ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 45–55
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 45–55

УДК 78.071.1.036(477)"199"+78.071.2(477)
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.45-55

ВІН БУВ ПЕРШИМ. ВАСИЛЬ СЛІПАК ТА ДЕЯКІ ТЕНДЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ ЗЛАМУ XX–XXI СТ.

Юрій ЧЕКАН

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1501-1592
Український католицький університет,
кафедра культурології,
вул. Козельницька, 2а, Львів, Україна, 79026
e-mail: chekan@ucu.edu.ua

Крізь призму концепції "інтонаційного образу світу" досліджено камерну творчість видатного українського композитора Олександра Козаренка 90-х років минулого століття. Поворотним пунктом у науковій рефлексії автора, що спирається на матеріали автоетнографічного характеру, постає жанрово-інтонаційний, композиційний та драматургічний аналіз камерної кантати О. Козаренка "П'єро мертвопетлює" (1993–1994) на вірші Михайля Семенка. Цей твір визначено як магістральний для розуміння еволюції композитора. Виокремлено основні параметри композиторського стилю камерної музики О. Козаренка 90-х років: композиційний мініатюризм і мозаїчність форми, скорботно-рефлективне емоційне забарвлення, а також діалектичне поєднання очуднених авторською інтерпретацією класико-романтичних лексем із модерновими техніками (алеаторика, мінімалізм). Доведено, що філігранна робота з різностильовими моделями та ефект іронічного відсторонення дають підстави визначити естетику композитора як постмодерністський романтизм. Особливу увагу приділено фігурі контртенора Василя Сліпака, чий вокальний і акторський феномен забезпечив тріумф прем'єри "П'єро мертвопетлює". Доведення цієї тези керується матеріалами тогочасної преси (музично-критичні відгуки представників різних поколінь українських музикознавців). На основі аналізу історичного контексту 90-х років минулого століття обґрунтовано дві визначальні тенденції в українській музичній культурі, стимульовані виконавством В. Сліпака. Перша полягає в індивідуалізації неординарних камерних складів як "простору свободи", що надавав можливості молодим митцям 90-х для творчих експериментів (типологічно ця тенденція пов'язана з діяльністю та пошуками представників школи "Київського авангарду"). Друга маркує зародження в Україні засад історично поінформованого виконавства барокової музики, де В. Сліпак був першопрохідцем.

Ключові слова: інтонаційний образ світу, жанр, стиль, камерна кантата, постмодернізм, історично поінформоване виконавство.

Світлій пам'яті Олександра Козаренка

Постановка проблеми. Аналіз зв'язків композиторської творчості та виконавства передбачає кілька векторів наукового пошуку. Одним із можливих

© Чекан Юрій, 2026

є з'ясування впливу особистості та технічних можливостей виконавця на формування та реалізацію композиторського задуму. Саме таким є співвідношення одного з основних творів Олександра Козаренка (камерної кантати "П'єро мертвопетлює") та творчості Василя Сліпака. Зважаючи на особисті враження від київської прем'єри твору (1994) та скоординувавши матеріали саморефлексії з критичними текстами сучасників і детальним аналізом партитури, можна вийти на ширші узагальнення щодо ролі В. Сліпака для розвитку української музики 90-х років XX ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Багатогранну творчість Олександра Козаренка системно проаналізовано у низці статей та монографії Ольги Коменди, яка розглядає життєтворчість музиканта як приклад універсальної творчої особистості. Камерній кантаті "П'єро мертвопетлює" присвячено компаративне дослідження Марти Галаджун, де порівнюються підходи до втілення образу П'єро Олександром Козаренком та Арнольдом Шонбергом [2]. Публікації про Василя Сліпака є переважно публіцистичними [1; 3; 5].

Мета наукового дослідження – систематизація інформації, наявної у зазначених джерелах, у поєднанні з елементами автоетнографії (власними спогадами та рефлексіями) та багатоаспектним аналізом нотної партитури дає можливість з'ясувати деякі тенденції розвитку української музики останнього десятиріччя XX ст., зумовлені творчістю Василя Сліпака.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Розпочну з особистого спогаду.

