст. В. Лютославського. А підготовлене все це першим випуском у 1917 р. в Одесі по класу композиції чотирьох випускників, з яких три згодом стали провідними композиторами України (Микола Вілінський) і колишнього СРСР (Олександр Давиденко і Климентій Корчмарьов) [146, с. 80].

Музикознавчо-педагогічні досягнення В. Малішевського, як відзначила С. Мірошниченко, проявилися побудовою курсу «Енциклопедія» в Одеській консерваторії, що став опорою автономного музикознавчого відділення, а у Варшаві таким метафізичним продовженням став курс гуманітарної підготовки виконавців і композиторів у консерваторії і згодом Музичного університету Фридерика Шопена [156; 157].

Різнонаціональний прояв творчої праці В. Малішевського-

композитора в Одесі із твердою настановою на спільнослов'янські контакти був явним продовженням ягеллонських вподобань у слов'янських націях напередодні Першої світової війни. І щодо цього діяльність О. Козаренка, сім'я якого родом із сучасної Кіровоградщини і та, що вкоренилася в Коломиї і Львові, підхоплює полівекторність роботи В. Малішевського, яких поєднує вкоріненість першого в Південній Пальмірі і глибоке тяжіння до одеської музичної аури другого.

Серед праць, які містять біографічні відомості про В. Малішевського, є статті і монографії, а також збірник, присвячений В. Лютославському [171]. Матеріали Едварда Вроцького і Матеуша Глінського дуже важливі, оскільки автори мали можливість безпосередньо спілкуватися з героєм цих публікацій, отримувати від нього надзвичайно цінну інформацію.

Представлені інтерв'ю з племінницею В. Малішевського в Одесі Кирпотіною і матеріали про творчу діяльність композитора у вищезгаданому збірнику 1994 р. за редакцією О. Маркової [171, с. 16]. Серед останніх за часом праць відзначимо статтю Р. Суховейко з онлайн-енциклопедії «Польський Петербург» (інформацію взято переважно з польських джерел). Дуже важливими є спогади В. Лютославського та А. Пануфніка. Проте в усіх цих публікаціях наведені лише фрагментарні відомості про життя і творчість В. Малішевського, не даючи цілісного уявлення про життя і творчість видатного митця. А саме цей аспект у втіленні ягеллонських принципів в Україні й Польщі, з акцентуванням першого, є належним для нашого дослідження.

Вихідною тезою для цього є наступне: В. Малішевському належить значний внесок у становлення музичного мистецтва в Україні. Його народження і виховання в лоні української культури в Житомирі (зростав у цьому місті, де працював у банку його батько Юзеф Малішевський. Він як учасник повстання 1863–1864 рр. через хворобу – туберкульоз – був висланий не в Сибір, а на Кавказ, потім перебрався у Житомир, «де було багато поляків, німців, тією чи іншою мірою тих, що приживалися на українській землі») [208, с. 10].

Нагадуємо, що Житомир був і залишається одним із знаменитих міст української «провінції», яка пройнята глибоким корінням

містично-християнського віросповідання, має церкви, старші за храми Києво-Печерської лаври. Із Житомира вийшли «батько космонавтики», українець С. Корольов, композитори Б. Лятошинський і В. Косенко, Т. Ріхтер, батько геніального піаніста С. Ріхтера, професор Одеської консерваторії М. Рибицька і багато інших знаних науковців і митців. Тому навчання в Житомирі мало органічне продовження у Петербурзі з усіма наслідками широти культурного наслідування.

Рекомендації для отримання керівних посад музичних навчальних закладах в Одесі В. Малішевський отримав від С. Рахманінова і О. Глазунова (за свідченням Н. Капотіної [9, с. 11]). Здобутком України стала його вміла і результативна робота директором Одеського музичного училища в 1908–1913 рр., згодом Одеської консерваторії у 1913–1921 рр. Не переривалися зв'язки композитора і музичного педагога з Україною після його від'їзду в Польщу, впродовж 1921–1939 рр. в життєвих відносинах і, головне, у творчості (див. нижче про «Куявську фантазію» («Fantazja kujawska»). Адже В. Малішевський життєво й духовно пов'язаний був не лише з Одесою, а й із Києвом, де творив його улюблений учень М. Вілінський, жила і працювала племінниця Інна Кончаковська (1902–1985) [164, с. 30]).

Крім М. Вілінського, О. Павленка (згодом професора Одеської консерваторії), О. Давиденка та К. Корчмарьова, учнями В. Малішевського в Одесі були також Б. Шехтер, К. Данькевич, С. Орфеєв, котрі як визначні музиканти і педагоги творили основу викладацького складу консерваторії-академії Одеси на сьогодення. «Епоха В. Малішевського в Одесі» сприяла якісним змінам у музичному житті міста й України загалом. Творчі успіхи В. Малішевського (зокрема він диригував усіма симфонічними концертами в Одесі до 1921 р.), великий авторитет і популярність у культурному середовищі, його стійка пов'язаність з місцевою різнонаціональною інтелігенцією, із дворянськими і шляхетними колами міста і України, звісно, не подобалися новій більшовицькій тоталітарній владі, тому його свавільно звільнили з посади ректора консерваторії у 1920 р., а далі відбулися послідовно несприятливі і загрозливі події, що змусило його з сім'єю виїхати в Польщу [164,

с. 35]).

У Польщі В. Малішевський опинився в становищі симфоніста, композитора і диригента, при тому що польська симфонічна творчість все ще вкорінялася в традиціях класичного і ранньоромантичного стилю, була представлена переважно З. Носковським і В. Желеньським, а також їхніми учнями Т. Йотейком, Ф. Нововейським, Є. Моравським-Домбровою, Р. Статковським, П. Рителем, Л. Роґовським, Г. Мельцером-Щавінським. Їх музика була найбільш відомою в Польщі і схвально сприйнята критикою. Лише спорадично з'являлося масивне звучання вагнерівського типу (наприклад, Симфонія сі мінор І. Падеревського).

В. Малішевський постійно та успішно пропагував власну симфонічну творчість. Ще будучи молодим композитором, він на початку 1900-х років встановив контакти з музичним життям у корінній Польщі. У 1902 р. виконав свою Першу симфонію на концерті у Варшавській філармонії, брав участь у конкурсі композиторів князя К. Любомирського у Варшаві 1903 р., де отримав одну з головних премій [657, с. 177]. А в Одесі ним були написані Перша, Друга і Третя симфонії, зроблені нариси до Четвертої симфонії, яку композитор закінчив після приїзду до Польщі.

Талант і висока професійна майстерність В. Малішевського згодом були гідно оцінені співвітчизниками – він став однією з найвідоміших постатей багатогранного музичного життя Польщі. Був співорганізатором і головою журі Першого міжнародного конкурсу піаністів ім. Ф. Шопена у Варшаві, в 1934 році заснував Національний інститут імені Фридерика Шопена. Наполегливо сприяв поверненню до Польщі рукописів і пам'ятних речей Ф. Шопена, що подає чудовий приклад його організаторських здібностей.

Вертаємося до фольклоризму В. Малішевського, який скупо проявлявся в одеський період, дещо демонстративно – у варшавський.

Композитор спирався на фольклор у завершальних частинах своїх Першої і Четвертої симфоній, Фортепіанному концерті і «Куявській фантазії». Безпосередні контакти В. Малішевського з музикою певного регіону України, безперечно, справили вирішальний вплив на його натхнення фольклором. Не забуваємо, що композитор народився в Могилеві на Поділлі, пам'ятав житомирське оточення, тож вплив

українського фольклору можна простежувати впродовж усієї його творчості.

У його композиціях гетерофонія дуже важлива, велику роль в його творах відіграє мелізматика. Його звернення до народної музики видається дещо поверховим і відображає лише загальну атмосферу. Найбільше аналогій з українським фольклором знаходимо в мелодіях всіх його творів, не тільки стилізованих. Інтервальна структура тематичного матеріалу оперта переважно на секундових і терційних ходах, наприклад, уся вступна тема першої частини Третьої симфонії. Типово українські стрибки кварт і квінт в мелодії найчастіше з'являються в T_1 фіналу Першої симфонії, а також у секундових ходах.

Нотиний приклад – Перша симфонія (частина 4, такти 1–4).

Мотиви характерні для коломийки знаходимо у ч. 2 «Куявської фантазії» (повторюються секстові фігурації). Ясно, що у творчості варшавського періоду В. Малішевський використовував в своїх композиціях мотиви польських народних пісень, особливо що стосується ритмічних ознак польськості.

«Куявська фантазія» [514] – єдиний оркестровий твір композитора, повністю заснований на народній музиці. В. Малішевський побудував її як сюїту польських танців (полонез, куяв'як, мазур), з яких виділяємо куяв'як, що зазначає колорит усього твору. Звертаємо увагу на те, що саме назва землі в Польщі – Куявія – виводить на певні аналогії спорідненості з Україною: адже Куява-Куяба – то арабська дипломатична версія назви Києва, відомо, що куяви жили до XIII ст. по Дніпру. Саме більш повільний темп куяв'яка, порівняно з мазуркою і оберком, вказує на спорідненість з багатьма ритмами українських пісень, «мазурковий» ритм яких постає в уповільненому варіанті (про це [181])

Освіченість В. Малішевського не викликає жодних сумнівів, його звернення до куявського образу демонструє полякам 1920-х років ягеллонський тонус пам'яті про спільність Русі-України та Польщі. Узагальнена символіка симфонічного інструменталізму була розроблена композитором в Одесі, в Польщі він закінчив свою Четверту симфонію, звертався більше до балетно-сценічних творів.

На початку свого творчого шляху В. Малішевський тяжів до

камерної музики (скрипкова соната, три квартети, струнний квінтет), до фортепіанних мініатюр і пісень. Саме в Одесі він звернувся до широко розвинутих симфонічних форм, результатом чого стали його чотири симфонії та «Увертюра радісна», тонус якої відттворює стан душі автора.

Після вимушеного переїзду до Польщі його творчість набула більш традиційного спрямування – на театральність у дусі К. Дебюссі (опера «Сирена» та опера-балет «Борута»), релігійні («Missa pontificalis» і «Requiem») і концертні («Куявська фантазія», концерт для фортепіано, сюїта з оркестром тощо) твори.

У всіх своїх симфоніях В. Малішевський використовує чотиричастинний сонатний цикл із розташуванням частин в традиціях А. Брукнера: помірно швидка I частина, повільна II – швидке скерцо і нестримно рухливий фінал. Швидкий рух у формі сонатного алегро в Першій і Третій симфоніях йде без вступу, Друга симфонія починається чотиритактовим епіграфом, що містить мотив першої теми, тоді як у Четвертій вступ органічно пов'язаний з формою – сонатне алегро.

Повільна частина II тяжіє за формою до репризної тричастинності, але з допоміжними сонатними відносинами, середній розділ має розвиваючий характер. Частина III – це моторне скерцо, часто з порушенням тридольності, показової для класичних скерцо, а тричастинна репризна форма, знов-таки, як і в повільних частинах, має допоміжні сонатні відносини, а тема тріо, середнього розділу зазвичай з'являється з власною варіацією. У Третій симфонії немає скерцо, але є тема з варіаціями, остання розширена варіація виконує роль скерцо. Частина IV «Фінал» – стрімка і радісна у формі сонатного алегро або рондо-сонатою з розлогою кодою.

Форму сонатного алегро В. Малішевський використовує в першому і заключному фіналах своїх симфоній (за винятком Четвертої симфонії, в якій фінал зведений до форми рондо). Сонатні алегро (allegro), якими починаються симфонії, є найбільшими і важливими частинами циклу.

В. Малішевський розвивався в колі академічних Одеси і фольклорних пошуків української музики. Звідси він черпав натхнення і сприймав свої композиторські ідеали. Тому не дивно, що

спочатку теми його симфоній мали багато спільного із східнослов'янським і українським фольклором – мелодія відноситься, з одного боку, до стихії танцю, а з іншого – до типової ліричної кантилени. Про українське походження мелодії свідчить перевага четвертих ступенів, ладового матеріалу і секундових ступенів; діатоніка іноді пентатоніка; уникнення провідних звуків. закріплення мелодії на другому ступені звукоряду; коливання між мажором і мінором ладами.

Композитор не уникає написання автентичних фольклорних тем: у фіналі Першої симфонії він використовує мелодійну українську пісню (за характером подібну до веснянки), натомість у скерцо Четвертої симфонії – молдавську.

Українські танцювальні мотиви з'являються в його ранніх творах, після переїзду у Польщу польські національні танці (фінал Четвертої симфонії).

Чотири симфонії В. Малішевського є широко розвиненими позапрограмними симфоніями, які своєю чистотою відсилають до великої лінії поствіденської класики та Брамса-Брукнера. Певні програмні елементи можна знайти лише в останній симфонії композитора – Четвертій симфонії ре-мажор (ор. 21) «Відродженій і віднайденій Вітчизні» («Odrodzonej i odnalezionej Ojczyźnie»). Вона не містить жодної програми, але оскільки завжди є тісний зв'язок творчості з життям, то можна сказати, що частина III симфонії є своєрідним прощанням композитора з Одесою (середньомолдавська тема, потім трансформована (у фіналі) в мазурку і краков'як), а частина IV ілюструє ніби знайдення ним нової батьківщини, при цьому автор використовує тему польського народного гімну (подає загальноприйняті асоціації та вписується у стиль попередніх симфоній композитора). Зазначимо, що елементи, які відсилають до фольклору, залишаються переважно у фіналах цих симфоній.

У 1923 р. В. Малішевський закінчив свою Четверту симфонію. Частина I – соната allegro – створена шляхом трансформації ідеї сонати для фортепіано до мінор «Pathetique» Л. ван Бетховена, його вступ. Але початок твору свідчить про глибокий зв'язок із традицією українського фольклору. Ці приклади демонструють свідоме

ставлення до двох великих традицій, з яких вийшов композитор: слов'янської національної школи та музики епохи постромантизму.

Повнота зробленого в Україні, в Одесі, простежується у Другій симфонії В. Малішевського [518], яка, зауважимо, досі не стала предметом аналізу науковців, хоча з 1912 р., року її видання, партитура перебуває у фондах бібліотеки нинішньої Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Твір присвячений дружині композитора Наталії Антонівні Макаревич, котра закінчила Інститут шляхетних дівчат, а пізніше й Одеський університет [157].

Названа симфонія В. Малішевського є високопрофесійним повноцінним твором, що засвідчує традиціоналізм автора, в якому помітний вплив таких митців, як Я. Сібеліус, К. Нільсен, К. Сіндінг, К. Сен-Санс й ін. Частина IV симфонії написана в тональності A-dur, в тональності Неба (за Піфагоровою шкалою [400]). Твір сповнений напруження гімну, що склало аналогію до скандинавських та англійських симфонічних побудов, минаючи безпосереднє наслідування Р. Вагнера і вагнерівців, зокрема М. Регера. Поліфонічна майстерність тут наявна, розділ розробки подано у варіаційно-розвиваючому ключі. Так проявляються риси ліро-епічного симфонізму.

Жанровий нахил мають теми, які виконують функції головної і побічної у сонатних відносинах: перша тема – вона і в короткому 4-тактовому тутієвому вступі, і в самостійному поданні в соло дерев'яних духових від початку allegro grazioso, і у вигляді танцювальних мотивів, що нагадують чи то український козачок, чи звороти краков'яку. Спочатку на «пульсуючій» педалі проходять тендітні мотиви з «ламаними» контурами (послідовність опірних точок лінії Хреста). «Важкість» звучання набирається з підключенням мідних (такт 9 після цифри 2), з'являються «маскулінні» пунктирні звороти, що звучать дещо агресивно на фоні пасажних «хвиль» їх енергію підтримуючих струнних.

Однак «хвилі напору» відходять, стихають і після генеральних пауз (7 і 1 такти до цифри 5) показуються в тональності «досконалого стану» романтиків, в E-dur, тема побічної – наспівна (cantabile, цифра 5), з підкресленими квартовими ходами старовинної слов'янської

пісенності, а як її «доповнення» – у духових звучать мотиви головної (такти 7–9 після цифри 5 і т. д.). Та ці «доповнення» поступово «відходять», тема побічної йде в дублях скрипок і високих дерев'яних духових. На кульмінації знову проявляється танцювальність (цифра 7), з показом хроматизованих ліній passus duriscuelus, і знову «набухання» фактури і динаміки змінюється завмиранням і тихою звучністю – це явно активізована заключна партія, що наслідує риси головної, в яку вплітаються грайливі «вистукування» малого барабану.

Новий етап – тип розробки, але з ознаками варійованого подання теми головної партії, в тональності a-moll (спочатку «хоралом міді» – див. такт 12 після цифри 9), згодом з ущільненням фактури, а опісля (2 такти перед цифрою 11) на педалі B (у великій октаві, в нижніх струнних і литавр pianissimo) ця ж танцювальна мелодія головної партії подана ритмічно укрупнено у валторн. І знов – ущільнення фактури, у мідних інструментів «тяжким кроком» проходять ходи на сексту і кварту (цифра 12 і талі), а після цифри 13 – ряди кварт у валторн, акорди мідної групи з модуляцією в Es. Із такту 14 після цифри 13 – новий варіант танцювальної теми із пунктирами з досяганням певної небезпеки в кульмінації перед цифрою 15.

А далі – (після цифри 15) на педалі *e* у великій октаві piano – появляється «вицвілий залишок побічної» (це механічно «крокуючі» тихі, але загрозливо звучну у тромбонів piano – ряди кварт). Від цифри 16 йдуть паралелізми кварт у низьких валторн, що виростає у зрізну, на динаміці у fff (Moderato e marcatissimo) – в тутієвому унісоні проходить побічна, грізна, лякаюча. Потім – Allegro, A-dur, дзеркальна реприза, що починається з показу побічної у лагідному поданні, і це «закриває» як «примару» грізне явлення побічної перед цією репризою.

Сама ж реприза заявляє побічну в експозиційному поданні, але переважно A-dur (8 такт перед цифрою 17), на неї накладається (від цифри 17) танцювальна головна партія, надаючи цій репризі ознаки репризи фуги. Однак це тип викладення не отримує продовження, від цифри 18, у щільній шімнічній фактурі показана ця лірична тема. А до неї (від цифри 19) «прикладається» тріо валторн, після чого (на цифрі 20) на фоні вистукування малого барабану проходить грайлива

заключна. І від середини тієї багатоголосної збудженості – поступово (від такту 12 перед цифрою 21) появляється соло труб з новою темою, яка «увібрала» те накопичення квартових і секстових ходів у підготовці кульмінації в розвиваючому розділі (між цифрами 12 і 14).

І ця підсумковуюча мотивні накопичення Allegro тема звучить впевнено, але не оглушливо, останній раз від pianissimo до mezzo-forte на цифрі 22, поступаючись предикту перед репризою головної партії у контрапункті з побічною (8 тактів перед цифрою 24). Гімничне напруження переривається гранд-паузою, після чого йдуть завершальні 13 тактів (meno mosso marcatissimo), де знов проходить у грізному вигляді тема побічної, в цнісоні валторн і тромбонів, з контрапунктом-anabasis у низьких струнних і IV тромбона з тубою, як це звучало перед репризою побічної партії (в такті 15 перед цифрою 17). Так позначається реприза-кода, що затверджує єдність обох тем Allegro, надаючи «жіночості» ліричної теми побічної велетневого виростання, щось на зразок Діви гір з останнього циклу Е. Гріга «Дівчина з гір».

Частина ІІ симфонії – Andante espressivo, D-dur, ритм на $^{12}/_{8}$ – надає останній «вальсового подиху» ритмічному рухові з триолями на $^{4}/_{4}$. В музиці Andante активно подаються звучання арфи, яка набула за добу романтизму тембру-знака кельтської давнини і жіночої чарівності (арфа з'являється в поданні теми 2 Andante). Квартово-секстові опірності в мелодії теми 1 нагадують тему труб у репризі частини І симфонії, тільки поданої пом'якшено і в характері чоловічого високорегістрового співу (унісон віолончелі у першій октаві і кларнета).

Тема 2 – з арфою – представляє у фактурі українського канту, який від цифри 1 насичується хроматикою, набуває драматичної зафарбленості, доростаючи до певного «роздвоєння» своєї сутності: у тактах 4–6 після цифри 3 терцієвий початковий для цієї теми мотив звучить то грізним тутієвим «запитанням», то делікатним «відлунням». Після цього хвилювання відсторонюється, на цифрі 4 проходять впевнено у скрипок мотиви цієї другої теми – в контрапункті з хроматизованими послідовностями anabasis.

Звучання втрачає напруження – і вступає реприза теми 1 (цифра 5). Вона у скрипок унісоном, її мотиви імітаційно

відображуються в альтів і віолончелей. На цифрі 6 появляється h-moll і гра арфи, тобто ознаки теми 2 (але фігурації арфи дублюють альти і кларнети, вуалюючи повноту представництва того тембру), впізнавані у скрипок і флейт-гобоїв мотиви теми 2. Показ останньої пов'язаний із ознаками розвиваючого викладення, на це вказує і тональна динаміка відступу від основного D. I вже на рівні коди (Tempo I) встановлюється D-dur, мотиви сумативно нагадують теми, звучить арфа, символізуючи присутність теми 2. Як і в частині I, в Andante репризна побудова включає розвиваюче викладення, що надає нерівнооб'ємної двофазовості структурі цієї частини циклу.

Частина II – Scherzo – не йде в основній тональності, але в F-dur демонструє набирання об'єму руху перед фіналом, що потребує особливо запального втілення. Танцювально-моторний початок – і знову дводольний метр ($^{6}/_{16}$ чи $^{2}/_{8}$) наближає до «пограниччя» італійської тарантели і українського козачка, демонструючи деяке узагальнення танцювальних площин, згорнених до взаємопроникнення в танцювальному захваті. Тема 1 проходить на цифрі 1 в Es-dur, наповнюється «лінеарними пробіжками» (від цифри 4), через торкання E-dur (цифра 6) вертається в F.

Тема 2 є продовженням моторики теми 1 – але це вже на рівні B (2 такти після цифри 7 і з хроматизованими мотивами-anabasis, що широко застосовувались у розвиваючому розділі Andante). Мотивні послідовності (від цифри 13 до 14) діалогізуються (як це було в кульмінації частини I симфонії), і грізно звучна псалмодія мідних (такти 1–12 після цифри 14) приводить до центрального розділу («в.о.тріо», A-dur), де показана добірна, фігуративно вибудувана мелодія-тема – в послідовності catabasis).

Цей центральний розділ (meno mosso, тридольний, нарешті, розмір $^{9}/_{16}$). Наспів теми має подобу до сопілкових втілень (це соло гобоя, з його відвертим пасторальним колоритом звучання). Звертає на себе увагу проведення цієї теми від цифри 15, з контрапунктом у вигляді оберненого контуру теми у скрипок. Грайлива фігуративність піднімається у фрагменті Poco piùmosso (5-й такт після цифри 18), коли у флейти подається мелізматично «колорируваний» варіант теми «в.о.тріо». Подання теми у скрипок в її первісому мелодичному «прочитанні» (8-й такт перед цифрою 20), після чого йде предиктова

побудова відносно репризи основної теми Скерцо.

Tempo I, F-dur, такт 6 після цифри 21, – це реприза, де основна тема показана також «із зсувом» – в As-dur, цифра 22, в g, цифра 25, у Fis збільшений (цифра 28), в d (цифра 29) і B (цифра 30). Згодом проходить в Es тема 2 з просуванням її мотивів на різних висотних рівнях, і з показом діалогізації в F (цифри 35 – 36). А далі – кода Presto, де у верхніх голосів впізнавана тема 3 з «тріо», яка «вкладена» у вихрову моторику, задану темами 1 і 2. Так, тричастинність, органічна для скерцо, обертається наявністю допоміжних сонатних відносин (тема «тріо» в коді проходить переважно F, виказуючи ознаки побічної партії в сонатних відносинах).

Частина IV циклу, Finale, Allegro con fuoco, A-dur, 6/4, ₵n (тобто знов виходимо на дводольність), але у даному разі – це варіант прудкої маршової ходи. Початкова тема становить кант-гімн, з ознаками славильного канту, спорідненого з національними коренями трьох слов'янських націй, української і польської, російської.

Як бачимо, творчість В. Малішевського обставинами життя розділена на два періоди: 1873–1921 рр. і 1921–1939 рр. Із Польщею пов'язані останні 18 років буття композитора, тоді як народження, виховання і розквіт універсальної – композиторської, виконавської, організаційно-педагогічної особистості охоплює 48 років, з яких в Україні віддано 23 з лишнім років і відзначено найінтенсивнішою діяльністю універсального діяча XX ст., що співвідносне із творчим подвигом К. Орфа, З. Кодаї, Е. Вілли-Лобоса.

Ягеллонська настанова живила життєвий шлях В. Малішевського, сім'я якого поєднала представників Польщі та України, а творчість наполегливо представляла перетини образів і фольклорних витоків тих та інших, споріднених з названими націй. Звернення до молдавського елементу, витлумачене як знак «прощання з Одесою», вказує на «торкання» традицій могилянства з його молдавсько-румунськими прив'язками, надзвичайно актуального у культурному бутті Південної Пальміри.

Поряд із В. Малішевським – фігури композиторів В. Ребікова і К. Шимановського, обидва більшу і найповніше насичену частину свого життя провели в Україні, тут склався їхній творчий тип, звідси вони вийшли на світове визнання.

Володимир Ребіков народився поза Україною, але приїхав сюди у 20 років і вже не покидав її (на кілька років від'їхавши у Молдову), а все життя – Одеса, перебування в Німеччині, Франції, Ялті (де і помер непомічений і забутий). Постаті В. Ребікова присвячена прекрасна дисертація П. Мінгальова, яка робить акцент на фортепіанній спадщині майстра. Також написана у класі професора О. Муравської цікава наукова робота про «психодрами» композитора, з яких перша «У грозу» була поставлена в Одесі, а найбільш знаменита «Ялинка» символізує пам'ять про слов'янські основи культури міста за румунської окупації під час Другої світової війни.