На одному з молодіжних київських фестивалів сучасної музики на початку 90-х було виконано Чакона для оркестру Олександра Козаренка. Твір мені не сподобався, здався еклектичним та вторинним, якимось дивним коктейлем із Ріхарда Вагнера та Марка Мінкова. Такий собі passus duriusculus пісні "Не отрекаются, любя" у пізньоромантичній оркестровці та ще й з неодноразово процитованим лейтмотивом долі з "Персня нібелунгів". Такі перші враження є дуже небезпечними для критика, адже формують певну установку сприйняття, створюють хибну систему координат. Наступні сприйняття музики вже "оціненого" за помилковими критеріями композитора можуть бути неабияк скориговані дефектом отієї першої зустрічі. На щастя, в історії моїх стосунків із музикою Олександра Козаренка все склалося по-іншому. Трохи згодом я по-справжньому відкрив для себе цього видатного українського композитора, тендітний та провокативний світ його музики, зітканої з алюзій та відображень, рефлексій та прозрінь. І завдячую цим я саме Василеві Сліпакові, який дав концертне життя козаренківській камерній кантаті для голосу та інструментального ансамблю на вірші Михайля Семенка "П'єро мертвопетлює" (1993–1994) [1]. Саме цей твір перетворив у слухацькій уяві "одного з ряду молодшої генерації українських композиторів" на "одного-єдиного", наочно вирізнивши неповторні риси його індивідуального інтонаційного образу світу. І твори, що з'явилися після "П'єро", – "Chanson triste" для органа та струнних (1994), "Дон Жуан з Коломиї" (1994), "Romanz" (1995) – поглиблюють та уточнюють ті параметри, що вперше системно були виявлені у названій камерній кантаті.

Водночас “П’єро” змушує по-новому вслухатися у композиції минулих років. Адже відомо, що кожний підсумковий твір по-своєму окреслює магістральний шлях композитора, переорієнтовує наш слух, висвітлюючи приховану до того логіку процесу творчого розвитку. Щодо Олександра Козаренка, ця аксіома дістала яскравого підтвердження. Так, балет-інсталяцію “Дон Жуан з Коломиї” скомпоновано з трьох творів, два з яких написані раніше, до “П’єро”. Це “Інвенції” для чотирьох мелодичних інструментів (1989) та “Concerto rutheno” для камерного складу та фортепіано (1991). І в новому контексті три твори (третій – “Оро” для ансамблю ударних (1994)) постали органічними складовими одного цілого, що зумовлено, на наш погляд, цілісністю індивідуального інтонаційного образу світу, який втілений у драматургії “складеного” твору.

Нарешті, “П’єро” – це щасливе поєднання світовідчуття композитора з надзвичайно точними та об’ємними метафорами поезії Михайля Семенка. Іншими словами, неповторну інтонацію, оригінальний інтонаційний образ світу Олександра Козаренка можна осягнути через імпульси, що йдуть від поезій видатного українського футуриста [4].

“Мій світ – у тонкій мініатюрі” – ось перша координата художнього світу композитора 90-х років, втіленого у творах розглядуваної жанрової сфери, а почасти – і всієї його творчості. У його музиці майже немає монументальних форм та грандіозних виконавських складів, навпаки, тут домінують камерна спрямованість та композиційний мініатюризм. Крупна ж форма складається з мініатюр (“П’ять весільних ладкань з Покуття” (1992), “Епістоли” (1991), “П’єро мертвопетлює”). У цьому можна вбачати і вияв характерних тенденцій ХХ ст., і певну ретроспективність (орієнтацію на романтизм із домінуючою ідеєю циклізації мініатюр). Та найважливішим, певно, є відображення калейдоскопічності, мозаїчності сучасного образу світу. Ціле тут складається з фрагментів, кожен із яких – мікрокосм й водночас кожний мікрокосм – зі своєю організацією простору та часу – органічна складова загального образу світу.

Так скомпоновано, наприклад, балет “Дон Жуан з Коломиї” за мотивами “Венери в хутрах” Леопольда Захер-Мазоха. Втім, літературне першоджерело тут – не більше, ніж одна з можливих сюжетних конкретизацій. Сутність балету як музичного явища – в інтонаційній концепції, яка об’єднує три різні за просторово-часовими та смисловими параметрами, тобто відмінні за виконавськими складами, тематичними джерелами, фактурно-композиційними характеристиками твори, підкоряючи їх ідеї сонатності з типовим образно-емоційним протиставленням: динаміка / лірика; зовнішнє/внутрішнє; моторне/кантиленне.

Перша частина (“Оро”) побудована на так званому “македонському” ритмі (12/8 з акцентами на 1, 4, 6, 8, 10 долі), який і є головною інтонаційною ідеєю розділу. Динаміка устремління, енергія руху – ось образно-емоційний зміст цієї музики; таке смислове наповнення традиційно властиве головним темам сонати.

Функції побічної беруть на себе “Інвенції” з їхнім концентрованим мелодизмом, варіантним розвитком матеріалу, імпровізаційністю (у першій

інвенції) та вишуканою поліфонічно-лінеарною технікою (у другій інвенції). Тут також не можна не зауважити паралелей із типовими амплуа побічних: ніжна, спокійна, пасторальна, пісенно-танцювальна, пристрасна, споглядальна, м'яко-скерцозна, вишукана, простодушно-наївна. Своєрідною дзеркальною репризою до перших двох творів є "Concerto rutheno". Тут напрям руху – зворотний: від романтично-романсової імпровізаційності (з блискуче переданим колоритом австрійської галицької провінції) до сповненої моторної енергії коломийковості з елементами чардашу (також своєрідний "знак" австро-угорської культури, натяк на Захер-Мазоха – австрійського письменника, що походив з України).

Отже, мініатюризм та мозаїчність є першим параметром і просторової, і часової організації інтонаційного образу світу розглядуваних творів Олександра Козаренка.

Орієнтиром наступного параметра конфігурації інтонаційного образу світу Олександра Козаренка може бути такий рядок Михайля Семенка: "І кожна моя дрібниця – трагедія". Дійсно, твори композитора позбавлені демонстративного оптимізму та декларативної патетики. Їхня образно-емоційна палітра витончена, сповнена суму, скорботності, ностальгії, часом – трагічної експресії та невимовної туги. Композитора ніби не цікавить навколишнє, зовнішні реалії сьогодення, бурхливі та динамічні. Він уникає прямих алюзій та паралелей – тематичних, звукових; його світ – світ рефлексії, сфера внутрішнього, потаємного. Цей момент також можна витлумачити по-різному: як відверту орієнтацію на романтиків з їхньою "світовою скорботою", роздвоєністю героя, увагою до найтонших душевних порухів; але тут є і ясно відчутний резонанс із трагічною самотністю людини у сучасному технократичному світі, загубленістю особистості у лабіринтах міст-монстрів, тотальною відчуженістю суспільства, загальною емоційною глухотою, збайдужілістю. Чи не тому так тужливо звучать "П'ять весільних ладкань з Покуття"? Чи не тому темою "Romanza" для кларнета, віолончелі, труби та фортепіано стали банальні, зате вічні інтонації зітхання-стогону, що звучать на фоні містично-інфернальних постукувань кришки роялю? Чи не тому композиційна ідея Другої інвенції – заповнення всього звукового простору інтонаціями плачу – продовжується у традиційно сі-мінорній "Chanson triste" пам'яті Вітольда Лютославського: скорботна мелодична поспівка струнних тут переходить до органа, а органний кластер "присвоюється" струнними?

У цьому ж емоційному ключі створено камерну кантату "П'єро мертвопетлює" – гімн самотності та рефлексії. Перша частина ("Я покажу вам безліч світів…") виконує функції інтради (див. рисунок).

Інтонаційна колізія тут – типова для класицистських симфонічних тем: діалектика імперативного та ліричного. Цей комплекс, очуднений суб'єктивним прочитанням, є основою тематичної організації всього твору. Розглянемо цю тему детальніше.



Фрагмент 1-ї частини “П’єро мертвопетлює”

Інтонаційна генеза перших двох мотивів (а, а’) сягає фанфарних витоків. Свідчення цього, крім фактурно-динамічних (одноголосся, *f*) та композиційних ознак (початок твору), – суто мелодичні характеристики: рух по звуках тризвуку (акорду) та ямбічний характер мотиву (тріоль як передікт до половинної тривалості). Другий мотив є оберненням першого; у ньому чітко простежується висхідна ямбічна кварта – типова ознака фанфарної інтонації. Все це – вияв імперативного характеру першої половини теми, у генетичній пам’яті якої – численні відголоски так званих “мангеймських ракет” та їх переінтонування у творах класиків – від “Прощальної симфонії” Гайдна до фортепіанних сонат та симфоній Бетховена. Водночас інтонаційний профіль розглядуваних мотивів загострено (рух по звуках тризвуку зі зменшеною квінтою та зменшеною октавою: *gis-d; dis-d; e-b; e-es*), а позірний енгармонізм двох опорних звуків, що завершують кожен мотив (*dis* та *es*) в реальному інтонуванні людського голосу, має свою зонну природу: *dis* інтонується з тенденцією до підвищення (оскільки є увідним тоном до *e*, що є опорним звуком наступного мотиву), а *es*, до якого йде мелодичний рух у другому мотиві – з тенденцією до пониження (“недотягнута” до чистої октави зменшена октава; виникле напруження частково розв’язується з початком наступної фрази, що починається з *e*).