П. Мінгальов [154, с. 179] пристрасно відстоює український ґрунт новацій В. Ребікова, одночасно відзначаючи широке слов'янське тяжіння композитора, засвоюваного через архаїчну спільність кореневих показників слов'янських націй: «Виданий у 1911 р. фортепіанний цикл мініатюр «Слов'янськими землями» знайомить слухачів з ще однією гранню творчості В. Ребікова. Вельми цікаво, що композитор вибирає для циклу чеські та словенські народні пісні, а не добре знайомі йому пісні народів Криму, українські або молдавські мелодії. Можливо для нього музика, навіть архаїчна, була універсальною мовою комунікації, і композитор вважав цілком природним використовувати фольклор народів інших країн у своїй творчості…» [154, с. 179].

Спирання на ці напрацювання, а також на довідкові видання, доступні в Україні, дозволяють зробити певні висновки про смисл діяльності цього унікального митця і теоретика XX ст. щодо реакції на слов'янофільські і проягеллонські установлення в його житті і творчості:

– В. Ребіков, ознайомившись у своїх виступах з музичними здобутками Заходу і засвоївши, з упередженням останнього, тенденції авангардних течій початку XX ст., осів на «європеїзованому» українському Півдні, в Одесі, в Криму, знаходячи споріднення своїх творчих шукань із культурними настановами цієї землі і традицій;

– широта слов'янського охоплення в образах-нарисах його творів вражає витонченою європейськістю мислення і одночасно чутливістю до того, що згодом назвали «неофольклоризм XX ст.», тобто спирання на фольклорну архаїку у авторських оригінальних пошуках;

– впізнаваність у «психодрамах» В. Ребікова культурної пам'яті про повчальні «шкільні драми» України, які згодом сприйняв Схід Європи, де музичний компонент виконував «очищувальні» щодо душі функції при засвоєнні повчальної історичної сюжетики, яка в цього автора трансформувалася у відлуння «вічних» сюжетів та вказуванням на прикмети естетичних канонів і уподобань.

Українство В. Ребікова за вибором місця життя і творення органічно продовжує набуті на Сході навички світобачення, хоча тільки тут, на Півдні України і в Криму він одержав «наближення до визнання», не удостоївшись за життя прийняття як такого і захоплення його унікальним даром композитора і теоретика в одній особі. В. Ребіков – український і російський композитор, це правда життя і відтворення «штучної штучності» мистецьких розкладів початку XX ст.

Спеціальне місце в українській творчій спадщині належить М. Рославцю, визнання якого тільки-но розпочате в Україні. Його творчості належать сторінки в дисертації того ж П. Мінгальова [154, с. 179]. Існує також довідкова інформація, з чого вибудовуються відомості про його життя і творчу діяльність, що охопила – за законом універсалізму XX ст. – і композиторську, виконавську, і теоретичну сфери. Як справедливо узагальнює П. Мінгальов [155], в позиції творчо-практичній і теоретичній М. Рославець представляє впевнено скрябінізм, показовий саме для українського втілення – на Сході послідовники автора «Поеми екстазу» не склалися, найкрупніші з них розгорнулися у творчій роботі у Франції і класифікуються (М. Обухов, І. Вишнєградський) як французькі композитори і теоретики.

А от в Україні скрябінізм розцвів: і М. Рославець, і далі В. Ребіков, К. Шимановський, Б. Лятошинський, В. Косенко та Л. Ревуцький були послідовними втілювачами стильових і смислових парадигм скрябінської спадщини. І йдеться не тільки про композиторські запозичення принципів компонування і вираження, а й про скрябінське тло виконання. Причому, якщо останнє, за спостереженням Л. Шевченко [251], базувалося на особливій значущості салонного фортепіанізму, який зосередився в Одесі, тоді

третьому місті імперії Сходу і звідти поширювалося у Київ та інші міста України.

Однак проскрябінський, шопеніанський «подих» йшов і з Західної України, де робота і виконавська творчість К. Мікулі ще від кінця XIX ст. заклала збереження салонного ж піаністичного шопенівського надбання, що у середині XX ст. органічно зійшлося зі скрябінізмом і видало у виконавській діяльності здобутки О. Криштальського, О. Козаренка, котрі наслідували шопенізм-скрябінізм у пов'язуванні його із представленням творів М. Барвінського, Б. Лятошинського і численних блискучих вихованців.

М. Рославець народився і пройшов перші етапи навчання в Україні, згодом навчався в Курську, який зберігав традиції входження в Середньовіччі у Велике князівство Литовське, а на початках XX ст. був включений до регіонів України. Тим самим майбутній композитор став певною мірою підготовленим до роботи в Україні, конкретно в Харкові, в якому відбувся, можливо, кульмінаційний дворічний період його визнання і плідної творчої праці. Згодом змушений був виїхати у столицю Радянського Союзу, де почалася і розгорілося злісне цькування майстра-генія, якого від арешту і розстрілу «врятував» інфаркт і передчасна смерть [251, с. 127]. Із цього опису напрошується висновок: Україна стала місцем творчого здійснення, неповторний дух української культури і зосередженого тут скрябінізму надихнув М. Рославця на відкриття – як композитора і теоретика, до того ж прекрасного піаніста.

Інтернаціоналізм загальноідеологічного налаштування М. Рославця практично вкладався в роботу з аудиторіями України і Росії, для нього дві нації визначали основи скрябінського месіанства, удосконалення людей через мистецтво, містичні лінії якого виросли із християнського містеріанізму О. Скрябіна, що явно черпав у православному ісихазмі. А як засвідчив С. Шумило на матеріалах XVII–XVIII ст., козацька старшина, гетьманські кола України активно підтримували ісихастський напряму в православ'ї. Так історично «повернувся» ісихастський містицизм в Україну у XX ст. у вигляді музичного втілення скрябінізму, склавши першу ланку у всесвітньому ствердженні цього музично-культурного налаштування мислення.

Такі міркування дозволяють впізнати в ідеальних пошуках М. Рославця паралелі до вченості могилянства, що проповідництвом та інтелектуальною величчю заклали фундамент українського поширення на Схід. У такому ж напрямку просувалося інтелектуально-музичне проповідництво композитора і музичного теоретика, «лицаря без страху і докору» щодо здійснення місії удосконалення людства засобами мистецького творення.

Ще одна помітна фігура в культурі і мистецтві України – К. Шимановський, визнаний і зазначений як польський митець, хоча в Польщі він провів тільки 18 останніх років життя, з яких три завершальні вже тяжко хворів і не творив. Його поява у Польщі на початку 1920-х років і вибрання на посаду ректора Варшавської консерваторії зустріли відчайдушний і брутальний опір, тож митець змушений був піти з посади, потім ще на два роки повернувся і врешті-решт покинув вже безповоротно.

К. Шимановський був скрябіністом неперважно, про що говорять його ранні етюди (це не завжди визнають польські дослідники), очевидно які написані в результаті успадкування романтичної лінії Ф. Шопена. В цьому проявляється, за впевненням Г. Волкової [30], ритуальність користування етюдним жанром у К. Шимановського, що спирався на О. Скрябіна, почасти на Ф. Шопена і К. Дебюссі як на провідників стильового оновлення музики відповідно до вимог часу.

К. Шимановський, надихаючись етюдами Ф. Шопена й О. Скрябіна, осучаснює цей жанр. Про це свідчать вже його ранні опуси, наприклад, «4 етюди ор. 4», присвячені Г. Нейгаузу. Звертає на себе увагу символічний числовий збіг – 4 етюди, опус 4, композитор змушує нас звернути увагу на нумерологічний фактор організації циклу: число 4 віддавна усвідомлено як знак «двічі раціо» (оскільки знаком раціо є число 2, тоді як 4 – це «двічі два»). Не забуваємо, що число 4 відповідає наявності чотирьох євангелістів (крім 4 канонічних, є також 4 апокрифічних Євангелія), які персоніфікують Логос, мислительно-словесного викладення Дива явлення Спасителя.

Давньогрецькому мислителю Плотіну належить вислів про числа – «розумні ліплення» [187]. Таким способом К. Шимановський відмежовується від бахіанської і шопенівської стильової «прив'язки», підключаючись до числових символічних заявлень О. Скрябіна. Але

щодо внутрішньої організації циклу, то тут композитор явно відмежовується і від О. Скрябіна, формуючи сонатно-сюїтний стрижень цілого ор. 4. Адже з 4-х Етюдів ор. 4 – третій займає особливе положення (насамперед – повільний, що читається як шопенівський знак). З. Джевецький відзначає особливе значення Етюду № 3, зокрема у виконанні І. Падеревського [343]. А тим самим оголюється циклічний сонатно-сюїтний принцип співвідношення п'єс ор. 4, який надає поемних відносин до організації цього циклу. Так в дисертації Г. Волкової [30] зазначається самобутність і символістська налаштованість мислення К. Шимановського, яка не мала нічого спільного з найпрогресивнішими з його польських колег, але та, що відповідала духові і смислу мистецьких виходів Одеси зокрема й України загалом.

Як відомо, К. Шимановський знаний своїми Третьою (1915 р.) і Четвертою (1932 р.) симфоніями [380; 381], перша з яких, названа «Пісня про ніч», містить не тільки хорові фрагменти (що дозволяє визначити її жанр як «вокальну симфонію» [30]), а й сольні вокальні партії відверто концертного типу. Ця концертність, що йде від духовного кореня інструментальної музики («соната-канцона») і від «духовного концерту» в спеціальній концертній сфері, впізнавана е Третій симфонії композитора. Такий аспект здійснений завдяки загальній ідеї, закладеній в величально-гімничному тонусі використаної поезії Дж. Румі, іранського поета-суфія XIII ст. в перекладі Т. Міцинського. Це звернення становить не лише естетичну данину глибокій цікавості символізму до релігійних надбань Сходу, а й дещо глибинно слов'янське-расове у пізнанні «дитинства націй». У Польщі це виявилось у грандіозному музикознавчому відкритті Л. Роговського ірансько-скіфського музичного витоку культури слов'янства загалом [63, с. 87].

Жанр концертної симфонії зайняв почесне місце в спадщині К. Шимановського, польського композитора, але генетично пов'язаного з українськими-російськими початками. Концертна симфонія – це ідея його Третьої («Пісня про ніч» за Дж. Румі, з концертуючими голосами солістів і хоровими вставками в першому і третьому розділах поемної єдності) і Четвертої (з концертно сольним

фортепіано) симфоній, що вінчають його симфонічний внесок у музику ХХ ст.

Чистоту втілення цей жанр, заявлений композиторським позначенням типології, отримав у молодшого сучасника К. Шимановського – А. Пануфніка, який повторив «дзеркально» біографію першого фактом еміграції на піку розквіту свого творчого дару – тільки не в Польщу, як К. Шимановський, а з Польщі – до Великої Британії заради можливості уславлювати дорогу його серцю ідею Великої Польщі. А остання, як відомо, історично склалася військово-державно-релігійним союзом православної аристократії і язичницької, згодом католицької в демосі Литви, православної України і католицької Польщі. Ті початки слов'янських націй зазначив І. Стравінський своєю «язичницькою месою» у вигляді балету «Весна священна», підзаголовок якої «Картини з життя язичницької Русі» базувався на єдиній фольклорній цитаті – з литовського пісенного вжитку. Уславлення початків слов'янства склало зміст «Глаголичної меси» («Glagolská mše») Л. Яначека, в якій вихідною темою стає тембральний колорит «войовничого слов'янства», асоційований для цього автора із звуками запорізького оркестру – сурми й котли – у вигляді соло труб і литавр. Ці і неназвані в переліку відомості засвідчують величний культурний процес «згадування своєї праісторії» у слов'ян та інших народів, що відзначалося «симфонічною ритуалізацією» цих акцій – у жанрі концертної симфонії.

Особисті стосунки величних композиторів К. Шимановського і А. Пануфніка, що були сучасниками, хоч і належали до різних поколінь, не складалися гармонійно. Як відомо, в 1932 р., коли А. Пануфнік став студентом Варшавської консерваторії, її ректором був К. Шимановський, який вимушено покинув свою посаду через відчайдушний та злий опір його реформам ряду провідних професорів навчального закладу. Як зазначала Б. Болеславська, увагу А. Пануфніка передусім займали «недоліки» і «слабкості» К. Шимановського, коли він писав про «нерозбірливість» мовлення останнього на адресу колег-супротивників («негідник», «свиня» та ін. [297, с. 41]). А з іншого боку, А. Пануфнік писав і про «зачарування та елегантність» маестро, цінуючи його за те, що той підняв польську

музику на європейський рівень [297, с. 41–42]. Однак головним в позиції А. Пануфніка щодо усвідомлення ним зв'язку з К. Шимановським став пошук опори в національному самовираженні у фольклорі, минаючи апробовані Ф. Шопеном шляхи використання останнього: «На противагу Шопену, Пануфнік звернувся до курпевського фольклору, використовуючи завжди мелодії, запозичені зі збірки ксьондза Скерковського. Ця збірка у тридцятих роках стала також канвою для вибудовування циклу «Курпевські пісні» Кароля Шимановського» [297, с. 133–134].

Зазначена позиція свідчить про принципову спільність фольклоризму К. Шимановського та А. Пануфніка як такого, що базувався на «локальному» архаїчному фольклорі цього пласта національної музики, усвідомлюваного, згідно з «духом часу», як базового явища музичної біографії нації. Зрозуміло, що символістсько-фовістична база неокласицизму К. Шимановського в Польщі у 1920–1930-ті роки становила дещо принципово інше, ніж аскетичний неокласицизм А. Пануфніка 1960–1980-х років, але національне коріння обох зіставне. Ця співвіднесеність у фольклорних стимулах мислення двох композиторів сприяла попаданню в жанрові перетини, спільні для обох. І серед них – жанр концерт-симфонії, який апелює до ранньобарокових форм, демонструючи синкретизм типології, який згодом визначився в самостійній якості генетично духовного жанру.

Але фольклоризм К. Шимановського – дітище завершального «польського» етапу його біографії, про який із задоволенням пишуть польські дослідники його творчості, не вважаючи на те, що татранський фольклор – дітище «старої» Польщі, з явними позапольськими складовими, спільними з українсько-моравськими компонентами. А центральний період композитора із Третьою симфонією – без фольклору, і це ознака не тільки цього твору, але усього, написаного до 1919 р., включаючи «Короля Рогера».

Третя симфонія К. Шимановського написана, як відзначалося вище, із залученням поезій Дж. Румі (в перекладі польською Т. Міцінського). І це специфіка смислу співвідношення тексту і музики. Екстатичне оспівування Всесвіту співвідносне з екстатикою танців дервішів, бачення яких заявляється у другій частині поемної,

стислої в одночастинність, циклічної трифазної структури. У цьому «стислому» циклі з трьох частин перша і третя частини відзначені хоровою і сольною вокальністю, з характерним для і в оперних, і в сольних інструментальних творах К. Шимановського підкресленням напруженого верхнього регістру. Так створюється екстатична піднесеність вираження, що концентрує над- і позаповсякденні рухи духу, минаючи душевну пасивність і збентеженість, що були предметом романтичної музики, але не надихали символістський і проекспресіоністський метод композитора в 1910-ті роки. І очевидно, що екстатика – це скрябінський знак, який невіддільний від скрябінізму української музики цього періоду.

Ритуальність занурення в релігійний містицизм Сходу, показова для символістського оточення композитора і загалом «входження у Схід», заявлене Полем Клоделем і Максиміліаном Волошиним (див. детальніше про це [133]) і здійснене Ісангом Юном і Тан Дуном в кінці XX ст., очевидна в названому творі К. Шимановського. Соло тенора (або сопрано) визначалися зазначеними реєстрово-тембральними уподобаннями ширяння над «правдою мовлення», тобто униканням природного – мовного регістру в співочому діапазоні. Концертність в її первісному-сакральному дусі, екуменічно охоплювала разнорелігійні містичні ідеї, склала концентрат новацій твору. Космізм Третьої симфонії буквально лякав самого композитора, який визнавав: «...Яку тривогу я переживаю від цієї симфонії! ... Лише через самого себе. Іноді мені здається, що вся ця гігантська праця даремна! Що музика жахлива...» [68, с. 24]. Але К. Шимановський виконав «замовлення часу» – і включився в «ритуал шанування Всесвіту», який вишикувався через творення митців-гігантів Г. Малера, О. Скрябіна, Ч. Айвза й ін.

На відміну від Третьої, Четверта симфонія надзвичайно легко вибудовувалася композитором: «Пишеться мені легко і приємно – безвідносно до того, що може вийти якийсь страшний кітч» [68, с. 24]. Показово, що її К. Шимановський «на ранній стадії виникнення ... іноді називав фортепіанним концертом, але зупинився на назві «Symphony concertante pour piano et orchestre» [68, с. 16]. При цьому очевидна була ідентичність зазначеної назви Четвертої симфонії з моцартівським твором 1779 р. тієї ж назви.

Е магістерській роботі Д. Димитріу відзначено: «І явно то Україна «заразила» скрябінізмом К. Шимановського, за вихідними позиціями, народженого в Україні польського митця. Але центральні твори цього автора, написані і представлені на суд публіки в Одесі, а це Третя симфонія, фортепіанний цикл «Маски», «Метопи», «Міфи» для фортепіано і скрипки, Перший скрипковий концерт, нарешті, унікальна за своїми виразними показниками опера «Король Рогер» – це все аспекти скрябінського впливу ... Однак саме остання з названих опер видає не скрябінізм взагалі, але унікальний поворот останнього – до візантизму» [65, с. 12].

І далі дослідниця розвиває зроблене узагальнення: «Скрябінський «почерк» у раннього К. Шимановського 1900-х років проявляється у обминанні фольклоризму, природного для космічних тяжінь Скрябіна, і того, що протиставило його усій академізованій до того часу купкистській спадщині. Згодом це відсунення від фольклору у творах 1900–1910-х років, написаних в Україні композитор у Польщі назве вже «забобоном», але кращі його твори, які концентрують сутність його дару, були написані до 1919 року, до від'їзду у Польщу і втілюють найозначніші риси його композиторської індивідуальності. … Скрябінізмом стали проникати крупнійші виконавці і композитори України. А у споминах І. Белзи атмосфера Києва 1920-х характеризується як «пронизана» Скрябіним, і дійсно, найзначніші автори того і наступного часів, Б. Лятошинський, В. Косенко, Л. Ревуцький, М. Рославець, не говорячи вже про одеського від кінця XIX ст. шанувальника О. Скрябіна, геніального композитора і теоретика в одній персоні В. Ребікова, – всі названі і маса інших, виразних і самостійних, музикантів виявляли своє захоплення і розуміння скрябінського містеріалізму» [65, с. 12].

І явно це Україна «заразила» скрябінізмом К. Шимановського, за вихідними позиціями, народженого і вихованого в Україні, в Одесі насамперед, польського митця, де він вперше отримав через по-європейськи впливові салони світове визнання. Центральні твори цього автора, написані і представлені на суд публіки в Одесі, а це Третя симфонія, фортепіанний цикл «Маски», «Метопи», «Міфи» для фортепіано і скрипки, Перший скрипковий концерт, нарешті, унікальна за своїми виразними показниками опера «Король Рогер» –

це все аспекти скрябінського впливу. А саме остання з названих опер видає не скрябінізм взагалі, але унікальний поворот останнього – до візантизму.

Скрябінський «почерк» у К. Шимановського 1910-х років проявляється у обминанні фольклоризму, природного для космічних тяжінь О. Скрябіна і того, що протиставило його усій академізованій до того часу купкистській спадщині, а заодно й усім фольклорно налаштованим колам Польщі. Згодом своє відсунення від фольклору в творах 1910-х років, написаних в Україні, композитор у Польщі назве «забобоном», бо мусив виконувати «Пілсудське ягеллонство» 1920-х років. Однак кращі твори К. Шиманвоського, які концентрують сутність його творчого таланту, були написані до від'їзду у Польщу і втілюють найбільш виразні риси його композиторської індивідуальності. Адже символістський корінь світорозуміння О. Скрябіна (аналогічно в К. Дебюссі), в якому базовим було «недовір'я» до значущості матеріальних подань, фольклорний «ґрунт» творчості виступав і зайвим, і навіть «перешкоджаючим» у справі виразного наближення до космічно-всесвітніх орієнтирів вираження.

У Польщі К. Шимановський переглянув (у дусі подоланого ним у 1910-ті «купкизму»?) погляди щодо оминання фольклору, створивши реквієм «Страдальна Мати» («Stabat Mater») і балет «Розбійники» («Harnasie»). Польська музична громадськість це прийняла «як своє» – благо, літературні розробки Б. Пруса і композиторські втручання І. Падеревського, заповідані панславістськими виходами «Гальки» та інших творів у С. Монюшка, «привчили» музичну громадськість країни до визнання напівправославного населення Польських Татр. Тим більше це було на хвилі світового визнання неофоклоризму І. Стравінського у Франції, авторитетної для Польщі й історично, і політично.

Але основний пласт оригінальної високомистецької спадщини К. Шимановського належить Україні, конкретно Одесі, надаючи чисто ягеллонського нахилу поєднаннями ним позафольклорної «політності» О. Скрябіна із постшопенівськими – краков'янськими стимулами «Молодої Польщі» З. Носковського, як це вирізнилося у 1900-ті роки.

При оцінці К. Шимановського не варто скидати з рахунку специфіку його родового імені – як знаємо, прізвища Шиманських, Шимановських і подібних за кореневою їх побудовою склали відбір франкістських родин, пов'язаних з діяльністю іудейно-полоністських шляхетських кіл, відзначених особливим месіанським покликанням цілей і дій. Месіанські настанови відзначили активність З. Носковського, в класі якого К. Шимановський навчався у Варшавській консерваторії.

З огляду на те, одеські зокрема та українські загалом тяжіння до скрябінізму в музичній творчості мали були зацікавити К. Шимановського – і явно зацікавили. А фольклоризм як показник космізму О. Скрябіна явно імпонував К. Шимановському з кінця 1900-х та на протязі 1910-х років. І в цьому його солідарність (метафізична, навіяна «духом епохи») з В. Ребіковим, М. Рославцем, для яких космізм інтелектуальних для першого і революційно-дійових для другого становив беззаперечне і самодостатнє достоїнство вираження. І на цій хвилі «одеського позафольклорного українства» склався найвищий за оригінальністю і продуктивністю період діяльності К. Шимановського (хоч цього з політичних міркувань не визнають польські музикознавці).

Звернення до фольклорних, жанрових польських посилань на початку 1900-х років, явно стимульовані фольклоризмом З. Носковського і М. Карловича, після 1908 р. явно відійшли від уваги композитора.

А в 1920-ті роки, після переїзду в Польщу, К. Шимановському довелося переглянути свою позицію, співвіднести її з тим шляхетським месіанізмом, який висунутий був обставинами буття Другої Речі Посполитої за Ю. Пілсудським. Однак неофольклорні-пронеокласичні творчі рішення композитора, які сконцентрувалися у двох його яскравих творах – «Страдальна Мати» і «Розбійники», все-таки базувалися на «слов'янському експресіонізмі», який започаткований О. Скрябіним і рознесений на весь світ М. Обуховим та І. Вишнєградським через О. Мессіана і його вихованців рівня К. Штокхаузена.

Тож, узагальнюючи характеристику К. Шимановського, констатуємо:

• прізвищем своїм К. Шимановський засвідчував франкістські настанови на шляхетське месіанство сарматизму, що мало продовження у другій половині XIX і на початку XX ст. в діяльності зокрема З. Носковського, які той пов'язував із краков'янськими, особливими проягеллонськими настановами і яким сприйняв К. Шимановський у своєму бутті у Варшавській консерваторії;

• іудейно-полонська месіанська настанова орієнтувала К. Шимановського і на скрябінізм, розмах якого в обстановці передреволюційного піднесення в Україні явно надихав композитора і виразився не лише в нефольклорних установленнях в творчості, а й у суті пробіблейських («Хагіт»), просуфістських (Третя симфонія за текстами Дж. Румі), загалом просимволістських композиціях 1910-х років («Метопи», «Міфи», «Маски», нарешті «Король Рогер»), які об'єктивно концентрують можливості мислення композитора з прийняттям «космічного месіанізму» проскрябінського типу;

• скрябінізм К. Шимановського (у Польщі нині категорично не помічений) ставить його у прямий (метафізичний-епохальний, що підкріплявся фізично-фактично контактами з європейськи налаштованими одеськими мистецькими салонами) зв'язок з усією українською музично-професійною спільнотою, в якій провідні автори вбачали дещо базисне і перспективне, частково уникаючи традиційного фольклоризму як такого, що звужував вселенське усвідомлення творчого оновлення;

• центральний період творчості К. Шимановського 1910-х років за якістю та інтенсивністю творчого виходу засвідчує його свідому солідаризацію з українськими інтелектуальними музичними колами, що дозволяє говорити про українську прописаність його спадку вказаного десятиліття буття в Україні, Одесі зокрема.

Підсумком огляду творчості названих чотирьох композиторів виступають наступні тези:

– дво-, тринаціональні вираження творчої позиції в особах М. Рославця, В. Ребікова, В. Малішевського, К. Шимановського самою суттю слов'янських складових їх дво-, тринаціональної налаштованості у творчості вводить їх в русло проягеллонського світоглядного єства, яка у польській складовій діяльності В. Малішевського і К. Шимановського долучає їх до політично-

культурних рамок творчого вираження «доктрини Ю. Пілсудського» на час перебування в Польщі;

– звертаємо на позицію «понаднаціональної сфери» у М. Рославця, В. Ребікова, К. Шимановського, яка «пом'якшувала» їх налаштовування на європейський Схід, тим більше, що якраз Україна і частково Польща (але не у визнанні її сучасних мистецьких кіл) стали місцем визнання скрябінізму, тоді як на Сході визначних скрябіністів не появилося;

– прямим втіленням ідей ягеллонства є візантизм опери «Король Рогер» К. Шимановського, який, будучи католиком, проявив схильність до православ'я, явно спираючись на ті «залишки істинного ягеллонства», що проявлялося в сучасній йому Україні, особливо в її Центральному і Південному регіонах.

Проягеллонська складова слов'янофільських тяжінь М. Леонтовича, В. Косенка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського

Геніальний рівень внеску українця М. Леонтовича у світову музику, слава Богу, вже не визиває сумнівів, і це ж, завдяки втручанню М. Скорика у постановку єдиної опери композитора за авторською одноактною версією також склалося. А в роботі О. Маркової та Т. Яценко [145; 271] поставлені необхідні акценти щодо повноти всеєвропейського стильового охоплення в тому дивному творі за типом «опери-хвилинки», які відзначили музичне буття у 1910–1920-ті роки, починаючи від «Очікування» А. Шенберга і «Замку герцога Синя борода» Б. Бартока, написаних у 1911 р. В статті відзначений дивний оригінальний європеїзм мислення М. Леонтовича, коли в конструкції і засобах виразності прослідковується сполучення «дебюссізмів», «вагнерізмів» і несподіваних фольклоризмів у поданні «нелюдей» русалчиної спільноти і самої героїні – «шостої русалки» за описами лібрето.

Однак вражає, за висновком О. Маркової, смислове навантаження у тому творі 1921 р., що не має аналогів у світовій творчості, хіба що частково у першій версії ораторії «Цар Давид» А. Онеґґера, також складеної в тому ж році. А той смисл – православна сумирність у милосерді «до ворогів своїх», що йде від повноти прощення «нелюдської» істоти на адресу козака, можливого губителя долі

дівчини, що стала русалкою. І ця «рядова» (шоста!) русалка заслоняє людського сина від праведного гніву її «нелюдського» оточення, вказуючи на значимість празника православної Пасхи («На русалчин Великдень»).

Цей нежданий вибір смислу оперної композиції вибудовується тільки в прийнятті повноти віросповідальної довіри до різнорелігійно налаштованих – а це вже модель ягеллонства, прийняття в одну спільноту різноконфесійних осіб, генетично пов'язаних вихідною людською основою.

Особливу увагу привертають композиції М. Леонтовича, зроблені поза фольклорним звертанням, що спираються на літературні тексти, в яких фігурує єдність духовних, церковних ознак і тих, що йдуть від світської, архаїчно-язическої обрядності. Йдеться про чотири композиції, з яких дві («Літні тони», «Льодолом») зроблені на вірші В. Сосюри, одна («Легенда») за твором М. Вороного і одна («Моя пісня») на слова К. Біликовського. Всі вони є вищою мірою оригінальними надбаннями. В них хорові акапельно вирішені твори на вірші В. Сосюри найбільш щільно наближаються до церковно-духовної тематики, тоді як в текстах знаходимо символічно-духовні виміри поетики, позбавленої безпосередньо християнсько спрямованих смислів-образів (детальніше див. [252, с. 95–97]).

«Моя пісня» – це сольна з фортепіанною підтримкою і хоровою участю композиція, демонструючи переконуюче своїм поєднанням романсово-пісенного зачину із біблійно-обрядовим освяченням високої любові (пор. з «Піснею пісень» Соломона) включенням хорового Благословення. Останнє усвідомлюється через включення опори на символіку Досконалості (фонізм секстового ходу і секстової вертикалі фактури). А от «Легенда» за текстом М. Вороного виходить на жанрове тло «маленької трагедії», оскільки у композиції маємо «вписування» вокальної мініатюри пісні-балади у контекст хорової величі, оснащеної високими мелодичними церковними символами. І закономірним є резюме дослідження, зробленого І. Шевчук: «Усі 4 композиції втілюють ознаки кантати у її ранньобароковому розумінні «арії для багатьох голосів», подаючи надособистісну виразну ноту через залучення хорово-ансамблевої виразності стосунків із текстом за типом мадригальної класики» [252, с. 101].

Духовна підоснова названих творів, закладена музичним оздобленням текстових побудов, відверте звертання у текстах до християнської і позахристиянської символіки, викладеної в україномовних віршах, дотичних до національної і позанаціональної сюжетної типології (відвертими є кельтські витоки «чорної балади» в тексті М. Вороного, показові для чеської віршової традиції), в загальному комплексі християнських різноконфесійних проявів відтворює ренесансну (неоренесансну для XX ст.) смислову амплітуду змістовних коливань тих творів.

Цей ренесансний «екстаз гармонії» християнського і позахристиянського естетизму ясно концентрується в «Моїй пісні» на слова К. Білиловського, в якій романсово-гімнична радісність звучання «стисло монументалізується» хоровим втручанням. А це за духом – аналогія ренесансній-мадригальній любовній ліриці козацьких ліричних пісень, зіставлюваних з вишуканістю польської профранцузької поетики шляхетського мистецтва, що надає виразного доторкання до ягеллонства в мистецько-культурному вираженні, що породило делікатну і жанрово-різнобарвно спрямовану лірику в межах метажанрового кантового тла, що нарівно належало двом європейським націям: польській (генетично) та українській (фактично).

Особлива сторінка українського музикування і компонування належить традиціоналізму В. Косенка, який, будучи проскрябінськи налаштованим і в фортепіанній грі, і в композиторській діяльності переорієнтовував це стильове своє захоплення в більш спокійне тлумачення у проромантичному тонусі наближення до шопенізму (який живив і основи скрябінського мислення). У. Цзуньїн, аналізуючи творчість В. Косенка, зіставляє позиції двох вчених, котрі відстоюють символістський (В. Даценко [60; 61]) і традиціоналістський (О. Іванова [82; 83]) напрямки мислительних операцій композитора, і кожна з них наводить достатньо аргументовані чинники висунених позицій. Сприймаючи позитивно внесок обох авторок, дослідниця справедливо вважає: «Вказана думка науковиці (йдеться про В. Даценко. – *О. Г.*) про згубність «екстравертності» для В. Косенка-музиканта, вважаємо, є певним перебільшенням внутрішніх психологічних протиріч творця, тоді як

політична підоснова подій 1937–1938 рр. була явно руйнівною для світоорієнтування митця, що склався в пошуках салонного «відгородження» від бруду й пристрастей життєвих перипетій. І все ж висновки авторки щодо суттєвих перебудов стильових засад від житомирського до київського періоду є слушними і заслуговують на увагу в їх етапному розмежуванні стильово-особистісної еволюції від 1920-х на 1930-ті роки …» [342, с. 21].

Просимволістські вибори В. Косенка беззаперечні, їх довго було «не прийнято» помічати, а винесення їх на вістря методологічного пошуку виводить на усвідомлення непомічених, а тому нових для сприйняття ракурсів мислення митця. Так, авторка відзначає символіку цифрового навантаження, сакрального тла французької танцювальності, однак, що найважливіше, зупиняється, на жанровій символіці цієї збірки, в якій увесь цикл представлений різними опусами (ор. 8 і 19), але певні танці фігурують неодноразово, а, головне, обидві низки по 11 номерів в кожному танці йдуть під заголовком: «11 етюдів у формі старовинного танцю». При цьому дослідниця зауважує, «що В. Косенко походив з дворянської родини, в якій отримав відповідну освіту-виховання аристократичної, тобто універсально-освітньої спрямованості, тоді ясною стає обізнаність автора у нюансах виразності французької танцювальності». І далі: «По-перше, це сакральна основа в галліканській церкві, що знищена була Французькою революцією, зберігалися ранньохристиянські традиції храмової духовної танцювальності… По-друге – похідність усього танцювального загалу Франції від «бранлю», що вказує … на різновиди танцювальних формул у різних розмірах…» [342, с. 24].

Узагальнене твердження таке: «Недарма в циклі все починається з Гавоту, і цей танець фігурує двічі, № 1 і 7 – як і Менует, № 3 і 9. Останній ще з XVIII ст. емблематизував Францію і високий танечний стиль загалом. А гавот, відомий як найбільш старовинний, «кореневий», він дво- чи чотиридольний, хоча більшість танців Франції тридольні… Гавот фіксує танцювальний початок музичної Франції, втілюваний культурою бранлів, а це виводить, як і вся танечна європейська культура, на фактурні формули старовинної церковної музики типу дисканта і канта, триголосся яких символізує

Трійцю, а те останнє обумовило інструменталізм в його похідності від «тріо-сонати» …» [342, с. 24].

Так символістські вказівки в тексті програмних назв, ремарок і саме нотного запису музику розкривають впізнання високого одухотворення цих «танцювальних циклів», а також дотичність того французького переважно їх колориту до національної культури. А такий підхід – від українського могилянства, яке піднімало на щит виразність вченого мистецтва з опорою на споріднені віросповідальними настановами жанри й форми української та галліканської філософської-музичної вченості. І як, відзначалося вище, винайдення «православного інтернаціоналізму» у віросповідальних настановах київського православ'я, почасти у політиці церковного вжитку вона розвивала «слов'янський інтернаціоналізм» ягеллонства.

Вищеназвані найпопулярніші у виконавському бутті «Етюди у формі старовинного танцю» певною мірою концентрують уявлення про спадщину В. Косенка, хоча далеко не вичерпують витончену виразність його творів, зокрема у крупних формах, нарешті у фортепіанному концерті композитора, ліричний монологізм якого ще чекає належної оцінки як концепції виконавства, так і музикознавчого охоплення специфіки авторського вирішення. Виділяємо в останньому уникнення театральної контрастності викладення, його віртуозну насиченість і шопеніанською, і проскрябінською фактурою, в яких панує надособистісний ліризм, що споріднює цю авторську композицію з духовною музикою (це символістська відзнака вираження).

Висновки із сказаного такі:

– аналіз музичної спадщини В. Косенка виводить на риси відвертої її дотичності до салонної традиції: і в виконавстві, і в мистецтві композиції, і в базовості фортепіанних творів;

– наявність у творах композитора високого духовного потенціалу вираження і саме національної лінії мистецького втілення фортепіанної салонності, спорідненої із проправославними наднидивідуальними засадами мистецтва аристократичної Франції;

– сказане відповідало настановам могилянства в Україні зокрема і європейському Сході загалом, можливо, це випадково, але посилання

на позаукраїнський фольклор маємо в єдиному варіанті «Молдавської поеми» (1937), що відповідає саме могилянській сторінці національно-православної солідарності.

З долею В. Косенка споріднена творчість Левка Ревуцького за його шляхетським вихованням, за його скрябінізмом, який він свідомо поєднував із традиціоналістськими реалістичними запитами, за його спиранням на фортепіанну творчість, явно натхнену салонними установленнями українського піанізму, запрограмованого фортепіанно-піаністичними здобутками М. Лисенка. Символістські стимули творчості Л. Ревуцького виявилися у жанрових перевагах, які не кількісно, а якісно (по-авторськи стилістично декларативно) проявлялися в схильності до жанру прелюдії, які охоче приймали у свій репертуар багато піаністів-виконавців.

Однією із репрезентативних композицій Л. Ревуцького стала його фортепіанна «Пісня» ор. 17, яка формально є різновидом романтичної «пісні без слів», а за суттю подає втілення пісенності як образа мислення, оскільки гомофонно-гармонічна фактура насичена мелодізованими побудовами, а гармонічна вертикаль – це сплетінням скрябінських і провагнерівських утворень. В результаті маємо зразок «малої поеми», якої від романтичної поеми відрізняє строга однотемність, розвиваючий розділ складає другу фазу викладення, народжуючи загалом контури старосонатної (тобто строфічної) конструкції із репризою-кодою на вихідній темі у кінці композиції.

Через різні життєві обставин Л. Ревуцький багато зосереджувався на педагогічній роботі. Випускниками його класу композиції в Київській консерваторії (нині Національна музична академія України) були О. Андреєва, В. Гомоляка, Л. Грабовський, М. Дремлюга, С. Жданов, Г. Жуковський, О. Зноско-Боровський, А. Коломієць, В. Кирейко, Л. Левітова, Г. Майборода, П. Майборода, Г. Мірецький, В. Рождественський, А. Филипенко й інші діячі української музики.

Зближення з особливостями творчого мислення В. Косенка (за безперечної композиторської яскравості і самобутності останнього) виводить на певне протиставлення йому хоровою і симфонічною творчістю, де очевидними стають традиційні фольклористські засади мислення автора. Тому при вирішенні дотичності чи недотичності до соцреалізму творчих напрацювань Л. Ревуцький більш «спокійно»

вписується у традиціоналістські за сукупними стилевими показниками межі творення, хоча потребує, як і В. Косенко, більш деталізованого перегляду його спадщини стосовно підтримування проскрябінської позиції у творчих розробках.

Якщо узагальнити ознаки вираження Л. Ревуцького в його дотичності до слов'янофільських проягеллонських-промогилянських засад музичного підходу, то виділяється наступне:

– базовість фортепіанних композицій за наявності оркестрових і ораторіальних здобутків, які демонструють проскрябінську салонність у специфічному повороті до національної пісенності;

– оминання прямих фольклорних цитат (у фортепіанних опусах), що підтримувало цю «музичну вченість», яка вказувала на духовний початок мислення;

– очевидна невідривність поєднання національних і позанаціональних чинників вираження у гнучкому поданні нормативних стильових переваг в річищі типологічних показників прийнятих жанрових виборів.

Безумовно, що ключовою фігурою були риси творчості Б. Лятошинського як реального творця майже усього загалу «українського авангарду» другої половини XX ст., який після 1945 р. органічно «підключив» можливості «сецесійних» авторів Західної України – від В. Барвінського до М. Скорика і вихованців останнього. Масивність спадщини Б. Лятошинського, його визнання як метра «історичного симфонізму» в Україні минулого століття, його могутність як автора оперного внеску, включаючи багатогранну символіку «Золотого обруча», що своїм карпатським колоритом ніби запрограмував у 1930-ті роки якісний вихід на сукупні українські надбання в поєднанні ресурсів всієї України у другій половині XX ст., – це все вказує однозначно на визнання величі майстра в масштабах нації.

При цьому очевидною була «інакшість» Б. Лятошинського щодо інших композиторських імен України: він демонстрував, якщо не авангард, то послідовний модерн, що відсторонювало його від домінуючого потоку композиторських імен середини XX ст., співвідносячи з поодинокими, але, як показала історія, найяскравішими зірками української музики минулого віку:

В. Ребіковим, М. Рославцем, К. Шимановським. За останні десятиріччя література про творчість композитора суттєво розширилася, а головне, перестала відкидатися очевидна дотичність його до символізму, з яким у радянський період не поєднували, зважаючи на ідеологічну заборону цього напрямку в сукупній світоглядній настанові цього типу.

У нашому дослідженні неможливо проігнорувати саме цей, символістський, аспект мислення Б. Лятошинського. Щодо цього виділяється праця О. Рижової [191, с. 108], а також наукові роботи деяких випускників її класу і класу Л. Шевченко. Огляд й аналіз спадщини видатного композитора у спрямованості на «впізнання» в композиціях символістських стильових засад дав підстави О. Рижовій стверджувати: «Чіткість стилістичного бачення на початку (музичне вираження українського символізму), даного в романсах на слова поетів-символістів, в альтернативах Прелюдій і Сонат, потім – пошук і проби в єдності з одкровеннями окремих композицій центрального періоду і на завершення – високий злет «неосимволістської» творчості, відзначений симфонічними завоюваннями Третьої – П'ятої симфоній і символікою оспівування «слов'янського кола» («Слов'янський концерт» для фортепіано з оркестром)» [191, с. 108].

При цьому науковиця уточнила дещо про український символізм в музиці: узагальнення дослідницьких спостережень та усвідомлення практики виявлення в музикуванні показує певну йому паралель з німецьким символізмом, представлений Г. Малером, раннім А. Шенбергом та ін. Помітною рисою постає певна «гучногласність» вираження, що дуже чітко відрізняється від динамічно стриманого подання творів К. Дебюссі.

Глибинність символістського світобачення у творчості Б. Лятошинського виявляють його знамениті «Три прелюдії» ор. 38, зроблені з епіграфами за Т. Шевченком, що зовні наближувало до соцреалістичних настанов, тим більш що в гармонічній вертикалі відвертих символістських «дебюссізмів-скрябінізмів» не спостерігається. Але не забуваймо, що принцип складної метафори та алегоричного висловлення становив найпоказовіший штрих символістського письма. Тому звертаємо увагу на те, що

вищевказаний цикл мав своєрідне продовження у «Двох прелюдіях» op. 48 bis і «П’яти прелюдіях» op. 44 [20].

Так сформувався «прелюдійний заряд» у фортепіанному поданні Б. Лятошинського у трагічні 1941–1944 рр., засвідчуючи звернення автора до найважливішої для нього як особистості пам’яті про молоді сподівання і творчі установлення, з яких виросла уся будівля його композиторського надбання. Дотримання ж прелюдійної типології, яка для представника шляхетних кіл інтелігенції невідривна була від втілення Неба, ставала алегорією звернення до Бога, що в радянські часи напряму висловлювати було неможливо (хоча якраз у час Другої світової війни був пригальмований потік атеїстичних випадів в культуро творчій сфері і політичній пропаганді).

А у розгляді кожної прелюдії виходили із прямого значення слів шевченківського епіграфу про «сонце, що заходить» і «темний куточок України». Однак в дослідженні Цай Іжун [241, с. 27] звернено увагу на принциповий дисонанс між смислами жанрової спрямованості музики і текстових строк цитованої пісні (останнє вказується у всіх коментарях до цього твору). Дослідниця зосереджує увагу на ритмічному малюнку куявека в мелодії прелюдії (що звикли ототожнювати з мазуркою, яка завжди у жвавому темпі, а куявек помірний і навіть повільний) і, крім того, назва куявек – від Куява, Куяба, а це Київ у середньовічній термінології, що вже вказує на топос думки композитора. Сама ж цитована народна пісня – гайдамацька, це «чорна балада» про вбивство нешановного пана, тобто вказує про криваві події на берегах Дніпра, а також і в польській Куявії (польські корені родини Лятошинських очевидні, увага до батьківщини праотців – закономірна) [241, с. 27–28].

Аналогічним способом прослідковувалися «складені метафори» в інших Прелюдія з циклу op. 38, з чого випливали образи, в яких відсвічувалася змістовність середньовічної бар-форми (див. будову Прелюдії II і композиції циклу загалом), що засвідчує два шляхи до Вищого – простотою серця і вишуканістю розуму. А це Надія 1940-х років: і «простотою» фізичного зусилля, і ідеальними посилами – долається Зло [12, с. 42].

Символізм огортає творчість Б. Лятошинського в його хоровому спадку, причому звертання до тих жанрів виділяється в роки

ствердження його інструментально-симфонічних заощаджень, чим засвідчувалося прийняття композитором національно-еталонних показників його звернення до українських національних джерел натхнення.

І. Шевчук пише: «Б. Лятошинстький переломлює суто інструментальні скрябінізми на вокальну дотичність їх виразності, тим самим закладаючи індивідуалізований ракурс подання проскрябінської виразної радісності як переборення трагедійних колізій думок і життя. В спадщині композитора особливе значуще місце посіли твори за шевченковими текстами, серед яких виділився ємний варіант хорової транскрипції «Заповіту» Кобзаря. Загалом звертання до шевченківських текстів було дуже рясним у Б. Лятошинського – з їх кількісною і якісною першістю конкурували хіба що зроблене на слова М. Рильського» [252, с. 133–134].

Всі хори композитора тяжіють до жанру думки, хоча всенаціональний пафос викриття несправедливого вибору долі чи свавілля владних осіб надає їм торкання до епіки думи. Однак для «думності» явно бракує славнів; останні укрупнюють до космічної рівноваги співвідношення трагедійності сюжетних подій й радості уславлення героя.

І все ж, підкреслює дослідниця, думний подих відверто виражений у композиції «Тече вода в синє море» за «Думкою» Т. Шевченка, епіко-ліричний тонус оповідальності якої спрямований до проблеми вибору долі козаком, що відсторонився від християнського принципу «Не волею своєю, але від Вищого», пішов щастя шукати, покинувши рідних і свою землю, скоївши тим злочин відступництва і спокутуючи той грішний вибір щирим оплакуванням [252, с. 134].

Порівнюючи втілення Б. Лятошинським «Думки» Т. Шевченка із музичною проєкцією в народній творчості (див. запис наспіву [252, с. 545], авторка засвідчує моральну точність сюжетного розвороту балади про вибір долі. Адже трагедійно-драматичний тонус фабули тексту спрямований до спокутного виплакування гріха, і той змістовний поворот, як це показує музика Б. Лятошинського, для композитора був вкрай важливим. На відміну від народного варіанту мелодії, щиро ліризованого розспівами, композитор висуває як

базовий кантово-шансонний ритмомотив слави в ігровій його оберненості [252, с. 134].

Композитор, на відміну від згадуваного народного наспіву, дуже строго дотримується декламаційного принципу склад-звук і виділення акценту слова музичними засобами. Але завершення обох фраз-речень, що утворюють тему (такти 1–2 і 3–4) зроблене в порушення вказаного розкладу – за ознаками ритмо-фігури знаменного співу «криж», тобто розтягування завершального звуку, що суперечить акцентуації мовлення, вказуючи на надбуттєву сутність вимовленого тексту. Так ритмічне вирішення композитора вказує на епізацію образа грішного героя, Спокута якого освятила Каяттям все скоєне ним не по волі Божій, а своїм волінням.

Також дослідниця вказує на архаїчне утворення «необертаного ритму» (за О. Мессіаном) з симетричною ритмоформулою ♪♪ ⎪ ♪♪ (пор. з ритмомотивом «Щедрика» у М. Леонтовича ⎪ ♪♪ ⎪). Цей архаїзм ритмічного висловлення надає вираження «надісторичного» плину подій, що коїться в буттєвості козацького «пошуку долі» [252, с. 134].

Цікавим є питання щодо «неосимволізму» післявоєнних творів Б. Лятошинського кінця 1950–1960-х років, в яких вражає рясність польських посилань і образів, зроблених за польськими джерелами: літературними, історичними, пейзажно-споглядальними. Це балада для симфонічного оркестру «Ґражина» (1955), симфонічна поема для оркестру «На берегах Вісли» (1958), «Польська сюїта» (1961). Поряд з тим і в часовій паралелі до тих польських посилань – образ слов'янства, слов'янської єдності, теж з підкресленим використанням польського пісенно-танцювального матеріалу: «Слов'янський концерт» (1953), «Слов'янська увертюра» (1961), Симфонія № 5 «Слов'янська» (1965–1966) «Слов'янська сюїта» (1966). А цим всім композиціям часово передувала «Поема возз'єднання» (1949–1950).

Для Б. Лятошинського була явно дорогою ідея легітимізації слов'янської єдності, яка не порушувалася у довоєнний період при категоричному воєнно-державному протистоянні західнослов'янських і східнослов'янських націй. Входження Польщі і Чехо-Словаччини в соціалістичний табір відкрило нові можливості легітимного уславлення слов'янської солідарності – і Б. Лятошинський з кровно-

родинних та історично-громадянських міркувань з ентузіазмом відгукнувся на ті зміни міжнаціональних відносин. Компонуючи твори із «загальнослов'янським» зверненням, композитор щедро вкладав в них польський матеріал, тим самим висуваючи на перший план сприйняття ідею слов'янського союзу, заповіданого ягеллонством – у повноті реалізації його міжконфесійного і міжнаціонального охоплення.

Вище мовилося про терпиме ставлення до католицтва в соціалістичній Польщі, вважаючи на історичні умови буття цього віросповідання в символізації національної приналежності. І православ'я в воєнній і післявоєнній Україні стало дещо більш офіційно прийнятним, ніж це було до німецько-радянської війни 1941–1945 рр. Тому апеляції Б. Лятошинського до польського та українського внесків у слов'янську єдність набували дещо відвертого піднесення ягеллонства, забороненого у зв'язку протистоянням Польщі довоєнній з її офіційним ягеллонським нахилом у великодержавній концепції Ю. Пілсудського.

Таким чином:

– символістські, скрябінські стильові переваги Б. Лятошинського, що зумовили початок його творчого шляху, мали винятково важливе значення і надалі в його творчій позиції, несучи ягеллонський потенціал національної узгодженості ідеалів Заходу і Сходу Європи;

– символістські засади мислення зумовлюють сутність складної метафоричної вибудови образів у творах, вважаючи на значення форм-прийомів виразності, текстових наповнень цитованих народних мелодій, їх протиріччя чи узгодження за смислом із символікою саме музичних утворень тощо, що суттєво розширює уявлення про художнє багатство творчого надбання композитора;

– ягеллонський заряд світоглядного тяжіння Б. Лятошинського в повноті вираження розгорнувся у 1950–1960-ті роки, коли множинне звернення до польського музичного матеріалу в його спеціально-знаковому поданні, поряд з іншослов'янськими, переважно українськими (минаючи південнослов'янські джерела, які не стали історично залученими до ягеллонського союзу), демонструвало відверті відновлення позицій ягеллонства, причому в первісному,

заявленому Ягайлом значенні (хоча, по-сарматськи, з ігноруванням литовської участі в цій унікальній слов'янській співдружності).

Узагальнення уявлень щодо проягеллонства і промогилянства як історично зумовленого відлуння тієї ідеї в Україні провідних наших вітчизняних майстрів має такі позиції:

• слов'янофільська лінія у творчості вказаних у назві розділу авторів визначена традиціями України, в яких сповідання слов'янської єдності перед лицем інорасових об'єднань мало органічний характер самоспасіння, а також відповідало інонаціональним влиттям в Україну православних литовців (від Гайсина до Умані – див. прізвище М. Леонтовича), яке історично склалося, а сліди такого «українського поглинання» шляхетства Литви проявляються у прізвищах чи стихійних проявах особистих симпатій до засобів виразності («західна» старовинна поліфонія у того ж М. Леонтовича, неооціненні показники її в інших названих тут авторів);

• шляхетське (православне) походження В. Косенка, Л. Ревуцького диктували усвідомлення спорідненості із «польсько-українським» салоном, який усталився у другій половині XIX ст. на хвилі панславізму і заохотив «скрябінізми» обох названих авторів – передусім відвертими «полонізмами-шопенізмами» кореневих побудов музики творця Містерії;

• православне хрещення Б. Лятошинського не заслонило і для нього, і для його оточення зв'язку по крові з польським шляхетством, що згодом демонстрував автор у «проягеллонських» слов'янофільських творах типу Слов'янського фортепіанного концерту, тематичне наповнення якого виділило, як базовий матеріал, українські і польські теми-мелодії; крім того, звернення до матеріалу «литовських поем» А. Міцкевича завертало увагу до литовсько-польського поєднання не тільки в традиціях поета, а й історичних даностей, що його живили.

До цих висновків долучаються проягеллонські засади музикознавчих установлень Б. Яворського, І. Белзи, О. Козаренка й інших митців:

– польські «етнічні сліди» в населенні України, самоусвідомлення багатьох з українців себе як «українських поляків», що мали і мають

тенденцію активізувати свою історичну пам’ять у напрямках, які не завжди з політичних міркувань заохочуються офіційною владою; першою фігурою стосовно цього постає Болеслав Яворський, який народився та отримав початкову і середню музичну освіту в Україні, закінчив консерваторію у столиці європейського Сходу, був у 1916–1921 рр. професором Київської консерваторії, від 1918 р. – професором Музично-драматичного інституту імені Миколи Лисенка, а впродовж 1917–1921 рр. – директором Народної консерваторії в Києві; переконаний скрябініст, вбачав небезпідставно шопенівські корені О. Скрябіна, «негласно» був теоретиком скрябінської системи, яка, можливо, за його допомогою з 1920-х років «заполонила» Україну; саме буття диктувало гармонізацію міжслов’янських зв’язків в опозицію позаслов’янського оточення української і всієї східнослов’янської музики, що мало тенденцію відсторонити і винищити цю культурно-мистецьку самостійність;

– очевидно польське походження І. Белзи сприяло особливому інтересу його до польської музики, створивши величне відкриття у 1970-ті думного ґрунту виразності музики Ф. Шопена, тим випереджуючи сучасні розбудови українських коренів сарматизму В. Шопена; саме творче мислення породило ягеллонські тенденції у підходах до предмета наукової розробки;– попри польського походження, але «втягуючи» польські культурні впливи львівського пропольського оточення, О. Козаренко органічно і легко втягував польські і українські, всі східнослов’янські пересічення, демонструючи розуміння українства як провідної для нього лінії творення, але спираючись на польське і східнослов’янське тло у взаємодії з інорасовими носіями мистецької думки і теоретично-музикознавчої ідеї загалом.

Україна XX–XX ст. відзначена у творчій сукупно і музичній сферах певними відзнаками культурної пам’яті про ягеллонський внесок у слов’янську співдружність часів «золотої доби» козацтва, що історично-закономірно переплелося з пам’яттю про могилянство як велич України у східнослов’янському православному світі.

Як показали огляди культурних здобутків, Україна пережила етапи культурних відроджень, з яких вищою мірою самозначущим виявився етап поєднання сил Центральної-Східної-Південної України

з українським Заходом, який з кінця XIX і на початку XX ст. виділився певними творчими досягненнями, що цікаво доповнили стильовий злам у мисленні і мистецтві від Нового до Новітнього часів. Це – певне переорієнтування в релігійно-світоглядних настановах, оскільки до XIX ст. православ'я України було її символом і достоїнством світосприйняття, зокрема з відповідним тлумаченням греко-католицької церковності. Однак у XX ст. додалася проатеїстична-прокомуністична світоглядна установка, насильно нав'язана тоталітарним режимом СРСР, також посилалася прокатолицька позиція греко-католиків, що склало жорсткий перегляд світоглядних настанов і мало пряму аналогію до перегляду фактурно-жанрових виборів у Польщі від XVI–XVII на XVIII–XIX ст.

Перехід від доби романтизму до епохи науково-технічної революції у різних націях мав принциповий, часто болісний характер. В Україні – це відмова від базовості вокальності на рахунок інструменталізму. На найвищому рівні висунулися імені В. Ребікова, М. Рославця, Б. Лятошинського, переконані інші інструменталісти, перших двоє – ще й теоретики світового значення (а це вперше в Україні, це сумісництво – взагалі прерогатива «неоренесансного» XX ст. з притаманною йому «системою Леонардо да Вінчі» за П. Валері). Зберігання традиціоналізму генієм М. Леонтовичем поєдналося з інструменталізмом старополіфонічної техніки («український Веберн»), на Заході культивованої в суто інструментальному поданні. Відповідно, наслідування могилянства і ягеллонських установлень в національній культурі отримали несподіване виявлення.

Цей науковий підхід у музично-творчій спеціалізації склався в месіанському проскрябінському нахилі вибудови оновленої Досконалої людини (що співвідносилося із комуністичним «перевихованням» в пошуках механізмів впливу через мистецтво і діяльнісні форми), про що свідчать творчі пошуки М. Рославця і В. Ребікова.

Це ж Україна виділила в науковому загалі і зазначила «людинознавство» В. Вернадського, «теорія ноосфери» якого відродила могилянський принцип єдності наукового знання і

церковної православної практики діяння, що кардинально обновило обрії наукових розвідок і творчих перспектив.

Соціальні перехрестя і катастрофічно переживані соціальні вибухи стимулювали перегляди національної приналежності музикантів у XX ст., для якого впливовими стали критерії «інтернаціоналізму» та «космополітизму» в бутті і творчості. І якщо в епоху романтичного егоцентризму – особистісного і національно-сумісного – відзначилися дво- і тринаціонально працюючі творці, то для XX ст. такий підхід стимулювався офіційними системи державного інтернаціоналізму в СРСР та інших країнах світу. Тому органічною випливає характеристика В. Вернадського як українського, російського і радянського вченого й громадського діяча. У тому ж класифікаційному ряді проступає творча біографія К. Малевича та інших видатних осіб мистецтва XX ст.

Подібний підхід органічним постає щодо генія М. Рославця, який нарівно належав українській та російській націям і радянській спільноті – такими об'єктивно є риси його творчої біографії. Наполягаємо на тому, що саме український – у Харкові – етап був найбільш плідним і прийнятим громадськістю, що привертає увагу акцентування його українського укорінення.

Аналогічно висвічується біографія геніального композитора і теоретика В. Ребікова, для якого робота в Одесі і Ялті стала цементуючою віхою в його творчому становленні. При тому, що композитор значний час провів за кордоном – у Німеччині і Франції, навчаючись і представляючи свою продукцію, його перебування в Україні виділяється часовим продовженням і творчою авторською результативністю.

Обидва композитори у своїх проскрябінських творчих пошуках продовжували слов'янський месіанізм у вдосконаленні людського буття, що мало своїм корінням ягеллонські-могилянські застави на інтернаціоналізацію слов'янської (у Ягайла) і православної (у Петра Могили) співдружності – заради спасіння наднаціональних цінностей буття раси і віри.

Спеціальну сторінку склали біографії В. Малішевського і К. Шимановського, котрі, як і І. Падеревський, мали стосунок як до української, так і польської культурних традицій. Однак

І. Падеревський, народжений в Україні, усвідомлював свою польську мистецьку визначеність, тоді як два перші вищеназвані митці сутність свого творчого внеску вибудували в Україні, що, на жаль, категорично не приймають польські мистецтвознавці.

У нашому дослідженні приведені матеріали і щодо життєвої біографії тих обох як «українських поляків» за місцем народження і виховання, але, головне, за смислом зробленого, що закладено в їх композиторську творчість: основні твори і кількісно, і якісно представлені написаним в Україні. Для В. Малішевського символічною постає «Куявська фантазія», яка символікою назви (термінологічно Куява, Квяба = Київ) долучає до київських українських витоків польськості (і його особисто, і польської нації загалом). А для К. Шимановського – у центрі його чотири симфонії, три з яких написані в Єлисаветграді, Одесі (що перекручують у датах польські коментатори його творчості), а Четверта симфонія почата в Україні і дописана у Польщі.

Обидва автори постають як симфоністи, що для Польщі та України є принциповою новацією. Щодо українства В. Малішевського виразно постає його організаційно-педагогічна робота в Одесі як ректора першого в Україні музичного вишу, з єдиному випуском у 1917 р. трьох (із чотирьох осіб) визначних композиторів, що підготувало до педагогічного подвигу в Польщі організацію ним Першого міжнародного конкурсу піаністів ім. Ф. Шопена і вихід у композиторське буття генія В. Лютославського. Ягеллонство В. Малішевського вибудувалося його біографією, в якого кохана дружина представляла російсько-українську єдність при його польських коренях, а у творчості фольклоризм українського і польського періодів зайняв базисне положення.

Для К. Шимановського особистісно ягеллонський стрижень становила дотичність до старокатолицької традиції Східної України, в якій конфесійні протилежності православ’я і католицтва були несуттєвими, що підтверджується його перебуванням в Закопаному в польських Татрах, де ставропольське й відкрито православне населення становить базову спільноту. Одночасно франкістські корені, що вказані його прізвищем, засвідчують доручення до

месіанської лінії іудейно-полонського сарматизму, в якому в певній ієрархії українству прикладена своя ідеологічна ніша.

Найвищі здобутки українських майстрів ХХ ст. знаменно показані М. Леонтовичем (явно походженням з православної литовської шляхти, що осіла в Україні), В. Косенком, Л. Ревуцьким, Б. Лятошинським і численними вихованцями останнього у кінці ХХ – на початку ХХІ ст. М. Леонтович, традиціоналіст за хорово-вокальним і загально-стильовим вибором, рівнем своєї майстерності засвоєння поліфонічного інструменталізму старовинної (докласичної) школи втілив засади музичної православної вченості в могилянській широті звертання до різноконфесійних витоків, але зі спиранням на православні засади творчості.

Прасарматистські принципи демонструє спадщина геніального традиціоналіста В. Косенка, для якого скрябінський символізм знаменував долучення до наднаціональної музичної вченості і європейського, профранцузького піанізму у виконавському виявленні. Аналогічною є доля геніального Л. Ревуцького. Прояв скрябінізму, на рівні модерна (як і в К. Шимановського, М. Рославця, В. Ребікова), забезпечується творчістю Б. Лятошинського з його усвідомленим інструменталізмом самовираження, вкладеного і у вокальні жанри, зокрема традиційно національні типу хорового спадку.

Особливу сторінку склало «ягеллонство» Б. Лятошинського, закладене його польським походженням, але українським буттям на всіх етапах біографії, що на заключному, творчо кульмінаційному 20-річчі його композиторської і педагогічно-виховної діяльності увінчалося здобутками відвертого проягеллонського уславлення, поєднанням польсько-українських матеріалів у композиціях, з яких значна частина зазначена вказуванням на слов’янську адресацію: «Слов’янська увертюра», «Слов’янська сюїта», «Слов’янський концерт», «Слов’янська п’ята симфонія». І в цій послідовно слов’янській складовій первісно поставлені польська, українська і східнослов’янська мелодійність.

ВИСНОВКИ

Зроблені узагальнення історичних відомостей щодо ягеллонського принципу релігійно-державного регулювання слов'янської співдружності вводить у дію критерій його розгляду під кутом зору українського позитиву у цій співдружності, передусім виділяючи спадкоємством ягеллонства піднесення українського православ'я та усвідомлення наднаціонального резонансу реформи Петра Могили. Підкреслюється всеєвропейський резонанс ягеллонства, який у зміні расового орієнтування надихнув знамениту «німецьку культурну ідею» і йозефінський класицизм. Саме українська реакція на зламане на початку XVII ст. ягеллонство стала витоком могилянства, що забезпечило першість України у православних націях і країнах, зумовило наближення до імперського трону на Сході, висунувши такі могутні фігури, як Димитрій Ростовський (Туптало), Паїсій Великовський, Григорій Сковорода у духовно-філософській сфері, Олексія Розума і клан Разумовських у державно-культурній діяльності на межі XVIII–XIX ст.

Виділення паралелізмів у розвитку впродовж XV–XVI ст. ягеллонських засад Великого князівства Литовського і Польського королівства, об'єднаних в одну державу, та осмислення культурних початків «золотої доби» українського козацтва на чолі із православним лицарством Запорізької Січі, осередку аристократичної ренесансної культури в Україні, дозволили переглянути стереотипи тлумачення національного лику. Адже, вважаючи на тривале просування шляхетських сарматистських установлень від початку XIX ст. на українство як «хлопський» люд із вказівкою на козацтво як «неповноцінне лицарство», зобов'язане своїм культурним піднесенням суто польським-католицьким впливам, виходимо на підтвердження у культурних основах буття Київської Русі, яка однозначно становить витоки українства, на самозначущість запорізького християнського православного лицарства. Українське козацтво як самостійна лицарська верства, що продовжувало традиції вольності і звитяги князівсько-боярських родів Київської Русі (яскравий приклад маємо в особі князя Д. Вишневецького – Байди),

залучало до цього славного православного ордену шляхетські та магнатські роди і України, і Литви, і Польщі, і Молдови.

Осмислення історичних матеріалів дозволяє усвідомити органіку наступності від ягеллонства явищ «золотої музичної доби» України XVIII ст., що дала низку імен, які, починаючи з М. Дилецького і кульмінаційно торжествуючи в біографії «великої трійці» – Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, прославили Україну в Європі, одночасно живлячи увесь європейський Схід своєю музичною вченістю і європейським розмахом університетської освіти. Ягеллонство, безумовно, надихало слов'янофільський рух в Європі, кирило-мефодіївські культурно-філософські пошуки в Україні, з конкретикою дерзань в українському державотворенні від П. Куліша, Т. Шевченка та інших відомих діячів цієї культурної спільноти.

Ягеллонство живило сарматизм в Польщі та історично зв'язаних з нею націях, про що недвозначно висловлювалися такі ентузіасти цього руху, як А. Міцкевич та Ю. Словацький. Ягеллонство надихало панславізм в Чехії та інших слов'янських національних осередках, при тому, що історичні події початку XV ст. об'єктивно стимулювали формування гуситського руху і згодом поява і звитяга Запорізької Січі сприяла вибудові «слов'янства войовничого» лицарів-таборитів.

Виділення культурологічних чинників у мистецьких актах дозволило сформувати оригінальний аналіз артефактів, певних музичних творів у напрямку виділення культурного «ягеллонського сліду». І це зроблене через інтелектуально-біографічне прочитання діяльності окремих митців, їх життєвих стосунків і творчих виборів – як це прозоро прочитується у поетичних творах Т. Шевченка, композиціях П. Сокальського і М. Лисенка, що створили «не за Гоголем» концепцію оперних лібрето і музики за повістю названого письменника «Тарас Бульба».

У результаті склалася оригінальна методика культурологічного аналізу музичних актів, а також культурологічно розширеного музикознавчого аналізу, у творче перероблення підходів до них в наукових роботах працівників кафедри теоретичної і прикладної культурології Одеської національно музичної академії імені А. В. Нежданової.

Розгляд творчої спадщини вищезазначених митців рівня М. Дилецького, Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя з позицій «ягеллонських слідів» у київському православ'ї дозволяє

адекватно оцінити так звані «позаконфесійні запозичення» у них, починаючи з жанру духовного концерту (вказуючи на лютеранське походження типології), що ігнорує галліканські початки могилянства і київського православ'я, оскільки лютеранство (і католицизм) на стадії свого формування само багато брало з галліканства і православних загальних здобутків. Висока освіченість Петра Могили дозволила йому обновити візантійськими ж знахідками руський візантійський запас українства у Вірі, а через неї – увесь слов'янський і грецький (до речі) православний світ. Вказані та інші імена, що велично представляють українську музику XVII–XVIII ст. через їх опору на вищепоказані ознаки українського православ'я, демонстрували у творчості і обставинах життєдіяльності двонаціональні (Д. Бортнянський, М. Березовський, А. Ведель) і тринаціональні (М. Дилецький) ознаки своєї творчої продукції, даючи цим орієнтир для позначення національної належності спадкоємцям українства в різних галузях знань і творчості у XIX–XX ст.

Аналіз жанрово-стильових переломлень у творах видатних музикантів України рівня вищеназваних П. Сокальського, М. Лисенка, М. Завадського демонструє наслідування ними зв'язків із ягеллонськими проєкціями у слов'янофільство, просарматистський бідермаєр, щире підкреслення належності до двох слов'янських націй тощо (польської й української у М. Завадського, української й східнослов'янської у П. Сокальського, В. Ребікова польсько-російсько-української у В. Малішевського і К. Шимановського.

Вказаний підхід дозволяє утверджувати і відстоювати дотичність до культури України геніїв В. Ребікова, К. Шимановського, В. Малішевського, М. Рославця, Б. Яворського, І. Белзи, одночасно це стосується і культурної двонаціональності В. Вернадського та інших величних діячів українського творчого загалу. Звідси – перегляд несправедливо щодо України усталених уявлень про суто польськість К. Шимановського та В. Малішевського, безпричинну східнослов'янську прив'язку В. Ребікова, М. Рославця та інших цінних мистецьких осіб світу.

Аналіз видатних творів і виконавських концепцій Ф. Шопена, С. Монюшка, З. Носковського, Г. Венявського та інших знаменитих польських музичних творців показує ягеллонські джерелла актуального у XIX ст. сарматизму, згодом панславізму. Одночасно це надихає на спонтанне, часто неусвідомлене, але реально-культурно

існуюче ягеллонство в мистецькому середовищі України, що особистісно стимулювалося етнічними стимулами індивідуальності митця, як це маємо в біографіях М. Леонтовича, М. Рославця, Б. Лятошинського й інших видатних майстрів, у композиторстві і виконавських тяжіннях М. Скорика, В. Косенка, О. Козаренка тощо.

Відкриттям нашої роботи є встановлення часової синхроніки ломки типологічних показників музики Польщі у XVIII – першій половині XIX ст., що стосується переходу польської музики з хорових виявлень ягеллонської Польщі на інструментальне тло, зумовлюючи суто інструментальне виявлення М. Шимановської, К. Ліпіньського, Ф. Шопена. А зміна сарматизму А. Міцкевича та Ю. Словацького на слов'янофільство «української школи» в польській літературі і панславізм Б. Пруса супроводжуються відновленням вокальної опори у творчості С. Монюшка, згодом І. Падеревського та інших польських митців вокального спрямування творчості, включаючи і українських, не тільки польських представників в особах К. Шимановського, В. Малішевського і відвертого ягеллонця А. Пануфніка.

У монографії зазначаються ягеллонські позначки у творчості численних композиторів Польщі XX ст., що зумовлено однозначно політичними апеляціями польських діячів минулого століття і замовчувалося у радянські часи, не дозволяло вписувати у загал польського мистецтва такі фігури композиторів, як І. Падеревський (розглядався тільки як піаніст), особливо А. Пануфніка, зокрема із представництвом бінаціонального комплексу М. Карловича, який, явно продовжуючи здобутки свого батька Я. Карловича, дуже багато зробив для виділення «литовського в польському» через спирання на білоруський фольклор. Стосовно цього новим стає уявлення про литовсько-білоруську складову творчості С. Монюшка, який на грані XIX–XX ст. виразно надихав пошуки «Молодої Польщі» в особі М. Карловича. Новим світінням постає фігура З. Носковського, шопенівська польськість якого виписується усюди, але він не був би главою «Молодої Польщі», якби не його краков'янські накопичення.

Пропонуються в роботі узагальнення щодо специфіки переломлення ягеллонства в Україні і Польщі відповідно до специфіки національно-релігійних і державотворчих установлень від епохи до епохи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аврамчук О. «Ягеллонська ідея» reconsidered. Україна у працях Оскара Галецького (1891–1973). Польські студії. Київ, 2017. № 10. С. 52–62.

2. Антонович М. Спогади про Адольфа Хибінського та Львівський університет. Musica humana : збірник статей кафедри музичної україністики. 2003. Ч. 1. С. 58 – 66.

3. Андросова Д., Маркова О. Нариси зарубіжної музики 1950–1990-х років. США. Греція. Польща. Одеса: Астропринт, 2011. 120 с.

4. Андросова Д. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2005. 17 с.

5. Андросова Д. Символіка жанрових побудов М. Рославця за їх витоком у культурі символізму. Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць. Київ, 2023. Вип. 43. С. 70–75.

6. Антонович М. Станіслав Людкевич: композитор, музиколог. Львів: ВМІ імені М. Лисенка, 1999. 60 с.

7. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія. Київ: Українська ідея, 2001. 144 с.

8. Баб'юк Л. З історії музичного життя Коломиї. Музика Галичини. Musica Galician / ред. Ю. Ясіновський. Львів: Сполом, 1999. Т. 2. С. 149–163.

9. Барт Р. Дендизм і мода. «Ї»: незалежний культурний часопис. 2005. № 38. С. 148–151.

10. Батанов В. Ю. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві XX – початку XXI ст.: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2016. 186 с.

11. Бэлза И. История польской музыкальной культуры. М., 1954. Т. 1. 333 с.

12. Бігун О. А. Суспільний ідеал Тараса Шевченка: парадигма заповіту. Шевченкознавчі студії: збірник наукових праць. Київ, 2014. Вип. 18. С. 42–49.

13. Білоцерківський В. Сентиментальний романтизм у ранній творчості Богдана-Юзефа Залеського. «Українська школа» в літературі та культурі українсько-польського пограниччя. Київ, 2005. Т. VII. С. 317–331.

14. Більченко Є. Міфологема «Схід – Захід» та український контекст: православна соборність і католицький персоналізм. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Луцьк, 2014. № 16. С. 8–17.

15. Біографія А. Хибінського. Державний архів Львівської області (далі – ДАЛО). Ф. 26. Оп. 7. Спр. 809. Арк. 34.

16. Близькі-далекі стародавні греки. URL: https://upmp.news/ua-in-polish/blizki-daleki-starodavni-greki/ (дата звернення: 11.01.2023).

17. Болеслав Прус. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Болеслав_Прус (дата звернення: 23.02.2023).

18. Болять ручки. URL: https://www.pisni.org.ua/songs/883979.html (дата звернення: 04.02.2023).

19. Боплан де Г. Л. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що простягаються від кордонів Московії до Трансильванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і веденням воєн / переклад з Руанського видання 1660 року. Київ: Вид-во «ФОП Стебеляк», 2017. 168 с.

20. Борис Лятошинський. Твори для фортепіано / упоряд. Олег Безбородько. Київ: Музична Україна, 2016. 132 с.

21. Бородінова М. Пророцька харизма в інтерпретації Т. Шевченка. Науковий вісник Ужгородського університету. 2014. Вип. 1 (3). С. 47–49.

22. Бортнянський Дмитро Степанович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Бортнянський_Дмитро_Степанович (дата звернення: 04.02.2023).

23. Бурак Р. Фольклорні акценти поезії Тараса Шевченка «На вічну пам’ять І. Котляревському». Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 22. Т. 1. Київ, 2018. С. 33–37.

24. Валіхновська З. О. Музично-церковна освіта Галичини австрійської доби (1772–1918): автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Львів, 2009. 15 с.

25. Великий А. Г., ЧСВВ. Українське християнство. Причинки до історії української церковної думки. Рим: Вид-во оо. Василіян, 1969. 223 с.

26. Вернадський Володимир Іванович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Вернадський_Володимир_Іванович (дата звернення: 15.05.2023).

27. Войнович Л. Княжа доба на Русі: портрети, еліти. Біла Церква: Вид. О. В. Пшонівський, 2006. 784 с.

28. Войтович В. Українська міфологія. Київ: Либідь, 2002. 662 с.

29. Войтович Л. Князівські династії Східної Європи (кінець IX – початок XVI ст.: склад, суспільна і політична роль). Історико-генеалогічне дослідження. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2000. 649 с.

30. Волкова Г. В. Ритуал у збереженні та трансляції культурних цінностей: дис. ... доктора філософії: 034 – Культурологія. Київ, 2021. 261 с.

31. Галліканізм. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Галліканізм_uk.wik (дата звернення: 11.01.2023).

32. Гасюк-Андрушко О. Козаренко Олександр. Енциклопедія Львова. У 4 т.; за ред. А. Козицького. Львів, 2010. Т. 3. С. 113.

33. Гваньїні О. Хроніка європейської Сарматії. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2007. 1006 с.

34. Генрик Сенкевич. Біографія. URL: https://www.ukrlib.com.ua/bio-zl/printit.php?tid=4355#google_vignette (дата звернення: 23.02.2023).

35. Гиса О. А. Краківська та Львівська музикологічні школи як феномен культури України та Польщі: дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Івано-Франківськ, 2017. 217 с.

36. Гиса О. Богуслав Шеффер у контексті розвитку краківської композиторської школи й представлення основ теорії-практики авангарду. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених. Дрогобич, 2023. Вип. 67. Т. 1. С. 97–102.

37. Гиса О. Братиславська музикознавча школа як осередок слов'янського образу мислення в науковій і мистецькій роботі. Вісник

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал. Київ, 2023. Вип. 43. С. 176–180.

38. Гиса О. Ідея ягеллонства Львівської школи музикології. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: науковий збірник. Вип. 44. Рівне: РДГУ, 2023. С. 48–52.

39. Гиса О. Історія становлення кафедри музикології Університету імені Адама Міцкевича в Познані. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал. Київ, 2021. Вип. 1. С. 125–129.

40. Гиса О. Композиторська творча діяльність універсальних творчих особистостей З. Яхімецького та Л. Камєнського на початку XX століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал. 2022. № 1. С. 137–141.

41. Гиса О. Мистецькі втілення ідей ягеллонства у творчості Отто Кінкельдея. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених. Дрогобич, 2023. Вип. 65. Т 1. С. 70–74.

42. Гиса О. Сучасна Краківська музикологічна школа та її представники. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2019. Вип. 1. С. 142–148.

43. Гиса О. Українські паралелі до ягеллонства у відображенні культурно-централізуючих тенденцій буття Європи XIX–XX століть. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених. Дрогобич, 2024. Вип. 71. Т. 1. С. 83–86.

44. Гиса О. Ягеллонство в Польщі та Україні як культурно-історичний феномен і чинник університетської музичної освіти XX століття. Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2022. 98 с.

45. Гиса О. Ягеллонська традиція в Польщі в аспекті зустрічних культурно-історичних форм державотворчої співпраці слов'янських народів та її проекція в структурі Ягеллонського університету. Вісник Одеської музичної академії. Музичне мистецтво і культура: збірник наукових статей. 2018. Вип. 27. С. 250–261.

46. Гиса О. Ягеллонська традиція в Польщі та її проєкція в структурі Познанського університету (1922–2023 роки). Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал. Київ, 2023. Вип. 2. С. 176–180.

47. Гиса О. Ягеллонський культурний комплекс у вибудові інтелектуальної біографії Вітольда Малішевського і натхнення творчого універсалізму Олександра Козаренка. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених. Дрогобич, 2023. Вип. 63. Т. 1. С. 47–53.

48. Гиса О. Czescy muzykanci w kulturze muzycznej Podola początku XX wieku. Kolektivní monografi Joseph von Eichendorff (1788–1857) i czesko-polska kulturowa i artystyczna pogranicza: Zbiór artykułów naukowych. Opava, 2018. S. 194–201.

49. Гиса О. Львівська та краківська музикознавчі школи як культурний феномен України та Польщі. COPERNICUS De Musica. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2022. С. 108–117.

50. Гійом Левассер де Боплан. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Гійом_Левассер_де_Боплан (дата звернення: 04.02.2023).

51. Гнатишин О. Виконавська інтерпретація як об’єкт наукових зацікавлень Станіслава Людкевича. Українська музика. Львів: Вид-во ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2011. Ч. 1. С. 86–96.

52. Горак Я. Адепт гармонії в житті і мистецтві: Михайлові Лемішку – 80! Українська музика. 2011. Ч. 1. С. 106–111.

53. Горбачов Д. «Він та я були українці». Малевич та Україна. Київ: СІМ-студія, 2006. 456 с.

54. Гордійчук М. «На русалчин великдень». Творчість Миколи Леонтовича. Збірник статей / упоряд. В. Золочевський. Київ: Музична Україна 1977. С. 38–46.

55. Граб У. Музикологія як університетська дисципліна: львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912–1941). Львів: Вид-во УКУ, 2009. 177 с.

56. Грабович Г. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета. Київ: Критика, 1998. 206 с.

57. Гумбольдт В. Про внутрішню та зовнішню організацію вищих наукових закладів у Берліні. Ідея університету: Антологія. Львів: Літопис, 2002. С. 25–34.

58. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз: автореф. дис. … доктора філос. наук: 09.00.08 «Естетика». Київ, 2002. 30 с.

59. Гусарчук Т. Духовна творчість М.В. Лисенка: зовнішні та внутрішні контексти. Микола Лисенко та українська композиторська

школа: до 160-річчя від дня народження М. В. Лисенка: збірник наукових праць. Київ, 2004. С. 214–220.

60. Даценко В. П. Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2021. 199 с.

61. Даценко В. П. Характеристика фортепіанних творів В. Косенка житомирського періоду роботи майстра. Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць. Київ, 2020. Вип. 38. С. 143–148.

62. Дейвіс Н. Боже ігрище: історія Польщі; пер. з англ. П. Таращук. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2008. 1080 с.

63. Демська-Тренбач М. На перетині шляхів європейської культури. Естетичні ідеї та захоплення Людомира Михайла Роґовського. Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурномистецьких втілень. Матеріали міжнародної науково-творчої інтернет-конференції 30 квітня – 2 травня 2020 р. Одеса: Астропрінт, 2020. С. 81–90.

64. Джон Філд. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Джон_Філд (дата звернення: 11.01.2023).

65. Димитріу Д. Символізм фортепіанних творів К. Шимановського (на прикладі Сонати № 1): магістерська робота. ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2023. 38 с.

66. Дієго Рівера. https://uk.wikipedia.org/wiki/Дієго_Рівера (дата звернення: 15.02.2023).

67. Дмитро Вишневецький. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Дмитро_Вишневецький (дата звернення: 04.02.2023).

68. Довгань Л. Вивчення творів Т. Шевченка в контексті вокального мистецтва XXI ст. Одеса: Аудиторія, 2006. 109 с.

69. Іванова Л. Педагогічні ідеї М. Леонтовича. Музика в школі. Збірник статей. Вип. 8. Київ: Музична Україна, 1982. С. 58–62.

70. Євсеєва Т. М. Релігійна складова національної ідеї: українська та православна ідентичність як історичний чинник формування української нації. Український соціум: колективна монографія; О. С. Власюк, В. С. Крисаченко, М. Т. Степико та ін. Київ: Знання України, 2005. С. 293–307.

71. Життя коротке, мистецтво вічне. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Життя_коротке,_мистецтво_вічне (дата звернення: 12.02.2023).

72. Жмуркевич З. С. Бідермаєр у контексті слов'янських взаємозв'язків XIX ст. Проблеми слов'янознавства. Львів, 2005. Вип. 55. С. 126–133.

73. Забзалюк Д. Хрестоносний рух Середньовіччя: політико-правовий вимір: монографія. Львів: Сполом, 2020. 428 с.

74. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. Київ: Абрис, 1997. 144 с.

75. Завадський Михайло Адамович. URL: https://musical-world.com.ua/artists/zavadskyj-myhajlo-adamovych/ (дата звернення: 04.02.2023).

76. Зінкевич О. Музикознавство та державна ідеологія: досвід, втрати, проблеми. Українське музикознавство. Київ, 1998. Вип. 28. С. 64–73.

77. Зінків І. Бандура як історичний феномен: монографія. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2013. 448 с.

78. Зосім О. Л. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях: монографія. Київ: ДАКККіМ, 2009. 204 с.

79. Зосім О. Л. Українська духовна пісня західноєвропейського походження в історичному розвитку (XVII–XX ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2004. 18 с.

80. Зосім О. Л. Сакральний вимір східнохристиянської духовної пісенності другої половини XVI – початку XXI століть: дис. ... доктора мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія і історія культури». Київ, 2018. 504 с.

81. Іванова Л. Традиціоналістський стильовий напрям у творчості композиторів України XIX–XX століть: дис. ... доктора філософії: 025 «Музичне мистецтво». Одеса, 2021. 183 с.

82. Іванова Л. Традиціоналізм у складі стильової парадигми мистецького мислення минулого століття. Науковий вісник НАКККіМ. Київ, 2021. № 3. С. 209–215.

83. Іванова О. А. Архів В. С. Косенка (1896–1938) у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського: біографічне дослідження; науковий каталог / ред. кол.: О. П. Степченко (голова) та ін. Київ: НБУВ, 2019. 200 с.

84. Іванова С. Видатний діяч. Музика. 1985. № 4. С. 31–32.

85. Ін Ціньцінь. Українські відлуння в Піснях Ф. Шопена. Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць. Київ, 2023. Вип. 43. С. 169–174.

86. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. URL: https://www.etnolog.org.ua (дата звернення: 11.01.2023).

87. Історія ОНМА. URL: http://old.odma.edu.ua/ukr/about/history (дата звернення: 16.05.2023).

88. Історія Польщі. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Історія_Польщі (дата звернення: 05.02.2023).

89. Історія українського козацтва: нариси: У 2-х т. / Редкол.: В. А. Смолій (відп. ред.) та ін. Т. 1. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 800 с.

90. Історія українського козацтва: нариси: У 2-х т. / Редкол.: В. А. Смолій (відп. ред.) та ін. Т. 2. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2007. 724 с.

91. Історія українського мистецтва: у 5 т. / гол. ред. Г. Скрипник. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. Т. 1, 3, 5: Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. 1088 с. Мистецтво XX століття. 1048 с.

92. Історія Центрально-Східної Європи: посібник для студентів / за ред. Л. Зашкільняка. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2001. 660 с.

93. Казімеж Твардовський. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Казімеж_Твардовський (дата звернення: 31.02.2022).

94. Камінська-Маркова О. М. Методологія музикознавства та проблеми музичної культурології: до 50-річчя педагогічної діяльності. Одеса, Астропринт, 2015. 532 с.

95. Кантемірова А. Культурні цінності православної Молдови та їхня впровадженість в ідею християнського лицарства Запорізької Січі. Бакалаврська робота. ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 69 с.

96. Капотіна Н. В. Малішевський у вітчизняній культурній традиції. Одеська консерваторія: забуті імена, нові сторінки. Одеська державна консерваторія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 1994. С. 9–13.

97. Каранда М. В. Неорелігійні мотиви в естетиці та мистецтві зламу XIX–XX століть: автореф. дис. … канд. філос. наук: 09.00.08 «Естетика». Київ, 2006. 18 с.

98. Кашкадамова Н., Садова Л. Львівська фортеп'янна школа: традиції та розвиток. Musica humana: збірник статей кафедри музичної україністики. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003. Ч. 1. С. 169–187.

99. Кашуба М. В. Георгій Кониський – світогляд та віхи життя. Київ: Український Центр духовної культури, 1999. 228 с.

100. Київські апокрифи: Оксана Забужко розповіла, як знання історії рятує репутацію. URL: https://vechirniy.kyiv.ua/news/56119/ (дата звернення: 11.01.2023).

101. Кияновська Л. Львівська музикознавча школа і наукові концепції Стефанії Павлишин. Musica humana: збірник статей кафедри музичної україністики. 2003. Ч. 1. С. 188–198.

102. Кияновська Л. Основні етапи польсько-українських музичних взаємозв'язків у Львові у XIX – першій половині XX ст. Musica Galiciana: збірник наукових статей. 1999. Т. 2. С. 62–68.

103. Кияновська Л. Українська музична культура: навчальний посібник. Львів: Тріада плюс, 2009. 354 с.

104. Козаренко О. Львівська філософсько-естетична школа й актуальні проблеми українського музикознавства. Musica humana: збірник статей кафедри музичної україністики. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003. Ч. 1. С. 161–168.

105. Козаренко О. Тарас Шевченко та Микола Лисенко: акмеологічний рівень спілкування особистостей. Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. 2014. Вип. 15. С. 19–22.

106. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: НТШ, 2000. 284 с.

107. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2001. 35 с.

108. Коменда О. Творчість Миколи Рославця в контексті становлення музичного модернізму: навчальний посібник. Вид. 2-ге, допов. Луцьк, 2015. 208 с.

109. Конiський Григорій Осипович. URL: http://www.nbuv.gov.ua/node/109 (дата звернення: 04.02.2024).

110. Конкурс піаністів імені Фридеріка Шопена. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Конкурс_піаністів_імені_Фридеріка_Шопена (дата звернення: 16.02.2023).

111. Кононенко В. Концепти українського дискурсу: монографія. Київ; Івано-Франківськ: Плай, 2004. 248 с.

112. Копиця М. М. В. Лисенко в епістолярній спадщині. На перегуку століть. Музична україністика: сучасний вимір: збірник наукових статей: Постать Миколи Лисенка в європейському і національному історико-культурному контексті. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 2012. Вип. 7. С. 364–368.

113. Корній Л. Історія української музики. Частина третя. XIX ст.: підручник. Київ; Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001. 480 с.

114. Корній Л. П. Тарас Шевченко і Микола Лисенко: націокультурні та музично-стильові рефлексії. Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2014. № 1 (22). С. 15–25.

115. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навчальних закладів. До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ: Вид-во НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.

116. Кость С. Між Сходом і Заходом (Проблема історичної орієнтації на сторінках західноєвропейської преси першої половини XX ст.). Вісник Львівського університету. Серія журналістики. 2004. Вип. 25. С. 260–273.

117. Котиченко А. А. Ідеологія «сарматизму» в повсякденні шляхти Речі Посполитої. Гуржіївські історичні читання. 2015. Вип. 10. С. 208–210.

118. Котиченко А. А. Сарматизм: етносоціальний міф шляхетського походження. Вісник Черкаського університету. Серія: Історичні науки. 2014. № 9. С. 53–57.

119. Котляревський І. Пріоритетність як фактор розвитку музикознавства. Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть. Вип. IX. Мелітополь, 2002. С. 32–39.

120. Кралюк П. Генрик Сенкевич – руїнник козацького міфу? URL: https://www.volynnews.com/blogs/ukrayintsiam-brakuye-filosofiyi-rozumu-/henryk-senkevych-ruyinnyk-kozatskoho-mifu-/ (дата звернення: 28.02.2023).

121. Круль П. Національне духове інструментальне мистецтво українського народу: Малодосліджені сторінки історії. Київ: Вид-во НАН України, 2000. 324 с.

122. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с.

123. Лаврецький Р. Викладання історико-славістичних дисциплін у Львівському університеті в 1918–1930 рр. Проблеми слов'янознавства: збірник наукових праць. Львів: Вид-во ЛНУ ім. І. Франка, 2000. Вип. 51. С. 46–49.

124. Леонтович М. Легенда. Слова М. Вороного. Київ: Музична Україна, 1987. 5 с.

125. Леонтович М. Хорові твори / упоряд. М. Вериківський. Київ: Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1961. 234 с.

126. Лєсна Н. Українські мотиви творчості Богдана Залеського. URL: https://ukrpolnauka.wordpress.com/2018/10/08/українські-мотиви-творчості-Богдана (дата звернення: 21.05.2023).

127. Личковах В. Некласична естетика в культурному просторі XX – початку XXI століть: монографія. Київ: НАКККіМб 2011. 224 с.

128. Лінь Цзюньда. Фортепіанні сонати Л. Бетховена у музично-стильовому контексті XVIII–XIX століть: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2021. 177 с.

129. Ліу Бей. Г. Венявський у представництві польської скрипкової школи (на матеріалі Концерту № 2). Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал. 2023. № 3. С. 288–293.

130. Лотман Ю. Текст у тексті. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Львів: Літопис, 1996. С. 428–441.

131. Лужний В. Польський модерн-авангард в контексті європейської музики XX століття: магістерська робота. ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 97 с.

132. Лукашенко А. Християнський дуалізм та його вплив на тенденції візантійської культури: історичний вимір. Наукові записки Тернопільського педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Історія. 2014. Вип. 1. Ч. 1. С. 173–177.

133. Лю Бінцян. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2006. 16 с.

134. Людкевич С. Два причинки до питання розвитку звукозображальності. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 т.; упоряд., ред., вступ. ст. і прим. З. Штундер. Львів: Вид-во М. П. Коць, 1999. Т. 1. С. 62–149.

135. Людкевич С. Модест Менцинський як оперний співак. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 т.; упоряд., ред., вступ. ст. і прим. З. Штундер. Львів: Вид-во М. П. Коць, 1999. Т. 1. С. 414–418.

136. Людкевич С. Наші співаки і народна справа. Історія української музики. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 т.; упоряд., ред., вступ. ст. і прим. З. Штундер. Львів, 2000. Т. 2. С. 352–356.

137. Людкевич С. Про композиції до поезій Шевченка. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 т.; упоряд., ред., вступ. ст. і прим. З. Штундер. Львів: Вид-во М. П. Коць, 1999. Т. 1. С. 238–242.

138. Ляшенко І. Музична україністика в світлі сучасної культурної політики: аспекти гуманізації та гуманітаризації національної освіти. Українське музикознавство. Київ, 1998. Вип. 28. С. 3–8.

139. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до Музичної академії у Львові. Львів: Сполом, 2003. Т. 1. 288 с.; Т. 2. 200 с.

140. Маковський С. «Українська школа» як варіант романтизму. «Українська школа» в літературі та культурі українсько-польського пограниччя: збірник наукових праць; відп. ред. та упоряд. Р. Радишевський. Київ, 2005. Т. 7. С. 30–39.

141. Маркова Д. Деякі питання виконавства музичного авангарду 80–90-х років. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Серія: Музичне виконавство. Київ, 1999. Вип. 2. С. 79–87.

142. Маркова О. Введение в историческое музыкознание. Одесса: Астропринт, 1998. 51 с.

143. Маркова О. Виконавський і композиторський принципи мислення як антитези естетично-риторичного та композиційного творення музики. Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Вип. 69. Виконавське музикознавство. Книга 13. Київ, 2007. С. 6–13.

144. Маркова О. Інтонаційна концепція історії музики: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, Київ, 1991. 263 с.

145. Маркова О. М. Культурологічні аспекти музичної україністики і музикознавчі традиції Одеси. Українське музикознавство. Київ, 2000. Вип. 29. С. 47–51.

146. Маркова О. Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х–1990-хроків. Франція. Австрія. Німечина. Італія. Одеса: Друкарський дім, 2010. Вип. 1. 128 с.

147. Маркова О. Поняття інтонаційної ідеї в світлі соціально-культурологічного підходу. Українське музикознавство. Київ, 1987. Вип. 22. С. 23–30.

148. Маркова О. Проблеми музичної культурології. Одеса: Астропринт, 2012. 164 с.

149. Маркова О. Ученість ранньої православної церковної традиції у вітчизняній художній культурі та її вплив на музику XIX ст. Музична україністика: сучасний вимір. Київ; Івано-Франківськ, 2008. С. 122–128.

150. Маркова О., Подолян Л. Про духовний генезис українського канту та його зв’язки з музикою європейського релігійного Просвіщення. Одеса, 1982. 14 с.

151. Маркова О., Смирнова Л., Овсяннікова О. Поезія Тараса Шевченка в органічному зв’язку з ідеями українського Просвіщення та лірикою канта. Українська література і цензура. Черкаси, 1996. С. 26–28.

152. Мельник В. М. Традиції сарматської ідеології: між скіфством і шляхетським ідеалом громадянського суспільства. Аннали юридичної історії. 2017. Т. 1. № 1. С. 120–132.

153. Мілорад Павич (1929–2009). URL: https://uahistory.co/pidruchniki/milyanovska-world-literature-11-class-2019-standard-level/48.php (дата звернення: 15.04.2023).

154. Мінгальов П. В. П’ять прелюдій Миколи Рославця у віддзеркаленні академічних і авангардних течій свого часу. Культурологічна думка: збірник наукових праць. Київ, 2021. № 20. С. 179–187.

155. Мінгальов П. Фортепіанна мініатюра у контексті жанрово-стильових пошуків В. Ребікова. Сучасні соціокультурні процеси: компетентісно-аксіологічний аспект. Збірник статей і матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (28–29 жовтня 2020 року). Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2020. С. 94–96.

156. Мірошниченко С. В. Витольд Малишевский– первый ректор консерватории и один из основоположников теоретико-музыковедческой и композиторской школ г. Одессы. Музыкальный вестник. Одесса, 2013. № 25–26. С. 35–36.

157. Мірошниченко С. В. Основоположники теоретико-музыковедческой и композиторской школ Одессы: В.Малишевский, П.Молчанов, В.Золотарев. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы. Одесса: ОНМА им. А. В. Неждановой, 1994. С. 21–36.

158. Мірошниченко С. В. Формування музичної теоретичної школи у музичних класах Одеської музичної академії (1886–1897). Трансформація музичної освіти: культура та сучасність: матеріали музикологічного семінару, 23–25 квітня 1998 р. / гол. ред. М. Л. Огреніч. Одеса: Астропринт, 1998. Ч. 1. С. 95–103.

159. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. Україна і Польща. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 327 с.

160. Москаленко М. Поезія Поля Валері. Вступ до методу Леонардо да Вінчі. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Valery_Paul/Vstup_do_metodu_Leonardo_da_Vinchi/ (дата звернення: 31.02.2023).

161. Мрака І. Роздуми на тему оборони Львова (фрагмент спогадів Яна Роґовського). Україна-Польща: історична спадщина і суспільна свідомість. Львів, 2016. № 9. С. 229–247.

162. Муравська О. В. Вплив східнохристиянської культури на європейське музичне мистецтво XIX–XX століть: дис. ... доктора мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2018. 636 с.

163. Муравська О. В. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Одеса: Друкарський дім, 2010. Вип. 1. 214 с.

164. Назаренко В. І., Вілінський Ю. С.,. Волосатих О. Ю. Вітольд Малішевський у музичному житті України та Польщі. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2019. № 2. С. 20–48.

165. Назаренко В. Українська сторінка маестро Малішевського. День. 2009. 15 серпня. № 143. С. 1.

166. Нахлік Є. К. Пантелеймон Куліш: до 170-річчя від дня народження. Київ: Знання, 1989. 48 с.

167. Немкович О. Предмет українського історичного музикознавства кінця XIX – 20-х рр. XX ст. Українське музикознавство. Київ, 2001. Вип. 30. С. 15–33.

168. Новакович М. Канон українського музичного модернізму: на прикладі творчості Б. Лятошинського. Луцьк: Твердиня, 2012. 167 с.

169. Носковський Зиґмунт. URL: https://esu.com.ua/article-73946 (дата звернення: 13.01.2023).

170. Образ і проблема України у творчості Юліуша Словацького. URL: http://mjsk.te.ua/uk/slovatskij-v-ukrayini/doslidzhennja-statti/98-obraz-i-problema-ukrayini-u-tvorchosti-juliusha-slovatskogo (дата звернення: 28.04.2023).

171. Одеська консерваторія: забуті імена, нові сторінки / гол. ред. і автор вступ. ст. Н. Огренич, ред.-упорядник Є. Маркова. Одеса: ОКФА, 1994. 248 с.

172. Олійник О. С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ: Наукова думка, 1977. 152 с.

173. Особова справа проф. Адольфа Хибінського: ДАЛО. Ф. 26. Оп. 5. Спр. 2014. Арк. 72–184.

174. Особова справа проф. Адольфа Хибінського: ДАЛО. Ф. 26. Оп. 5. Спр. 2015. Арк. 29.

175. Павлинська-Клеймьонова Н. Основи інтонаційної природи музики: сутність, науково-теоретичні зв'язки. Київ: Молодь і ринок. 2020. № 5. С. 137–141.

176. Павлишин С. Зарубіжна музика XX століття. Шляхи розвитку. Тенденції. Київ: Музична Україна, 1980. 212 с.

177. Павлишин С. Композитори-лірики. Музика. Київ, 1993. № 3. С. 3−4.

178. Павлишин С. Станіслав Людкевич. Київ: Музична Україна, 1974. 56 с.

179. Панславізм. URL: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Panslavizm (дата звернення: 04.02.2023).

180. Падеревський, котрого не знаємо. URL: https://zaxid.net/paderevskiy_kotrogo_ne_znayemo_n1329729 (дата звернення: 11.01.2023).

181. Подобас І. Мазурки Ф. Шопена в контексті варшавського бідермаєра: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2012. 190 с.

182. Подобас І. Християнство у слов'янських землях та ягеллонський ренесанс у Польщі як традиція «сарматизму» у мистецтві. Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць. Київ, 2012. № 21. С. 273–279.

183. Полякам. Т. Шевченко. URL: http://litopys.org.ua/shevchenko/shev210.htm (дата звернення: 04.02.2023).

184. Потебня О. Думка й мова. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст,; за ред. Марії Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 23–39..

185. Провідник по життю святих: святитель Димитрій Ростовський: URL: https://pravoslavna.volyn.ua/providnyk-po-zhyttyu-svyatyh-svyatytel-dymytrij-rostovskyj/ (дата звернення: 04.02.2023).

186. Прометеїзм. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Прометеїзм (дата звернення: 11.03.2023).

187. Плотін. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Плотін (дата звернення: 11.01.2023).

188. Пятенко Л. Жанр канта-шансон у виразності «пісеньок» О. Вертинського та «Глаголичної меси» Л. Яначека. Культурологічні проблеми музичної україністики: збірник статей; за ред. О. М. Маркової, В. Г. Сумарокової. Одеса, 1997. Вип. 2. Ч. 1. С. 94–96.

189. Пятенко Л. Типологія канта у творах композиторів XIX ст. Культурологічні проблеми музичної україністики: збірник статей; за ред. О. М. Маркової, В. Г. Сумарокової. Одеса, 1998. Вип. 2. Ч. 2. С. 83–86.

190. Радишевський Р. П. Українсько-польське пограниччя: сарматизм, бароко, діалог культур. Київ: Вид-во «МП Леся», 2009. 299 с.

191. Рижова О. О. Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2006. 180 с.

192. Рихлік Є. Українські мотиви в поезії Юлія Словацького. Ніжин, 1929. 29 с.

193. Роман Влад. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Роман_Влад (дата звернення: 21.03.2023).

194. Рославец Н. «Лунный Пьеро» Арнольда Шенберга. К новым берегам. 1923. № 3. С. 22–33.

195. Рославец Н. О музыкально-педагогическом образовании. Театр. 1922. № 6. С. 4–5.

196. Рославець Микола Андрійович. URL: https://uk.unionpedia.org/Рославець_Микола_Андрійович (дата звернення: 04.02.2023).

197. Рощенко (Авер'янова) О. Г. Міфологеми і ритуалеми як феномени міфомислення. Культура України: збірник наукових праць. Харків: ХДАК, 2002. Вип. 9. С. 49–60.

198. Рощенко О. Національний оперний міф у творі М. Лисенка «Тарас Бульба». Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії. Львів, 2014. Т. 267. С. 119–143.

199. Савицький Р. мол. Творчість Зіновія Лиська: Нотографія – Дискографія – Бібліографія. Кренфорд; Нью-Джерсі: Ключі, 1995. 84 с.

200. Савур-могила. Легенди та перекази Нижньої Наддніпрянщини. Збірник містить записи народної творчості, здійснені І. Срезневським, О. Стороженком, О. Афанасьєвим-Чужбинським, І. Манжурою, Я. Новицьким, Д. Яворницьким; упоряд. і авт. прим. В. А. Чабаненко. Київ: Дніпро,ъ1990. 261 с.

201. Саган О.Н. Проблема ідентифікації «Українського православ'я» у витрактуванні митрополита Іларіона (Огієнка). Іван Огієнко і сучасна наука та освіта. Серія: історична та філологічна. 2013. Вип. 10. С. 159–166.

202. Сарматизм. URL: https://www.wikidata.uk-ua.nina.az/Сарматизм.html (дата звернення: 05.02.2023).

203. Сарматизм. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Сарматизм (дата звернення: 16.02.2024).

204. Сас П. Сарматизм. Енциклопедія історії України: у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. Київ: Наукова думка, 2012. Т. 9. С. 459–460.

205. Северин Наливайко. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Северин_Наливайко (дата звернення: 04.02.2023).

206. Семенко Л.І. Їх поєднала пісня Леонтовича...: Нариси з історії музичного життя в Україні 1910–1930-х рр. Вінниця: ПП «Едельвейс і К», 2007. 252 с.

207. Сивохіп В. До питання зародження історичного музикознавства в Галичині. Музично-історичні концепції у минулому і сучасності. Львів: Сполом, 1997. С. 97–105.

208. Сидоренко-Малюкова Т. Одеська консерваторія кінця 1930-х – початку 1940-х років. Одеська консерваторія. Забуті імена, нові сторінки. Одеса: Окфа, 1994. С. 221–232.

209. Синкевич Н. Сакральний компонент архетиповості українського хорового мистецтва. Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. 2013. Вип. 13. С. 16–23.

210. Сінкевич Є. Г. Краківська історична школа в польській історіографії: монографія. Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2010. 332 с.

211. Сокальський Петро Петрович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Сокальський_Петро_Петрович (дата звернення: 04.02.2023).

212. Сокол О. До визначення поняття «музика». Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. 2012. Вип. 16. С. 8–18.

213. Соколова А. В. Візантійсько-лицарський культурний феномен у релігійних і творчих традиціях Британії-Англії та Русі-України: дис. ... доктора мистецтвознавства: 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство). Київ, 2021. 467 с.

214. Соколова А. В. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії та Русі-України: монографія. Одеса: Астропринт, 2020. 376 с.

215. Соколова А. Вікторіанська епоха крізь призми стилю бідермайєр. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: науковий збірник. Рівне: РДГУ, 2023. Вип. 44. С. 118–124.

216. Соловей-Кантемірова А. Культурні цінності православної Молдови та їхня впровадженість в ідею християнського лицарства Запорізької Січі. ОНМА імені О. В. Нежданової. Одеса, 2019. 69 с.

217. Станіслав Лем. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Станіслав_Лем (дата звернення: 23.02.2023).

218. Станіслав Монюшко. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Станіслав_Монюшко (дата звернення: 15.01.2023).

219. Стеньгач Н. О. Сарматський міф у культурі Речі Посполитої епохи бароко. Університетські наукові записки. 2016. № 59. С. 367–376.

220. Степаненко М. Музично-історичні етюди. Київ: ГРОНО, 2012. 176 с.

221. Степанова О. Піанізм лондонської і віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Суми, 2018. 224 с.

222. Степанова О. Піанізм як стиль: концептуальні особливості. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених. 2023. Вип. 60. Т. 4. С. 55–61.

223. Степовик Д. Християнство Тараса Шевченка. Жовква: Місія, 2014. 392 с.

224. Стефан Вітвіцький. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Стефан_Вітвіцький (дата звернення: 28.01.2023).

225. Столярчук Н. М. «Неовізантизм» Михайла Бойчука: історико- культурні та художньо-естетичні засади. Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Луцьк, 2012. № 15. С. 180–185.

226. Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. 2-е вид., допов. Львів, 2008. 352 с.

227. Танаева Л. Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи Барокко. М.: Наука, 1979. 303 с.

228. Тарас Шевченко. Причинна (Реве та стогне Дніпр широкий): Вірш. URL: https://virshi.com.ua/taras-shevchenko-prychynna-reve-ta-stogne-dnipr-shyrokyj/ (режим доступу 13.03.2023).

229. Тарасенко О. О. Музей старожитностей університету Св. Володимира у вивченні історії українського народу (до 170-річчя заснування). Сумська старовина. Суми, 2007. № 23. С. 78–83.

230. Тейлор Ч. Мультикультуралізм і «політика визнання»: пер. з англ. Р. Й. Димерець. Київ:Альтерпрес, 2004. 172 с.

231. Теологія культури. URL: https://ure-online.info/encyclopedia/teologiya-kultury/ (дата звернення: 05.02.2023).

232. Толошняк Н. Борис Кудрик у контексті галицької музичної культури. Musica Galiciana. Rzeszów: Wydawnictwo Wyżczej szkoły pedagogicznej, 1999. Т. 3. С. 267–274.

233. Троєльнікова Л. Художньо-освітній простір як культуротворчий чинник розвитку українського суспільства у ХХ столітті: дис. ... доктора мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2009. 423 с.

234. Українська школа в польськомовній літературі. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Українська_школа_в_польськомовній_літературі (дата звернення: 11.01.2023).

235. Уланова С. І. Нариси історії європейської музичної освіти і виховання: від античності до початку XIX століття. Київ: Знання України, 2002. 326 с.

236. Федів Ю. О., Мозгова Н. Г. Історія української філософії: навчальний посібник; ред. Г. І. Волинка.Київ: Україна, 2001. 509 с.

237. Філософія: хрестоматія для аспірантів: навчальний посібник; уклад. Волков О. Г. Мелітополь: МДПУ, 2018. 424 с.

238. Франко І. Листи Шевченка до Бр. Залеського. Зібр. творів: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1981. Т. 27. С. 61–72.

239. Франко І. Юзеф-Богдан Залеський. Зібр. творів: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1981. Т. 27. С. 23–32.

240. Цай Іжун. Жанр прелюдії у творчості Б. Лятошинсокого (на прикладі циклу «Три прелюдії» ор. 38). Магістерська робота. ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2023. 44 с.

241. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. Київ; Львів; Полтава, 2002. 499 с.

242. Цуньїн У. «11 етюдів у формі старовинних танців» для фортепіано В. Косенка у контексті символістської традиції в Україні. Магістерська робота. ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2023. 45 с.

243. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства: автореф. дис. … доктора мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2010. 20 с.

244. Чжу Цзії. Балади Ф. Шопена в представництві ідей бідермаєра. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал. 2023. № 2. С. 225–230.

245. Чупріна Н. М. Стилістика бідермаєра в фортепіанній творчості XIX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2013. 15 с.

246. Шамаєва К. Музична освіта в Україні у першій половині XIX ст.: навчальний посібник для студентів вищих закладів освіти і вчителів шкіл. Київ: ІЗМН, 1996. 112 с.

247. Швейцер Альберт. Філософський енциклопедичний словник; В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. Київ: Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України; Абрис, 2002. С. 716.

248. Швець-Савицька Н. У сорокаліття композитора, п’яніста і музиколога Олександра Козаренка. Musica humana. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип’якевича НАН України, 2003. Вип. 10. Ч. 2. С. 360–365.

249. Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом: нариси з історії і культури до початку XVIII століття / авторизов. пер. з англ. М. Габлевич; під ред. А. Ясіновського. Львів: Інститут Історії Церкви Львівської Богословської Академії, 2001. 250 с.

250. Шевченко Л. М. Скрябінівський ген Радості в Концертній симфонії № 4 К. Шимановського. Вісник Національної академії

керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал. 2020. № 2. С. 231–236.

251. Шевченко Л. М. Стильова парадигма української фортепіанної культури ХХ століття у світовому просторі: дис. … доктора мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2020. 448 с.

252. Шевчук І. Г. Українська хорова музика в руслі духовно-естетичних шукань української культури першої половини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2023. 177 с.

253. Шевчук І. Г. Хорова творчість К. Стеценка в контексті духовних і жанрово-стильових пошуків української культури початку ХХ ст. Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ: Міленіум, 2018. Вип. 1 (10). С. 347–353.

254. Шейко В. М. Інтеріснування культур і концепція поліетносфери: (до проблеми співвідношення понять). Схід–Захід: історико-культурологічний збірник. Харків: ХДАК, 1999. Вип. 2. С. 160–172.

255. Шпенглер О. Захід Європи. Нариси морфології світової історії: в 2 т. Київ: Книжкова майстерня, 1998. Т. 2. 609 с.

256. Штундер З. Станіслав Людкевич і його співпраця в етнографічній і музикологічній комісіях Наукового товариства ім. Шевченка. Записки НТШ: Праці Музикознавчої комісії; ред. О. Купчинський, Ю. Ясіновський. Львів, 1993. Т. 226. С. 456–459.

257. Шульгіна В. Д. Музична україніка: монографія. Київ: НМАУ, 2000. 213 с.

258. Шульгіна В. Д., Яковлев О. В. Пам’ятки історії культури і музичного мистецтва України XVIII – першої третини ХХ століття: монографія. Київ: НАКККіМ, 2011. 256 с.

259. Шульгіна В. Музична україніка: інформаційний і національно- освітній простір: автореф. дис. … доктора мистецтвознавства: 17.00.01 «Теорія і історія культури». Київ, 2002. 41 с.

260. Юдкін І. М. Нариси німецької музичної культури другої половини ХХ ст. Київ: Наукова думка, 1994. 184 с.

261. Юліуш Словацький. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Юліуш_Словацький (дата звернення: 05.02.2023).

262. Юрченко М. Лисенко та його релігійні твори. Лисенко М. Релігійні твори для мішаного хору. Київ; Дрогобич: Відродження, 1993. С. 3–5.

263. Яворський Болеслав Леопольдович. Універсальний словник-енциклопедія. 4-те вид., випр. і допов. Київ: Тека, 2006. 1432 с.

264. Ягеллони. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Ягеллони (дата звернення: 10.04.2022).

265. Ягеллонська ідея. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Ягеллонська_ідея (дата звернення: 10.02.2024).

266. Яковлев О. В. Синергетика регіональних ідентичностей у культурному континуумі України кінця XX – початку XXI століття: дис. ... доктора культурології: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2016. 468 с.

267. Ялоза А. Г. Бідермаєр у становленні класики гітарного мистецтва: дис. ... доктора філософії: 025 «Музичне мистецтво». Одеса, 2023. 177 с.

268. Ян Карлович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Ян_Карлович#cite_note-4 (дата звернення: 11.01.2023).

269. Ясіновський Ю. З історії музики західноукраїнських земель XVI– XVII ст. Українське музикознавство. Київ, 1986. Вип. 21. С. 107–116.

270. Ясперс К. Ідея Університету. Ідея університету: антологія; упоряд. М. Зубрицька, Н. Бабалик, З. Рибчинська. Львів: Літопис, 2002. С. 109–165.

271. Яценко Т. О., Шевченко З. О. Художня література в контексті світової культури: методичний посібник. Київ: Педагогічна думка, 2012. 136 с.

272. Abraham W. Powstanie organizacyi kościoła łacińskiego na Rusi. Lwów, 1904. T. 1. 1904. 418 s.

273. Abramowicz L. Dwie drogi. Przegląd Wileński. Wilno, 1912. № 5. 27 I (9 II).

274. Abramowicz L. Ideja Jagiellońska. Przegląd Wileński. Wilno, 1912. № 3. 13 (21) I.

275. Adler G. Der Stil in der Musik. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1911. 46 s.

276. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt am Main: Verlag-Anstalt, 1924. 1012 s.

277. Adler G. Methode der musikgeschichte. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1919. 222 s.

278. Adorno T. Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt am Main, 1975. 269 s.

279. Adorno T. Philosophie der neuen Musik. Frankfurt am Main, 1978. 200 s.

280. Agazzari A. Polemiki wokół «Musica Moderna»; pol. przekł. A. Szweykowska. Kraków: Musica Iagellonica, 1993. T. 1. 69 s.

281. Album Tatrzańskie, op. 12 https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/226-ignacy-jan-paderewski/gatunki/62-album-tatrzanskie-op-12 (дата звернення: 19.06.2023).

282. Anders H. Mieczysław Karłowicz w listach i wspomnieniach. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1960. S. 397–398.

283. Anders H. Mieczysław Karłowicz. Życie i dokonania. Poznań: Abos, 1998. 582 s.

284. Archiwum polityczne Ignacego Paderewskiego. opr. Stankiewicz W., Piber A. T. 2, 1919–1921. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich: PAN. Wroclaw, 1974.

285. Baird T. Sinfonia brevis. J. & W. Chester, 1968. 32 p.

286. Balzer O. Tradycja dziejowa unii polsko-litewskiej. Lwów; Warszawa: Księgarnia Gubrynowicz, 1919. 24 c.

287. Bardach J. O Rzeczpospolitą obojga narodów. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza; 1998. 72 s.

288. Bardach J. Unia lubelska, jej geneza i znaczenie. Kultura i Społeczeństwo. Warszawa, 1970. № 2. S. 119–136.

289. Bednarski H. Wielokulturowość – zagrożenia i szanse. Maria Janukowicz, Kazimierz Rędziński (ed.). Edukacja wobec wielokulturowości. Częstochowa, 2001/2002.

290. Bergmann O. Prawdziwa cnota krytyk się nie boi... Karykatura w czasopismach satyrycznych Drugiej Rzeczypospolitej. Warszawa: Wydawnictwo DIG, 2012. 390 s.

291. Besseler H. Spielfiguren in der Instrumentalmusik. Jahrbuch. Leipzig, 1956. S. 13–58.

292. Bezczelnie splądrowaliśmy Schaeffera. Poćwiartowaliśmy go na drobne kawałki. URL: https://wyborcza.pl/7,113768,28550721,nie-jestesmy-hienami-cmentarnymi-matmos-w-dialogu-z-schaefferem.html (дата звернення: 21.04.2023).

293. Będkowski S., Hrabia S. Witold Lutosławski: a bio-bibliography. London: Westport, 2001. 323 s.

294. Biedermeier. Przewodnik dla kolekcjonerow. Warszawa: Arkady, 2015. 286 s.

295. Biernacki M. Paderewski w Warszawie. Warszawa: Echo Muzyczne i Teatralne. 1899. № 3 (799). S. 26–29.

296. Bogusław Schaeffer. Multimedialne coś. URL: https://www.teatrpolonia.pl/event-data/1432/multimedialne-cos (дата звернення: 21.06.2023).

297. Bolesławska B. Panufnik. Kraków: PWM SA, 2001. 459 s.

298. Born G. For a relational musicology: Music and interdisciplinarity, beyond the practice turn. Journal of the Royal Musical Association. 2010. 135 (2), 205–243.

299. Bratislava department-of-musicology. URL: https://fphil.uniba.sk/en/departments-and-research-centres/department-of-musicology/ (дата звернення: 02.02.2023).

300. Byzantine Chant. URL: http://orthodoxwiki.org/Byzantine_Chant#The_enharmonic_modes (Last accessed: 10.12.2023).

301. Byzantium Renaissances. Dialogue of Cultures, Heritage of Antiquity Tradition and Modernity, pod red. Michala Janochy, Aleksandry Sulikowskiej, Iriny Tatarovej i in. Warszawa, 2012. 417 s.

302. Chalupka L. 80 rokov Katedry hudobnej vedy na FF UK. Slovenská hudobná veda (1921–2001): minulosť, súčasnosť, perspektívy. Bratislava, 2001. S. 21.

303. Chalupka L. Slovenská muzikologická asociácia pri SHÚ. Bratislava, 2001. S. 12.

304. Chomiński J. A. Chybiński. Muzyka. 1953. № 3–4. S. 15–22.

305. Chomiński J. Chopin. Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Kraków, 1978. 259 s.

306. Chrzanowski T. Wedrówki po Sarmacji Europejskiej: Eseje o sztuce i kulturze staropolskiej. Kraków: Znak, 1988. 336 s.

307. Chybiński A. Bogurodzica pod względem historyczno-muzycznym. Przegląd Powszechny. Kraków, 1907. T. 94. S. 373–392.

308. Chybiński A. Chopin. Preludya Jubileuszowe. Gazeta Lwowska. 1910. № 43–44.

309. Chybiński A. Do genezy «Harnasiów» Karola Szymanowskiego. Epizody z życia wielkiego artysty. Muzyka Polska. Warszawa, 1936. № 3. S. 184–196.

310. Chybiński A. Ignacy Paderewski jako kompozytor utworów fortepianowych. Przegląd Muzyczny. Warszawa, 1910. № 20. S. 8.

311. Chybiński A. Karol Szymanowski a Podhale. Wierchy. Lwów, 1938. T. 16. S. 1–35.

312. Chybiński A. Karol Szymanowski. Wspomnienia i impresje. Muzyka Polska. Warszawa, 1937. № 4. S. 185–189.

313. Chybiński A. Materiały do dziejów królewskiej kapeli Rorantystów na Wawelu. Kraków, 1910. Cz. 1: 1540–1624. 61 s.

314. Chybiński A. Mazurki fortepianowe Karola Szymanowskiego. Muzyka. Kraków, 1925. № 1. S. 12–15; № 2. S. 61–64.

315. Chybiński A. Mieczysław Karłowicz. Muzyka Polska. Warszawa, 1934. Zesz. 1. S. 3–22.

316. Chybiński A. Muzycy włoscy w krakowskich kapelach katedralnych (1619–1657). Przegląd Muzyczny. Poznań, 1926. № 11–12; 1927. № 1–5, 7, 8.

317. Chybiński A. O metodach zbierania i porządkowania melodii ludowych. Lud. Lwów, 1907. T. 13. 31 s.

318. Chybiński A. O polskiej muzyce ludowej: wybór prac etnograficznych. Kraków, 1961. 538 s.

319. Chybiński A. O potrzebach polskiej etnografii muzycznej. Polska Sztuka Ludowa. 1947. № 1–2. S. 16–19.

320. Chybiński A. O reformie nauczania harmonji. Lwowskie wiadomości muzyczne i literackie. 1925. № 1.

321. Chybiński A. O zadaniach historycznej muzykologij w Polsce. Muzyka. Warszawa, 1930. № 10. S. 587–595.

322. Chybiński A. Potrzeba organizacji pracy w zakresie folkloru muzycznego. Słowo Polskie. 1921. № 98, 100, 102.

323. Chybiński A. Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800. Kraków, 1949. 163 s.

324. Chybiński A. Studia z zakresu szkolnictwa muzycznego. Kwartalnik muzyczny. Warszawa, 1929. № 2. S. 170–174.

325. Chybiński A. Teoria menzuralna w polskiej literaturze muzycznej pierwszej połowy XVI wieku. Traktaty teoretyczne Sebastiana z Felsztyna, Stefana Monetariusa, Marcina Kromera. Rozprawy Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności w Krakowie. Kraków, 1911. T. 48. № 4.

326. Chybiński A. W sprawie zbierania instrumentów muzycznych na Podhalu. Przegląd muzyczny. Warszawa, 1919. № 11–12. S. 9–10.

327. Chybiński A. Wschód i Zachód w muzyce. Krakow: Muzyka. 1929. № 1. S. 18.

328. Chybiński A. Wskazówki zbierania melodii ludowych. Przegląd muzyczny. 1925. № 1. S. 6–12.

329. Chybiński A. Zbiore muzyczne na Wawellu. Przegląd muzyczny. 1910. № 1–2. S. 3.

330. Chybiński A. Ziemia Czerwieńska w polskiej kulturze muzycznej XVI wieku. Lwów, 1936. S. 45–46.

331. Chybiński A. Na wstępie do studiów muzykologicznych. Lwowskie wiadomości muzyczne i literackie. Lwów, 1930. № 5–6.

332. Chybiński A. Uniwersytet a muzyka. Pregląd muzyczny. Warszawa, 1913. № 2. S. 1–5.

333. Chybiński A. W czasach Straussa i Tetmajera: Wspomnienia / opr. A. i Z. Szweykowscy. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1959. 271 s.

334. Chybiński A. Wagner. Życie i twórczość. Zdzisława Jachimeckiego. Książka. Kraków, 1922. № 6–7. S. 261–263.

335. Chylinska T., Haraschin S., Jablonski M. Przewodnik po muzyce koncertowej. Part II. Krakow: PWM Edition, 2004. S. 459.

336. Civra F. Musica poetica. Introduzione alla retorica musikale. Torino: UTET Liberia, 1991. 215 p.

337. Czas. Kraków, 1905. № 294 (XII). S. 23.

338. Dabrowski Patrice M. Commemorations and the Shaping of Modern Poland. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004. S. 105.

339. Daibhi O Croinin. Irlandia sredniowieczna (400–1200). Warszawa, 2010. 459 s.

340. Demus O. Byzantine Art and the West (The Wrightsman lectures). New York, 1970. 274 p.

341. Dickinson G. S. Otto Kinkeldey. The Musical Quarterly. 1938. T. 24. № 4. P. 412–418.

342. Dobrzańska-Fabiańska Z. Izorytmiczna koncepcja dzieła muzycznego: epoka Notre Dame: Ars antiqua-Ars nova-Ars subtilior: epoka burgundzka. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1988. 343 s.

343. Drzewiecki Z. Wspomnienia muzyka. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2010. 208 s.

344. Drożdżewska A. Życie muzyczne na Uniwersytecie Wrocławskim w XIX i I połowie XX wieku. Edukacja muzyczna – działalność naukowa – ruch koncertowy. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012. 604 s.

345. Duszuk K. Zdzisław Jachimecki: Encyklopedia Muzyczna PWM: część biograficzna, pod red. E. Dziębowskiej. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 1993. T. 4: H–I–J. S. 384–388.

346. Duszyk K. Twórczość kompozytorska Zdzisława Jachimeckiego. Muzyka. 1983. № 3. S. 21–28.

347. Dziadek M. Adolfa Chybińskiego i Zdzisława Jachimeckiego droga do muzykologii uniwersyteckiej. Polski rocznik muzykologiczny. Warszawa, 2004. T.3. S. 178–183.

348. Dziadek M. Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Czasopisma i autorzy. Cieszyn: Uniwersytet Śląski, Filia w Cieszynie, 2002. 435 s.

349. Dziadek M. Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia. Katowice, 2002. 637 s.

350. Dziadek M., Jaczyński M., Kica J. Ignacy Jan Paderewski w polskim dyskursie satyrycznym z lat 1898–1936. Muzyka. Kraków, 2022. S. 78–113.

351. Dziadek M. Wagner a Młoda Polska. Muzyka. Kraków, 2001. № 4. S. 27–45.

352. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. 587 s.

353. Dziębowska E. Badania naukowe muzykologii krakowskiej. Muzykologia krakowska 1911–1986. Kraków, 1987. S. 7–39.

354. Dziębowska E. Chomiński Józef Michał: Encyklopedia Muzyczna PWM: część biograficzna, pod red. E. Dziębowskiej. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 1984. T. 2: C– D. S. 106–108.

355. Dziębowska E. Chopin – romantyk, klasyk, modernista. Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku. Warszawa, 1973. T. 2. S. 7–20.

356. Dziębowska E. Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza: studia i materiały. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1970. 319 s.

357. Dziębowska E. Zdisław Jachimecki: Encyklopedia Muzyczna PWM: część biograficzna, pod red. E. Dziębowskiej. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 1993. T. 4: H–I–J. S. 387.

358. Epstein P. Max Schneider zum Abschied. Schlesische Monatshefte. 1926. T. 6: № 3. 174 s.

359. Feliński Z. Pamiętniki ks. Zygmunta Szczęsnego Felińskiego Biskupa Warszawskiego. Cz. 2. Od roku 1851 do 1883. Lwów: Nakładem Księgarni Zienkowicza i Chęcińskiego, 1911. 295 s.

360. Festiwal W. Lutosławskiego "Łańcuch XXI". URL: https://www.lutoslawski.org.pl (дата звернення: 21.12.2023).

361. Fourteen Holy Helpers. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Fourteen_Holy_Helpers (дата звернення: 10.12.2023).

362. Frączkiewicz A. Polski koncert fortepianowy po Chopinie: wyd. pt. Koncert instrumentalny w II polowie XIX wieku. Z dziejów polskiej kultury muzycznej. Kraków, 1966. T. 2. S. 445–456.

363. Frontczak A., Prosnak J. Jachimecki Zdzisław. Słownik muzyków polskich. Kraków, 1964. T. 1. S. 192–194.

364. Funck H. Musikalisches Biedermeier. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Bd. 13. Halle, 1935. Z. 396–406.

365. Gallican chant. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Gallican_chant (дата звернення: 10.08.2023).

366. Geanakopulos D. J. Constantinople and the West: Essays on the Late Byzantine (Palaeologan) and Italian Renaissances and the Byzantine and Roman Churches. Wisconsin, 1989. 310 p.

367. Geistmeier W. Biedermeier: das Bild von Biedermeier. Zeit und Kultur des Biedermeier. Kunst und Kunstleben des Biedermeier. Leipzig, 1979. 366 p.

368. Gliński M. Witold Maliszewski. Z okazji odznaczenia Państwową Nagrodą Muzyczną. Muzyka. 1931. № 2. S. 82–83.

369. Golachowski S. Karol Szymanowski. Łódź, 1948. 80 s.

370. Grabowski A. Prawdziwy Dramat Teatru. O metateatrze i metadramacie Bogusława Schaeffera. Kraków, 2017. 289 s.

371. Gregor V. The interweaving of Czech and Slovak music pedagogy. Music education and art education in Bratislava. Bratislava, 1982. S. 22–31.

372. Gregor V. Prolínání české a slovenské hudební pedagogiky. Hudobná výchova a umelecké školstvo v Bratislave. Bratislava, 1982. S. 75–88.

373. Gregorkiewicz-Tatarska J. Łucjan Kamieński – muzykolog i kompozytor. Poznań, 1989. 139 s.

374. Grount S. J. Otto Kinkeldey. N. Grovez. T. 13. S. 611–612.

375. Grount S. J. Otto Kinkeldey. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Oxford, 2014. S. 68.

376. Grzybowski S. Dzieje Polski i Litwy 1506–1648. Wielka Historia Polski. Kraków: Fogra. 2000. T. 4. 415 s.

377. Gwizdalanka D., Meyer K. Lutosławski. Droga do dojrzałości. Kraków: PWM, 2005. 376 s.

378. Halecki O. Unia Jagiellońska i misja dziejowa Polski: wybór pism; wstępem opatrzył Marek Kornat; przypisami opatrzył Rafał Łatka. Kraków: Ośrodek Myśli Politycznej: Wydział Studiów Międzynarodowych i Politycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego. 2021. 566 s.

379. Halecki O. Idea Jagiellońska. Kwartalnik Historyczny. Lwów, 1937. Zeszyt 1–2. S. 486–510.

380. Halecki O. Polska w epoce Jagellonow. Polska jej dzieje i kultura, T.1. Warszawa, 1930. S. 193–365.

381. Heussler H. Das Biedermeier in der Musik. Die Musikforschung. XII Jahrgang. Kassel, Basel, 1959. Z. 422–431.

382. Hiley D. Western Plainchant. A Handbook. Oxford, 1993. 661 p.

383. Hodor J.M. Schäffer Bogusław: Encyklopedia Muzyczna PWM: część biograficzna, pod red. E. Dziębowskiej. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2007. T. 9: S–Sł. S. 66–77.

384. Hořejš A. Profesor dr. Dobroslav Orel 60-ročný. Slovenský denník. 1930. V. 8. S. 287.

385. Hudec K. K štátnej cene prof. Dr. D. Orla. Prúdy. 1937. P. 556–558.

386. Hudec K. URL: https://sk.wikipedia.org/wiki/Konštant%C3%ADn_Hudec (дата звернення: 02.02.2023).

387. Hulková M. The Contribution of Dobroslav Orel (1870–1942) and of Three State Institutions in Bratislava to Research on the Early History of Music. Musicologica Slovaca. 2022. Vol. 13. No. 2. P. 253–272.

388. Hysa O. Czescy muzykanci w kulturze muzycznej Podola początku XX wieku. Kolektivní monografi Joseph von Eichendorff (1788–1857) i czesko-polska kulturowa i artystyczna pogranicza: Zbiór artykułów naukowych. Opava, 2018. S. 194–201.

389. Hysa O. Dobroslav Orel a slovenská muzikologická škola. Musicologica: časopis Katedry muzikológie FiF UK v Bratislave. Issue 1. Bratislawa, 2023.

390. Hysa O. Idea jagiellonska jako pomost miedzy muzykologia polska i ukrainska. Copernicus De Musica. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2023. C. 11–21.

391. Hysa O. Jagiellonianism in Poland and Ukraine as a factor of university education and a cultural and historical phenomenon. Linguistics and Culture Review. New York. 5 (S2). P. 68–79.

392. Hysa Oksana A., Stepaniuk Ihor V., Vaniuha Liudmyla S., Zhorniak Bogdana Ye., Rehulich Iryna V. Jagiellonianism in Poland and Ukraine as a factor of university education and a cultural and historical phenomenon. Linguistics and Culture Review. New York, 2021. 5 (S2). P. 68–79.

393. Idea jagiellońska w XXI wieku. URL: https://psz.pl/122-opinie/idea-jagiellonska-w-xxi-wieku (дата звернення: 03.02.2023).

394. Ignacy Jan Paderewski, Symfonia h-moll op. 24 “Polonia”. URL: https://culture.pl/pl/dzielo/ignacy-jan-paderewski-symfonia-h-moll-op-24-polonia (дата звернення: 15.02.2023).

395. Ignacy Jan Paderewski. Polityk i wirtuoz. URL: https://www.polskieradio.pl/39/156/artykul/717989,ignacy-jan-paderewski-polityk-i-wirtuoz (дата звернення: 01.02.2023).

396. Ingarden R. Studia z estetyki. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1957. T. 1. 439 s.

397. Ingarden R. Studia z estetyki. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966. T. 2. 531 s.

398. Ingarden R. Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973. 188 s.

399. Instytut Muzykologii UAM. URL: http://muzykologia.amu.edu.pl/?page_id=3217 (дата звернення: 15.06.2023).

400. Ireland K. A Classical Introduction to Modern Number Theory. Kenneth Ireland, Michael Rosen. 2nd ed. New York: Springer, 1990. 394 p.

401. Iwaszkiewicz J. Książka moich wspomnień. Warszawa: Marginesy. 541 s.

402. Jachimecki Z. Chopin: rys życia i twórczości. Warszawa: Instytut Wydawniczy Sztuka, 1949. T. 1. 387 s.

403. Jachimecki Z. Droga twórcza R. Straussa. Muzyka. 1934. № 6–7. S. 254–256.

404. Jachimecki Z. Dwie opery polskie o Napoleonie. Muzyka. 1929. № 1. S. 4–13.

405. Jachimecki Z. Dzwony z Corneville. Głos Narodu. Kraków, 1916. № 325. S. 5.

406. Jachimecki Z. Ewolucja w twórczości Wagnera. Przegląd Muzyczny. Kraków, 1913. № 11. S. 4–6.

407. Jachimecki Z. Fryderyk Chopin (1810–1849). Wybór listów. Wrocław: Ossolineum, 1949. 216 s.

408. Jachimecki Z. Fryderyk Chopin: rys życia i twórczości. Kraków: Drukarnia narodowa, 1927. 164 s.

409. Jachimecki Z. Historia muzyki polskiej (w zarysie). Warszawa: Nakład Gebethnera i Wolffa, 1920. 251 s.

410. Jachimecki Z. Karol Szymanowski Rys dotychczasowej twórczości. Kraków, 1927. 76 s.

411. Jachimecki Z. Miejski teatr ludowy. Jawnuta. Sielanka-opera w 3 aktach Kniaźnina. Muzyka Stanisława Moniuszki. Głos Narodu. Kraków, 1918. № 9. S. 2.

412. Jachimecki Z. Muzyka kościelna Moniuszki. Łódź, 1947. 20 s.

413. Jachimecki Z. Muzyka na dworze króla Władysława Jagiełły 1424–1430. Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1915. 38 s.

414. Jachimecki Z. Muzyka polska w rozwoju historycznym od czasów najdawniejszych do doby obecnej. Kraków: Nakładem Księgarni Stefana Kamińskiego, 1951. T. 1. Cz. II: Wiek XVIII do połowy wieku XIX. 315 s.

415. Jachimecki Z. Muzyka polska. Polska, jej dzieje i kultura. Warszawa, 1929. Cz. 1: Epoka Piastów i Jagiellonów. 27 s.

416. Jachimecki Z. Muzyka w Krakowie i nowa opera Polska. Przegląd Polski. Kraków, 1909. T. 171. S. 584–591.

417. Jachimecki Z. Muzyka w Krakowie. Przegląd Polski. Kraków, 1907. T. 165. S. 140–146; T. 166. S. 499–514.

418. Jachimecki Z. Muzyka w Krakowie. Stara baśń, opera w 4 aktach Władysława Żeleńskiego. Przegląd Polski. Kraków, 1907. T. 165. S. 286–289.

419. Jachimecki Z. Muzyka w Polsce. Polska, obrazy i opisy. Lwów, 1907. 54 s.

420. Jachimecki Z. Muzykologia i piśmiennictwo muzyczne w Polsce. Polska Akademia Umiejętności. Kraków, 1948. 62 s.

421. Jachimecki Z. Nie uwzględnione dotychczas źródło melodii Bogurodzicy. Muzyka. 1930. № 2.

422. Jachimecki Z. Nowa opera polska Doła, opera w czterech aktach. Słowa i muzykę napisal Bolesław Wallek-Walewski. Przegląd Muzyczny. 1919. № 17–18. S. 9.

423. Jachimecki Z. Opera lwowska w Krakowie. Przegląd Polski. Kraków, 1913. T. 189. S. 268–273, 399–406.

424. Jachimecki Z. Opera w teatrze im. Słowackiego. Głos Narodu. Kraków, 1920. № 158. S. 2–3.

425. Jachimecki Z. Opera w teatrze Miejskim. Głos Narodu. Kraków, 1917. № 147. S. 3.

426. Jachimecki Z. Operetka Karola Szymanowskiego. Muzyka. Kraków, 1952. № 3–4.

427. Jachimecki Z. Parsifal. Nowa Reforma. Kraków, 1908. № 379. S. 1–2.

428. Jachimecki Z. Parsifal. Złoty Róg. Kraków, 1913. № 28. S. 5–7.

429. Jachimecki Z. Powój: na śpiew i fortepian. Kraków: S. A. Krzyżanowski, 1905. 7 s.

430. Jachimecki Z. Problem organizacji studiów muzykologicznych. Kwartalnik muzyczny. 1949. № 25. S. 197–207.

431. Jachimecki Z. Rozwój kultury muzycznej w Polsce. Skład główny w Księgarni Ant. Piwarskiego i Sp. Kraków, 1914. 165 s.

432. Jachimecki Z. Stanisław Moniuszko: (1819–1872). Warszawa: Gebethner i Wolff, 1921. 293 s.

433. Jachimecki Z. Tęsknica: na śpiew i fortepian. Kraków: A. Piwarski i Ska, 1905. 5 s.

434. Jachimecki Z. Trzy pieśni. Królewna. Warszawa: Nakład i własność Gebethnera i Wolffa, 1921. 5 s.

435. Jachimecki Z. Warszawa miasto Chopina. Warszawa: Instytut Fryderyka Chopina, 1950. 118 s.

436. Jachimecki Z. Władysław Żeleński. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1959. 128 s.

437. Jachimecki Z. Władysław Żeleński. Życie i twórczość (1837–1921). Rocznik Krakowski. Kraków, 1952. T. 32, zesz. 5. S. 143–195.

438. Jachimecki Z. Wpływy włoskie w muzyce polskiej. Studya do historii muzyki w Polsce. Kraków: Akademia Umiejętności, 1911. T. 1: 1540–1640. 319 s.

439. Jachimecki Z. Z opery. Pierwszy występ p. Marii Mokrzyckiej. Głos Narodu. Kraków, 1917. № 188. S. 2.

440. Jachimecki Z. Z opery. Sprzedana narzeczona – Fryderyka Smetany. Głos Narodu. Kraków, 1917. № 193. S. 2.

441. Jachimecki Z. Z teatru. Carmen – Bizet'a. Głos Narodu. Kraków, 1915. № 304. S. 3.

442. Jachimecki Z., Poźniak W. Antoni Radziwiłł i jego muzyka do «Fausta». Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1957. 96 s.

443. Jagiellonowie. URL: https://pl.wikipedia.org/wiki/Jagiellonowie (дата звернення: 05.04.2023).

444. Jan Paweł II. Pamięć i tożsamość. Rozmowy na przełomie tysiącleci. Kraków: ZNAK. 2005. 68 s.

445. Jankowska V. Zygmunt Noskowski wobec literatury i kultury romantyzmu. Warszawa. 2015. 150 s.

446. Jaskuła S. Jagiellonian inspirations in inter-cultural education. Jagiellonian ideas towards challenges of modern times. Krakow: Jagiellonian Library, 2017. S. 67–85.

447. Jasudowicz T. Zasada tolerancji religijnej w nauczaniu Pawła Włodkowica. Roczniki Nauk Społecznych. Vol. 22–23 (1994–1995). No. 1. S. 47–51.

448. Jensch G. Musikgeschichte der Start Breslau (z materiałami do pracy) w zbiorach BUW GZM, RM, 1875.

449. Kaczmarowski Łukasz. Rapsodia litewska, op. 11. URL: https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/kompozycja/2732 (дата звернення: 15.02.2023).

450. Kaczyński T. «Verbum mobile» St. Moniuszki. Kraków. 142 s.

451. Kaczyński T. Dzieje sceniczne Halki. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1969. 188 s.

452. Kaczyński T. Rozmowy z Witoldem Lutosławskim. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972. 171 s.

453. Kamieniecki W. Idea Jagiellońska. Warszawa, 1929. S. 7-24.

454. Kamieniecki W. Ponad zgiełkiem walk narodowościowych. Idea Jagiellońska. Warszawa: Sgł. Dom Książki Polskiej.1929. 39 s.

455. Kamieński Ł. Kaszebście nuti: pieśni kaszubskie: 13 pieśni na głos z fortepianem. Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, 1936. 23 s.

456. Kamieński Łucjan. URL: https://culture.pl/pl/tworca/lucjan-kamienski (дата звернення: 15.01.2023).

457. Kämper D. Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. 292 S.

458. Kant I., Stark W. Vorlesung zur Moralphilosophie. Germany: De Gruyter. 2004. 498 s.

459. Kantorowicz Ernst H. Laudes regiae: A Study in Liturgical Acclamations and Mediaeval Ruler Worship. Los Angeles, 1958. 292 p.

460. Karasińska M. Bogusława Schaeffera filozofia nowego teatru. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM. 2002. 268 s.

461. Karłowicz M. Koncert skrzypcowy A-dur. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1994. 35 s.

462. Karłowicz M. Rapsodia litewska: poemat symfoniczny, op. 11. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1980. 75 s.

463. Karłowicz M. Rapsodia litewska, op. 11. URL: http://beethoven.org.pl/encyklopedia/karlowicz-mieczyslaw-rapsodia-litewska-op-11/ (дата звернення: 15.02.2023).

464. Klaczko J. Aneksja w dawnej Polsce: unia Polski z Litwa. Spólka Wydawnicza Polska, 1901. 94 c.

465. Klaczko J. Unia Polski z Litwą. Kraków 1901, s. 5–9.

466. Kleczyński J. Ignacy Paderewski, Warszawa: Echo Muzyczne i Teatralne,1890. № 362, S. 425.

467. Kleczyński J. Zakopane i jego pieśni. Warszawa: Echo Muzyczne i Teatralne, 1884. № 33. S. 447.

468. Kliza M. Zapomniana unia. Dziennik Wschodni.1999, № 152.

469. Knechtsberger-Karin M. Odišiel vzdelaný človek. Slovenská hudba. 1963. P. 266.

470. Kompozytor Mieczysław Karłowicz 1876–1909. URL: https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/2478-Mieczyslaw-Karlowicz (дата звернення: 15.02.2023).

471. Konopczynski W. Idea jagellonska. Dzieje Polski nowozytnej. Warszawa, 1936. T.1. S. 405-406.

472. Konopczyński W. Umarli mówią. Zkice historyczno-polityczne. Wydawnictwo: Wielkopolska Księgarnia Nakładowa Karola Rzepeckiego. Poznań, 1929. 166 s.

473. Kopaczek J. Lublin – pomiędzy Krakowem i Wilnem. Dział ds. Sportu i Turystyki w Wydziale Spraw Społecznych Urzędu Miasta Lublin. 2005.

474. Koričánsky G. Bellov večer na univerzite. Slovenský denník. 1927. V. 1. S. 33.

475. Korolewicz-Waydowa J. Sztuka i życie. Mój pamiętnik. Wrocław: Wydawnictwo Ossolińskich, 1958. 290 s.

476. Korporowicz L. Jagiellońskie inspiracje dialogu międzykulturowego. Mosty nadziei. Kraków: WUJ, 2016. S. 23–36. URL: https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/38580/korporowicz_jagiellonskie_inspiracje_dialogu_miedzykulturowego_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 17.04.1923).

477. Korporowicz L. Komunikacja międzykulturowa w perspektywie praw kulturowych. Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Sociologica. 2015. Vol. 2. P. 18–35.

478. Korska J. Ku nowoczesnej sztuce audiowizualnej, czyli teatralny "Scenariusz dla nieistniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego" Bogusława Schaeffera. Lódz: Zagadnienia Rodzajów Literackich, 1994. Z. 1/2. S. 53–76.

479. Krajewski P. Historia i polskość w ujęciu Andrzeja Panufnika. Muzyka jako "odbicie" świata. 2018. Vol. XXX. S. 173–188.

480. Krasiński Z. Psalmach przyszłości. Paryż, 1845. Wyd. 1. 47 s.

481. Kresanek J. Hudobná historiografia. Vysokoškolské skriptá. Bratislava: FF UK, 1981. 134 s.

482. Kresanek J. Rozvoj hudobnej vedy na Filozofickej fakulte UK za poslednych 20 rokov. Bratislava, 1965. (Rukopis autora).

483. Kresánek J. Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného. Bratislava: Slovenská akadémia vied a umení, 1951. 256 s.

484. Krochma A. Król Pianistów w Świecie Polityki. Międzynarodowe obchody poświęcony życia i dżilności Ignacego Jana Paderewskiego. Kronika naukowa. Krakow, 2019. S. 450–454.

485. Kronika Uniwersytetu Poznańskiego za rok akademicki 1929–1930. Poznań, 1930. 40 s.

486. Królak T. Kontemplacja i zdradzony świat. Rozmowy z prof. Stefanem Swieżawskim. Poznań, 1999. S. 211–212.

487. Krzemiński S. Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana. Warszawa, 1903. Ostatni obywatele Wielkiego Księstwa Litewskiego. Lublin, 2005. T. XXXI.

488. Kubiak J. Spory o Biedermeier. Poznan: Poznanska Biblioteka Niemiecka, 2006. 437 s.

489. Lasecka J. A step – koń – Kozak – ciemność – jedna dzika dusza: Ukraina w powieści poetyckiej. Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature. Lodz, 1984. № 40. S. 191–237.

490. Latoszewski Z. Koncert Chóru Akademickiego. Kurier Poznański. 17.03.1927.

491. Latoszewski Zygmunt. URL: https://pl.wikipedia.org/wiki/Zygmunt_Latoszewski (дата звернення: 20.07.2022).

492. Lengová J. Dobroslav Orel and Slovak musical romanticism. Musicologica Slovaka. Vols. 13 (39). 2022. 306 p.

493. Levy K. Gregorian Chant and the Carolingias. Princeton, New Jersey, 1998. 271 p.

494. Lewowicki T. Wielokulturowość i edukacja – zagadnienia ogólne, ujęcie porównawcze. In: idem, Franciszek Szlosek (ed.). Kształcenie ustawiczne do wielokulturowości. Warszawa – Radom, 2009.

495. Lipiński K. II Koncert skrzypcowy D-dur, op. 21. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1994. 46 s.

496. Lissa Z. Organizacja twórczości muzykologicznej. Kwartalnik muzyczny. Kraków, 1949. № 25. S. 212–221.

497. Lissa Z. Studia nad twórczością Fryderika Chopina. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1970. 510 s.

498. Lithuanian Rhapsody. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Lithuanian_Rhapsody (дата звернення: 15.02.2023).

499. Lutosławski (1913–1994) – klasyk muzyki XX wieku. URL: https://culture.pl/pl/artykul/lutoslawski-1913-1994-klasyk-muzyki-xx-wieku (дата звернення: 12.01.2023).

500. Lutosławski W. III Symfonia. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2000. 109 s.

501. Lutosławski W. Melodie ludowe: na fortepian. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2013. 18 s.

502. Lutosławski W. Koncert na orkiestrę. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1957. 150 s.

503. Lutosławski Witold. Koncert na orkiestrę. URL: https://pwm.com.pl/pl/wypozyczenia/utwory-wg-kategorii/publikacja/koncert-na-orkiestre,witold-lutoslawski,10771,wypozyczenia.htm (дата звернення: 12.01.2023).

504. Łobaczewska S. Fryderyk Chopin. Z dziejów polskiej kultury muzycznej: Od Oświecenia do Młodej Polski. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1966. S. 153–266.

505. Łobaczewska S. Wkład Chopina do romantyzmu europejskiego. Rocznik Chopenowski. T. 1. PWM, 1956. S. 51–53.

506. Maciejewski J. Sarmatyzm jako formajakulturowa: (geneza i dlowne cechy wyodrebniajase).Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja. 1974. № 4 (16). S. 13–42.

507. Mackiewicz M. Uwagi nad ideą jagiellońską w hisoriografii polskiej przełomu XIX i XX wieku. Folia Wratislaviensis. 2014. Vol. 3 (2), 9–24.

508. Malarstwo polskiego symbolizmu. URL: https://culture.pl/pl/artykul/malarstwo-polskiego-symbolizmu (дата звернення: 23.02.2023).

509. Malczewska-Pawelec D. Szajnocha Karol. Polski Słownik Biograficzny. Warszawa–Kraków, 2009–2010. T. 46. Z. 4. S. 505–511.

510. Malinowski J. Malarstwo polskie XIX wieku. Warszawa: DiG, 2003. 396 s.

511. Maliszewski W. Koncert fortepianowy b-moll: układ na 2 fortepiany Warszawa: Towarzystwo Muzyki Polskiej, 1939. 92 s.

512. Maliszewski W. Première symphonie: en sol pour orchestre, op. 8. Leipzig: M. P. Belaïeff, 1907. 128 p.

513. Maliszewski W. Troisième symphonie: en sol pour orchestre, op.14. Leipzig: M. P. Belaïeff, 1912. 92 p.

514. Maliszewski W. Fantazja kujawska, op. 25: na fortepian z towarzyszeniem wielkiej orkiestry. Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Kompozytorów Polskich, 1930. 56 s.

515. Maliszewski W. Missa Pontificalis, op. 29. 1. Kyrie; 2. Gloria; 3. Credo; 4. Sanctus; 5. Agnus Dei. Miejsce nieznane. 1930. 7 s.

516. Maliszewski W. Ouverture joyeuse: pour orchestre, op. 11. Leipzig: M. P. Belaieff, 1910. 66 p.

517. Maliszewski W. Quintuor: pour deux violons, alto et deux violoncelles, op. 3. Leipzig: M. P. Belaieff, 1904. 80 p.

518. Maliszewski W. Symphony № 2, op. 12, A Major. Hoeflich, 1910. 150 p.

519. Maliszewski W. Syrena: opera-balet w 4 aktach. Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, 1931. 240 s.

520. Maliszewski W. Z niwy polskiej: Trzy parafrazy na tematy ludowe: dla wielkiej orkiestry. Miejsce nieznane. 1925. 74 s.

521. Maliszewski W. Reorganizacja Państwowego Konserwatorium Muzycznego. Muzyka. 1931. Nr. 11–12. S. 484.

522. Maliszewski W. Ku czemu idzie muzyka dzisiejsza? Muzyka. 1934. № 4 (114). S. 147–148.

523. Mankowski T. Genealogia sarmatyzmu.Warszawa: Łuk, 1946. 169 s.

524. Manru. Ignacy Jan Paderewski. URL: https://culture.pl/en/work/manru-ignacy-jan-paderewski (дата звернення: 10.02.2023).

525. Marek Rembierz. Jagiellonian Ideas in Shaping Cultural Identity, Social Pluralism and Intercultural Relations – Historical Reconnaissance, Ideological Bonds and Educational Postulates of Stefan Swieżawski. Kraków: Jagiellonian Library, 2017. S. 345–379.

526. Markova E., Yatsenko E. Wizja symbolizmu w operze «Na Wielkanoc rusałki» Nikołaja Leontowicza. Dziło muzyczne. Wobec przeszłosci współczesnosci. Bydgoszcz, 2020. S. 245–250.

527. Marszalek-Kawa J., Karpus Z., Jobst K. S. Stosunki polsko-ukrainskie: historia i pamiec. Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung. 2009. Vol. 58 (1–2). S. 267–269.

528. Matula P. Existenčné podmienky českých a slovenských stredoškolských profesorov na Slovensku v rokoch 1918–1938. Človek a spoločnosť. 1998. Roč. 1. Č. 13.

529. Melodie ludowe litewckie. URL: https://polona.pl/item/melodje-ludowe-litewskie-t-1,MzgxMDI3NA/10/#info:metadata (дата зверненяння: 13.01.2023).

530. Mesjanizm polski. URL: https://pl.wikipedia.org/wiki/Mesjanizm_polski (дата звернення: 11.03.2023).

531. Michalowski K. Bibliografia Polskiego Piśmiennictwa Muzycznego. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1955. 280 s.

532. Mieczysław Karłowicz. “Koncert skrzypcowy A-dur”. URL: https://culture.pl/pl/dzielo/mieczyslaw-karlowicz-koncert-skrzypcowy-a-dur (дата звернення: 15.02.2023).

533. Międzymorze (polityka). URL: https://pl.wikipedia.org/wiki/Międzymorze_(polityka) (дата звернення: 11.03.2023).

534. Mikos M. Teatr Bogusława Schaeffera. Wroclaw: Notatnik Teatralny. 1993. № 5. S. 38–49.

535. Morawska K. Wacław Gieburowski. Encyklopedia Muzyczna PWM. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 1987. T. 3: E–F–J. S. 299–300.

536. Musical life in Biedermeier Vienna. By Alice M. Hanson. Cambrige, 1985. 241 p.

537. Muszkalska B. Łucjan Kamieński. O biologii pieśni. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Uniwersytet im. A. Mickiewicza, 2011. S. 9–36.

538. Muzyka I Tatry. Muzyka filmowa i teatralna. URL: http://www.pinkwart.pl/muzyka_i_tatry/film.htm (дата звернення: 01.02.2023).

539. Nardini L. Aliens in disquise: Byzantine and Gallican chants in the Latin liturgy. Playsong and Medieval Music. 2007. Vol. 16. N. 2. P. 145–172.

540. Nidecka E. Folklor we wczesnej twórczości fortepianowej Witolda Lutosławskiego. Studia Artystyczne. № 3. S. 109–114. URL: https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Studia_Artystyczne/Studia_Artystyczne-r2015-t-n3/Studia_Artystyczne-r2015-t-n3-s109-114/Studia_Artystyczne-r2015-t-n3-s109-114.pdf (дата звернення: 12.01.2023).

541. Norwid C. K. Gorzki to chleb jest polskość. Wybór myśli politycznych i społecznych. Kraków; Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1984. 198 s.

542. Norwid C. K. Moja ojczyzna. URL: http://wlaczpolske.pl/index.php?etap=10&i=219 (дата звернення: 11.01.2023).

543. Noskowski Z. Pierwszy kroki Zygmunta Noskowskiego. Muzyka Polska. Warszawa, 1939. № 6. S. 307.

544. Noskowski Z. Chansonette d’Ukraine, op. 26. Warszawa, 1904. № 2. S. 2–3.

545. Noskowski Z. Chata za wsią: dramat ludowy w 5 aktach ze śpiewami i tańcami; z muz. Zygmunta Noskowskiego. Poznan, 1908. S. 46–47.

546. Noskowski Z. Istota utworów Chopina. Warszawa: Sikorski Saturnin, 1902. 187 s.

547. Noskowski Z. Piętno narodowe w sztuce muzycznej. Świat. Warszawa, 1888. № 1. S. 17.

548. Noskowski Z. Step: poemat symfoniczny. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1954. 87 s.

549. Noskowski Z. Utwory wybrane: na skrzypce i fortepian. Gdynia: Wydawnictwo Eufonium, 2014. 43 s.

550. Noskowski Z., Kolberg O. Oprac: Baudouin de Courtenay, Jan Niecisław. Melodie ludowe litewskie. Kraków: Akademia Umiejętności, 1900. 247 s.

551. Nossвg A. I. J. Paderewski. Leipzig, 1901.

552. Nowak T. Taniec narodowy w Polskim kanonie kultury. Zrodla, geneza, przemiany. Warszawa: Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, 2016. 495 s.

553. Obst M. Muzykologia poznańska w okresie międzywojennym 1922–1939. 50-lecie powołania Katedry Muzykologii przy Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zeszyt Naukowy Poznańskiego Towarzystwa Muzycznego im. Henryka Wieniawskiego. Poznań: PTM, 1974. 21 s.

554. Oksana Hysa, Bingqiang Liu, Olha Yeremenko, Larisa Biryukova, Bei Liu. The history of musicology studies at the University of Wroclaw and their relationship with the state-religious genesis of jagellonism in the XV–XVI centuries. Niterói: Conhecimento & Diversidade, 2023. V. 15. № 40. P. 417–427.

555. Oksana Hysa, Elena Markova, Daria Androsova, Natalia Petrovska, Halyna Shpak. History of musicological studies at Krakow and Lviv Universities. Conhecimento & Diversidade, Niterói, 2023. V. 15. № 38. S. 119–131.

556. Oksana Hysa, Yuxuan Li, Vitaliy Nyemiy, Bei Liu, Nazar Lazechko. The Jagiellonian cultural complex in the intellectual biography of Oleksandr Kozarenko. Rio de Janeiro: Synesis, 2024. V. 16. № 1. S. 188–196.

557. Orel D. František Liszt a Bratislava. Na základě nevydané korrespondence Fr. Liszta a kněžny C. Wittgensteinové. Sborník FF UK. Roč. 3. Č. 36/10. Bratislava: FF UK, 1925.

558. Orel D. Ján Levoslav Bella. K 80. narozeninám seniora slovenské hudby. Sborník FF UK. Roč. 2. No. 25/8. Bratislava: FF UK, 1924.

559. Orel D. Milan Lichard. Prúdy, 1933. Roč. 17. № 4. P. 138–146.

560. Orel D. Pazdírkův hudební slovník naučný: Nákladem Ol. Pazdírka, 1929. V. 1. S. 370–375.

561. Orel D. Štefan Fajnor, slovenský skladatel (1844–1909). Otisk z «Bratislavy», Časopisu pro výzkum Slovenska a Podkarpatské Rusi vydávaného Učenou Společností Šafaříkovou. Bratislava, 1935. Roč. IX. No. 1–2.

562. Orel Dobroslav. URL: https://ininet.org/oakeley-sir-herbert-stanley.html?page=126 (дата звернення: 15.02.2023).

563. Orel D. Pazdírkův hudební slovník naučný: Nákladem Ol. Pazdírka, 1929. V. 1. S. 370.

564. Orzechowska M. Zygmunt Noskowski i skrzypce. Warszawa: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, 2009. 109 s.

565. Ostatni obywatele Wielkiego Księstwa Litewskiego, red. Tadeusz Bujnicki, Krzysztof Stępnik. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2005. 341 s.

566. Paczkowski A. Ignacy J. Paderewski i Rzeczpospolita (1920–1924). Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego. 1973. № 3. S. 327–358.

567. Paderewski I. Hej Orle Biały!: Hymn Armji Polskiej w Ameryce. Poznań: K. T. Barwicki, 1926. 4 s.

568. Paderewski I. Manru: Lyrisches Drama in drei Aufzügen. Berlin: Ed. Bote & G. Bock. 1901.

569. Paderewski Ignacy Jan. Album tatrzańskie, op. 12. Nr 1–4. Warszawa: Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne? 1889, 15 s.

570. Paderewski Ignacy Jan. Danses polonaises = (Tańce polskie): pour piano, op. 5. Cah. 1. №. 2, Mazurek e-moll. Berlin: Ed. Bote & G. Bock, 1900. 5 s.

571. Paderewski Ignacy Jan. Danses polonaises. Berlin: Ed. Bote & G. Bock. 1912. 7 s.

572. Paderewski Ignacy Jan. Fantaisie polonaise: sur des themes originaux: pour piano et orchestre, op. 19. Berlin: Ed. Bote & G. Bock; London: Willcocks & Co Limited, 1895. 95 s.

573. Paderewski Ignacy Jan. Fryderyk Chopin (1910). Polish Music Journal. California, 2001. Vol. 4. № 2. URL: https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol4no2/paderewski-on-chopin/ (дата звернення: 2706.2023).

574. Paderewski Ignacy Jan. Humoresques de concert: pour piano, op. 14. Cah. 2 (Moderne). Berlin; Posen etc.: Ed. Bote & G. Bock etc, 1887. 19 s.

575. Paderewski Ignacy Jan. Krakowiak fantastyczny Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 1998. 9 s.

576. Paderewski's «Manru». URL: https://polishmusic.usc.edu/RESEARCH/PUBLICATIONS/POLISH-MUSIC-JOURNAL/VOL4NO2/SWAYNE-ON-MANRU/ (дата звернення: 10.02.2023).

577. Paderwski: Manru. URL: https://operatoday.com/2006/01/paderewski_manru/ (дата звернення: 10.02.2023).

578. Panufnik A. Composing myself. London: Methuen, 1987. 369 p.

579. Panufnik A. Impulse and Design in my music. London: Boosey & Hawkes, 1974. 27 p.

580. Panufnik A. Jagiellonian Triptych. London: Novello, 1966. 71 p.

581. Panufnik A. Old Polish Music. London: Boosey & Hawkes, 1970. 111 p.

582. Panufnik A. Polonia: Suite: for orchestra. London: Boosey & Hawkes, 1960. 106 p.

583. Panufnik A. Sinfonia Sacra. London: Boosey & Hawkes. 1963.

584. Panufnik A. Suita staropolska: na ork iestrę smyczkową. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1951. 19 s.

585. Panufnik A. Uwertura bohaterska na orkiestrę. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952. 6 s.

586. Parzyński J. Popularyzatorska działalność Zdzisława Jachimeckiego. Muzyka. Kraków, 1983. № 3. S. 3–20.

587. Patalas A., Hrabia S. Europejska kultura muzyczna w polskich bibliotekach i archiwach. Kraków: Musica Iagellonica, 2008. 432 s.

588. Pater M. Historia Uniwersytetu Wroclawskiego do roku 1918. Wroclaw: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1997. 308 s.

589. Pawliszyn S. Elementy melodyki ukraińskiej w twórczości Chopina. Materiały I Międzynarodowego Kongresu im. Chopina. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1963. S. 56–72.

590. Perkowska M. Ignacy Jan Paderewski – artysta i polityk [Dokument elektroniczny] Centrum Międzynarodowej Współpracy Kulturalnej Instytut Adama Mickiewicza. Warszawa cop. 1999. 1 dysk optyczny (CD-ROM): dźw., kolor; 12 cm.

591. Perkowska M. Nieznane kompozycje I. J. Paderewskiego w świetle badań źrodłowych. Muzyka, 1988. № 3. S. 21–33.

592. Perkowska M., Pigła W. Katalog rękopisów I. J. Paderewskiego. Muzyka. Kraków, 1988. № 3. S. 53–70.

593. Perkowska-Waszek M. Geneza i historia utworów Paderewskiego w świetle nieznanych źródeł: praca doktorska. Kraków, 2001. 957 s.

594. Petőczova J. Konštantín Hudec – zakladateľ slovenskej hudobnej historiografie. Záhorie, 2006. № 5. S. 6–10.

595. Piber A. Droga do slawy: Ignacy Paderewski w latach 1860–1902. Warszawa: Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1982. 677 s.

596. Piber A. Recepcja Manru w USA (The reception of Manru in the USA). In Warsztat kompozytorski, wykonawstwo i koncepcje polityczne Ignacego Jana Paderewskiego. Conference proceedings. Edited by Andrzej Sitarz and Wojciech Marchwica. Kraków: Musica Iagellonica, 1991. P. 120–133.

597. Piłsudski Józef: wyobraźnia i dzieło polityczne; ed. Jan Machnik, Andrzej Nowak. Kraków: Komisja Środkowoeuropejska PAU, 2006. 70 s.

598. Pociej B. Baird. Encyklopedia muzyczna PWM. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 1979. T. 1: A–B. S. 163–168.

599. Podobińska K. Tadeusz Baird. Encyklopedia muzyczna PWM. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 1998. T. 1: A–B. S. 28.

600. Polony L. Polski kształt sporu o istotę muzyki. Kraków: Wydawnictwo Inny, 1991. 411 s.

601. Polony L. Program literacki i symbolika muzyczna w twórczości symfonicznej Karłowicza. Muzyka polska a modernizm, red. J. Ilnicka. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1981. S. 140–149.

602. Polski Słownik Biograficzny. T. XI: Jarosław – Kapliński Seweryn. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1964–1965.

603. Polski Słownik Biograficzny. T. XII: Kapostas Andrzej – Klobassa Zręcki Karol. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1966–1967.

604. Polsky biedermeier – romantyzm “udomowiony”, pod red. Agnieszki Rosales Rodrigues. Warszawa: Neriton, 2018. 395 s.

605. Porębiczowa A. Młoda Muzyka 1908–1909: Przegląd Muzyczny 1910–1914, 1918–1919. Bibliografia polskich czasopism muzycznych, red. K. Michałowski. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. T. VII. 232 s.

606. Poźniak W. Jachimecki Zdzisław. Polski Słownik Biograficzny. T. X. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1962. S. 265–266.

607. Poźniak W. Niezrealizowane projekty operowe Moniuszki. Kwartalnik Muzyczny. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 1948. № 21–22. S. 233–252.

608. Poźniak W. Pieśni ludu krakowskiego. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1956. 113 s.

609. Poźniak W. Piosenki z żywieckiego. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1955. 40 s.

610. Poźniak W. Studium muzykologii w Uniwersytecie Jagellońskim: Studia z dziejów Wydzialu Filozoficzno-Historycznego Uniwersytetu Jagellońskiego, red. S. Mikucki. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1967. S. 440–448.

611. Poźniak W. Zdzisław Jachimecki (Wspomnienie pośmiertne). Przegląd Kulturalny: tygodnik Rady Kultury i Sztuki. 1953. № 48. S. 238–246.

612. Poźniak W. Zdzisław Jachimecki jako krytyk muzyczny i teatralny. Pamiętnik Teatralny: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce teatru. 1953. № 4 (8). S. 238–246.

613. Prince Potemkin, op. 51. Karol Szymanowski. URL: https://culture.pl/en/work/prince-potemkin-op-51-karol-szymanowski (дата звернення: 16.03.2023).

614. Prof. PhDr. Jozef Kresánek CSc. URL: https://www.osobnosti.sk/osobnost/jozef-kresanek-1697 (дата звернення: 16.04.2023).

615. Przerembski Z. J. The documentation of polish folklore during the second half of the twentieth century and at the beginning of the twenty-first century. In The Kolbergs of Eastern Europe. Bern: Peter Lang D, 2018. P. 169–186.

616. Przybylski T. Początki studiów muzykologicznych w Krakowie. Polski Rocznik Muzykologiczny. Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich. Warszawa, 2004. S. 230–236.

617. Przybylski T. Rozwój studiów muzykologicznych w uniwersytecie Jagellońskim. Muzykologia krakowska 1911–1986, red. E. Dziębowska. Warszawa; Kraków, 1987. S. 20–24.

618. Przybylski T. Stanisław Moniuszko (1819–1872). Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975. 33 s.

619. Przybyszewski K. Kamieński Łucjan. Toruński Słownik Biograficzny. Toruń: ToMiTo, 2014. T. 7: U–M–K. S. 57.

620. Rakowski A. Drobner Mieczysław. Encyklopedia Muzyczna PWM. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 1984. T. 2. S. 449.

621. Reti R. Tonality in Modern Music. New York: Collier Books, 1962. 191 s.

622. Riemann H. Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit der Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen. Siebende Auflage. Leipzig: Verlag von Breitkopf & Härtel, 1947.

623. Robertson A. Requiem. Music of mourning and conslation. New York – Washington, 1968. 300 p.

624. Rogalski A. Wspomnienia i przypomnienia. Z życia kulturalnego Poznania. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1987. 214 s.

625. Rogowski L. M. Pro domo sua. Muzyka Polska. 1937. № 19. S. 458–460.

626. Rogowski L. Propos sérieux et plaisants: pour piano. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1926. 13 s.

627. Rogowski L. Trzy poematy Yuan Tseu-Ts'ai'a. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1926. 7 s.

628. Rogowski L.M. Pro domo sua. Kłosy. 1914. № 1. S. 27.

629. Rogowski. L. M. Trzy poematy Yuan Tseu-Ts'ai'a = Trois poèmes de Yuan Tseu-Ts'ai. Warszawa etc.: Gebethner i Wolff, 1926. 7 s.

630. Roman Ingarden. Stanford Encyclopedia of Philosophy. URL: https://plato.stanford.edu/entries/ingarden/ (дата звернення: 23.02.2023).

631. Ruščin P. Czech Religious Broadside Ballads in Slovak Manuscript Hymnals of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. URL: https://www.researchgate.net/publication/365922370_1 (дата звернення: 04.02.2023).

632. Rybaric R. Hudobná historiografia. Prešov: Matúš Music, 1994. 196 s.

633. Rzeczpospolita Trojga Narodów. URL: https://pl.wikipedia.org/wiki/Rzeczpospolita_Trojga_Narodów (дата звернення: 11.01.2023).

634. Schaeffer B. Almanach polskich kompozytorów współczesnych: oraz rzut oka na ich twórczość. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1956. 131 s.

635. Schaeffer B. Klasycy dodekafonii: część historyczna. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961. 180 s.

636. Schaeffer B. Mały informator muzyki XX wieku. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958. 142 s.

637. Schaeffer B. Model I, for Piano. Kraków, 1956.

638. Schaeffer B. Model II, for Piano. Kraków, 1957.

639. Schaeffer B. Modell III für Klavier. Berlin; Wiesbaden: Ahn & Simrock, 1963. 10 s.

640. Schaeffer B. Nowa muzyka: problemy współczesnej techniki kompozytorskiej. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958. 417 s.

641. Schaeffer B. Topofonica for 40 different instruments. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1960.

642. Schaeffer B., Hanuszewska M., Trzaskowki A., Wachowicz Z. Leksykon kompozytorów XX wieku. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965. T. 2: M– Z. 358 s.

643. Schaeffer Bogusław. URL: https://culture.pl/pl/tworca/boguslaw-schaeffer (дата звернення: 15.02.2023).

644. Schäffer B. Muzyka fortepianowa. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. 64 s.

645. Schäffer B. Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1969. 543 s.

646. Schäffer B. Quartett für Saxophon. Schlagzeug, Klavier und Kontrabass. Aurea Porta, 2004. 64 s.

647. Schenker H. Neue musikalische Theorie und Fantasie. Der Freisatz. Wien: Universal Edition, 1956. 212 s.

648. Schering A. Das VI. Deutsche Bachfest in Breslau, ZIMG 13, 1911/1912. Z. 9. 368 s.

649. Siemdaj E. Andrzej Panufnik. Twórczość symfoniczna. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2003. 409 s.

650. Siemieniecki B. Kognitywistyka a edukacja medialna. In: Tadeusz Lewowicki, Bronisław Siemieniecki (ed.). Współczesna technologia informacyjna i edukacja medialna. Toruń, 2005. S. 11–18.

651. Sinfonia Concertante (Symphony No. 4). London: Boosey & Hawkes. 1973.

652. Smith C. S. Otto Kinkeldey. Notes: Second Series 6. 1948. T. 1. S. 27–28.

653. Smyth M. La liturgie oubliée: La prière eucharistique en gaule antique et dans l'occident non roman. Préface par M. Metzger, postface par M. Dels Sants Gros i Pujol. P.: Cerf, 2003. (coll. «Patrimoines. Christianisme»). 664 p.

654. Sobiescy Jadwiga i Marian. Polska muzyka ludowa i jej problemy. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973. 636 s.

655. Spengler O. Man and the technics: a contribution to a philosophy of life. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge. 2017. 115 s.

656. Stawowy L. Bacewicz Grażyna. Encyklopedia muzyczna PWM. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1986. T. 1. A–B. S. 105.

657. Stawowy L. Wczesna twórczość symfoniczna Witolda Maliszewskiego. Muzyka polska a modernizm, red. J. Ilnicka, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1981. S. 177–180.

658. Step, op. 66 (Noskowski Zygmunt). URL: https://imslp.org/wiki/Step,_Op.66_(Noskowski,_Zygmunt) (дата звернення: 11.01.2023).

659. Stoczewska B. Litwa, Białoruś, Ukraina w myśli politycznej Leona Wasilewskiego. Kraków: Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne. 2009. 477 s.

660. Stoianova I. Karlheinz Stockhausen: "Je suis les sons...". Parise: Beauchesne, 2014. 356 s.

661. Stoiński S. M. Księga Pamiątkowa VI. Ogólnopolskiego Zjazdu Śpiewaków i Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich w Katowicach w czerwcu 1930 roku. Katowice: Związek Śląskich Kół Śpiewaczych, 1930. S. 81–159.

662. Stuhr J. Czego chcemy. Zdrój, 1920. Z. 5/6. S. 57.

663. Suchowiejko R. Kazimierz Serocki. URL: www.ipsb.nina.gov.pl (дата звернення: 12.01.2023).

664. Suchowiejko R. Maliszewski Witold. URL: https://www.polskipetersburg.pl/hasla/maliszewski-witold (дата звернення: 07.01.2023).

665. Swieżawski S. Ku pokrzepieniu serc. Dobro i tajemnica. Warszawa: Biblioteka "Więzi", 1995. S. 197–199.

666. Swieżawski S. Osoba i dzieło / red. Jan Czerkawski, Przemysław Gut; Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2006. 242 s.

667. Szajnocha K. Jadwiga i Jagiełło 1374–1413: Opowiadanie historyczne. Warszawa: Drukarnia A. T. Jezierskiego, 1902. Cz. 1. 184 s.

668. Szajnocha K. Jadwiga i Jagiełło 1374–1413: Opowiadanie historyczne. Warszawa: Drukarnia A. T. Jezierskiego, 1902. Cz. 2. 159 s.

669. Szajnocha K. Jadwiga i Jagiełło. 1374–1413: Opowiadanie historyczne. Warszawa: Drukarnia A. T. Jezierskiego, 1902. Cz. 3. 168 s.

670. Szajnocha K. Jadwiga i Jagiełło 1374–1413: Opowiadanie historyczne. Sandomierz: Armoryka, 2014. 1008 s.

671. Szajnocha K. Lachicki początek Polski: Szkic historyczny. Lwów: Nakładem K. Wilda, 1858. 348 s.

672. Szajnocha K. Matka Jagiellonów: Szkic historyczny. Warszawa: Nakład Gebethnera i Wolffa, 1918. 32 s.

673. Szajnocha K. Nowe szkise historyczne. Lwów: Nakładem K. Wilda, 1857. 322 s.

674. Szajnocha K. Szkice historyczne i lachicki początek Polski. T. 4. Warszawa: Drukiem J. Ungra, 1881. 295 s.

675. Szujski J. Chocim i Cecora. 2-e wyd. Warszawa: Nakład Gebethnera i Wolffa, 1925. 24 s.

676. Szujski J. Historii polskiej treściwie opowiedzianej ksiąg dwanaście. Warszawa: Druk. J. Berger. 1880. 429 s.

677. Szweykowski Z. M. Jachimecki Zdzisław. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, red. Stanley Sadie. New York, 1980. T. 12. S. 718–19.

678. Szymanowska M. Vingt exercices et préludes pour le pianoforte. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1819. 47 p.

679. Szymanowski K. 4 Etudes: pour piano, op. 4: séparément № 3. Berlin: Gebethner i Wolff, 1906. 5 p.

680. Szymanowski K. IV Symfonia koncertująca na fortepian i orkiestrę, op. 60, dz. 4. Krakow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1986.

681. Szymanowski K. Symphony № 3, op. 27 «Song of the Night». Vienna: Universal Edition, 1925.

682. Szymańska-Stułka K. Idiom polski w Twórczości Andrzeja Panufnika. Warszawa: Akadamia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, 2006. 306 s.

683. Śpiewnik staropolski: wyd. P. Poźniak W. Walecki. Kraków: Musica Iagellonica, 1995. Z. 1: Pieśni Maryjne i o Świętych. 31 s.

684. Tarnowski S. Studia do historyi literatury polskiej: pisarze polityczni XVI wieku. T. 1, 2. Kraków: Nakładem autora, 1886.

685. Tarnowski S. Przedmowa do przekładu. J. Klaczko. Anneksya w Dawnej Polsce: Unia Polski z Litwą. Kraków, 1901. S. 6–9.

686. Tatra Album opus. 12: Tänze und Lieder des polnischen Volkes aus Zakopane. URL: https://www.amazon.de/Tatra-Album-opus-12-polnischen-Zakopane/dp/B015M84WSK (дата звернення: 01.05.2023).

687. Tazbir J. Synkretyzm a kultura sarmatska. Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja. 1974. № 4 (16). S. 46–52.

688. The Comenius University History. URL: https://uniba.sk/en/about/history (дата звернення: 01.05.2023).

689. The Oxford Dictionary of Byzantium [Prepared at Dumbarton Oaks]. Editor in chief Alexander P. Kazhdan. New York-Oxford, 1991. 2232 p.

690. The Oxford Handbook of Byzantine studies / ed. E. Jeffreys with J. Haldon, R. Cormack. New York, 2008. 1056 p.

691. Thomas A. Bacewicz Grażyna. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. London, 2001. Vol. 2. P. 25.

692. Tokarczyk R. Unia Lubelska 1568–69. Tygodnik Powszechny. Kraków, 1969. № 25. S. 1, 5.

693. Tomaszewski M. O profesorze Zdzisławie Jachimeckim. Polski Rocznik Muzykologiczny. Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich. Warszawa, 2004. T. 3. S. 183–186.

694. Trochimczyk M. Sacred / Secular Constructs of National Identity: A Convoluted History of Polish Anthems. After Chopin: Studies in Polish Music. Los Angeles: Moonrise Press, 2009. S. 246–268.

695. Trochimczyk M. Searching for Poland's Soul: Paderewski and Szymanowski in the Tatras. A Romantic Century in Polish Music. Los Angeles, 2019. S. 179–219.

696. Troebst S. "Miedzymorze" i "zaslubiny z morzem": Mapy mentalne a polityka historyczna w Europie srodkowo-wschodniej. Zapiski historyczne. Torun, 2006. T. LXXI. Z. 4. S. 239–260.

697. Troski i spory muzykologii polskiej 1905–1926. Korespondencja między Adolfem Chybińskim i Zdzisławem Jachimeckim: oprac. K. Winowicz. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1983. 308 s.

698. Ugrewicz A. Hieronim Feicht i działalność Zakładu Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego w latach 1945–1962. Muzykologia we Wroclawiu. Wroclaw, 2005. 73 s.

699. Ulewicz T. Sarmacija. Studium zproblematyki slowianskiej XIV i XVI w. Krakow:Wydawnictwo Studium Slowianskiego uniwersytetu Jagiellonskiego, 1950. 211 s.

700. Uliasz S. O literaturze Kresów i pograniczu kultur. Rzeszow: Rozprawy i szkice, 2001. 208 s.

701. Urbancova H. Slovak folk song in the view of music historian Dobroslav Orl. Musicologica Slovaka. Bratislava, 2022. Vol. 13. S. 233–252.

702. Vaniuha L., Toporivska Y., Hysa O., Zharkova I., Bazhanov M. I. H. Verkhratskyi (1846–1919): At the origins of Ukrainian natural science. History of science and technology. Kyiv, 2021. 11 (1). P. 84–102.

703. Veselovska E. Czech notation in Slovakia during the Middle Ages. Musicologica Slovaca. Bratislava, 2011. Vol. 2. S. 181–193.

704. Vlad R. Modernita e tradizionella musica contemporanea. Italy: Torino, 1955. 267 p.

705. Warsztat kompozytorski, wykonawstwo i koncepcje polityczne Ignacego Jana Paderewskiego: materiały z sesji naukowej, red. Marchwica W., Sitarz A. Kraków: Musica Iagiellonica, 1991. 241 s.

706. Wilson-Dickson A. A Brief History of Christian Music: From Biblical Times to the Present. London: Lion Books, 1997. 480 p.

707. Windakiewicz H. Stosunek dzieł Paderewskiego do muzyki ludowej. Studium analityczne. Echo Muzyczne, Artystyczne i Teatralne. Kraków, 1902. № 956, 958, 959, 961.

708. Winowicz K. Adolf Chybiński. W 25 rocznicę śmierci. Ruch Muzyczny. 1978. № 12. S. 2–17.

709. Winowicz K. Poznańskie środowisko muzykologiczne w latach 1919–1939 w świetle listów do Adolfa Chybińskiego. Kronika Miasta Poznania. Poznań, 1989. No 2. 36 s.

710. Winowicz K. Profesorom Zdzisławowi Jachimeckiemu i Adolfowi Chybińskiemu – twórcom polskiej muzykologii in memoriam. Polski rocznik muzykologiczny. Warszawa, 2004. T. 3. 236 s.

711. Winowski L. Stosunek średniowiecznej Europy do obych innowierców. Prawo Kanoniczne. 1961. Vol. 1. S. 593–653.

712. Wisner H. Unia Lubelska i III Statut litewski z roku 1588. Zapiski Historyczne. Kraków, 1986. T. 51. S. 23–44.

713. Wölfflin H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München, 2009. 62 s.

714. Woźna-Stankiewicz M. Lwowskie geny osobowości twórczej: rozmowy z Krystyną Moszumańską-Nazar. Kraków: Musica Iagellonica, 2007. 252 s.

715. Woźna-Stankiewicz M. Pierwsza podróż Zdzisława Jachimeckiego do Italii. Teksty o muzyce współczesnej res fac ta nova. Moś i Łuczak. Poznań, 2011. № 12 (21). S. 159–175.

716. Woźna-Stankiewicz M., Lewicki M., Sitarz A. Zdzisław Jachimecki (1882–1953): twórca muzykologii w Uniwersytecie Jagiellońskim. Katalog wystawy, 24 listopada – 7 grudnia 2011 r. Kraków: Biblioteka Jagiellońska, 2011. 38 s.

717. Woźna-Stankiewicz M.. XL Ogólnopolska konferencja muzykologiczna ZKP sto lat muzykologii polskiej “Historia – Teraźniejszość – Perspektywy”. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 2011. 26 s.

718. Wrocki E. Witold Maliszewski. Rys życia i działalności artystycznej. Śpiewak: miesięcznik muzyczny. 1931. № 11, Listopad. S. 145–148.

719. Yaroslav Tserkovnyak. URL: http://dspase.nbuv.gov.ua/03-Tserkouniak (дата звернення: 21.03.2023).

720. Z profesorem Stefanem Swieżawskim... o znakach czasu. Janowska K., Mucharski P. Rozmowy na koniec wieku. Kraków, 1997. S. 89. URL: https://mateusz.pl/rozmowy/swiezawski.htm (дата звернення: 15.01.2023).

721. Z. Noskowski. Melodie ludowe litewskie. Kraków: Akademia Umiejętności, 1900. S. 23–29.

722. Zakład muzykologiczny U. J. K. Sprawozdanie zczynności za rok 1922–1923: DALA. F. 26. Op. 7. Spr. 906. Ark. 4–5.

723. Zaleski B. J. Duch od stepu: przygrawka do nowej poezji. Wyd. 2. Paryż: Księgarnia Luxemburgska, 1867. 64 s.

724. Zaleski B. J. Wybór poezyj. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1985. 392 s.

725. Zbor slovenskych ucitelov v rokach 1945-1954. Podla Encyklopedie Slovenska. Bratislava, 1955. T. 8: R–S. S. 47.

726. Zygmunt Noskowski, “Step”. URL: https://culture.pl/pl/dzielo/zygmunt-noskowski-step (дата звернення: 11.01.2023).

Наукове видання

ГИСА ОКСАНА АНДРІЇВНА

ЯГЕЛЛОНСТВО В МУЗИЦІ ПОЛЬЩІ ТА УКРАЇНИ XIX–XX СТОЛІТЬ

Літературний редактор *Гуцал П.З.*
Компютерна верстка *Осадца В.М*.

Підписано до друку 26.03.2024.
Формат 60х 84/$_{16}$. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсетний 80 г/м^2. Друк електрографічний.
Умов.-друк. арк. 20,23. Обл.-вид. арк. 17,88
Тираж 300 примірників. Замовлення № 03/24/2-41.

Видавець та виготувач:
ФОП Осадца Ю.В
м. Тернопіль, вул. 15 Квітня, 2Д/10
тел. (097) 988-53-23

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції серія ТР № 46 від 07 березня 2013 р