Друга половина теми (в) має не імперативну, а ліричну інтонаційну генезу. Крім композиційних ознак (фраза як фаза мелодичного руху), свідчення

цього – будова мелодичного профілю. Він базується на плавному посекундовому русі з концентрацією на різнотонних інтонаціях (*cis-d; dis-e*); втім, загальна кантиленність, традиційно властива ліричному тематизму, поєднується з певною невизначеністю центрального опорного тону (*d* чи *e*?), що створює відчуття непевності та хисткості.

Отож уже перша тема, що виконує інтрадну функцію, використовуючи трансформовані лексикою сучасної академічної музики знаки класицистичної епохи, створює відчутя напруженої невизначеності, особистісної рефлексивності, внутрішньої драматичності.

Друга частина (на текст зображально-футуристичного "Вірша") алеаторичними засобами передає звукову картину велелюдного міста, сповненого руху, механізмів, постатей, проте абсолютно байдужого до особистості, "зовнішнього" щодо неї. Підтвердження сказаному – відсутність тематичних у традиційному сенсі слова утворень: тут домінують звукозображальні моменти (глісандо, трелі, сипіння, сичання, вигуки), партія соліста ("пошепки") також не має чітко фіксованої висоти.

У третій частині ("На помістку другого поверху" зі збірки "Bloc-notes") експонуються ірреальні світи, що виникають в уяві ліричного героя – жахливо-гротескний, фантастичний та безтілесно-ідеальний. Для кожного з них композитор знаходить інтонаційний еквівалент (тут використовують типові лексеми романтичної генези: ритмоінтонація кроку, ірреальне тремоло, цілотонова гама, безобертонові флажолети тощо); конструктивна ж єдність частини зумовлена зв'язками всього тематизму (і рельєфних, і фонових пластів) з матеріалом першої частини. Експозиція світу "реального" (II ч.) протиставлена експозиції "світів уяви" (III ч.). Наслідок цього – кульмінація (IV ч. – "Я сам" – у композиційно-тематичному плані – реприза), емоційний вибух, апологія самотності. Останній розділ ("Ми прийшли до останнього пункту") – кода-епілог, що завершується одвічним питанням...

Отже, вступ–дві експозиції–кульмінація–епілог. Кожен розділ – це самостійна мініатюра, що дає свій ракурс, проєкцію того ж самого емоційного стану – трагічної роздвоєності та самотності (тобто часовий вимір інтонаційного образу світу, так само, як і просторовий, є мозаїчним). Одним із власне інтонаційних виявів цього є два тембри голосу соліста – контртенора Василя Сліпака, з розрахунком на вокальні можливості якого твір і писався: кантилена – у високому сопрановому регістрі, а шепіт, мовні інтонації – у баритоновій теситурі. Водночас єдність тематизму ніби свідчить, що вся "безліч світів – оригінальних і капризних" – результат уяви ліричного героя. Тобто у "П'єро" маємо романтичну концепцію світу. Очевидно, що у кантаті зазначені традиції переосмислені з погляду сьогоднішнього дня, і це поєднання очуднених сучасними технічними засобами (ладовими, артикуляційними тощо) класико-романтичних лексем, які створюють специфічну мозаїчну просторово-часову конфігурацію, та скорботно-рефлективне емоційно-смислове забарвлення цілого, які формують унікальну конфігурацію інтонаційного образу світу кантати.

"Дух мій в захопленні можливостей футурних, і в крові безліч архаїчних атавіз", – дещо іронічно писав Михайль Семенко. Серед цих "атавіз"

– і “я зостаюсь романтиком”, і “моє серце прагне неіснуючих квітів”, і “в мені твориться світ”. Так і Олександр Козаренко “зостається романтиком” у наш час, адже трагічне світовідчуття, мініатюризм, роздвоєність, інтерес до внутрішнього світу, міцна опора на фольклор – риси явно романтичні. Тому він і прагне “неіснуючих квітів”.

Однак, коли “твориться світ”, вони поєднуються з “можливостями футурними”: у технічному арсеналі композитора – всі досягнення ХХ ст.: від алеаторики до мінімалізму; світовідчуття його зумовлене нашим часом; серед найважливіших ознак його стилю – філігранна робота з найрізноманітнішими моделями – фольклорними, бароковими, класицистичними, романтичними і навіть попсово-масовими. Звідси логіка і конструктивність мислення, що приховуються за зовні імпровізаційними, емоційно бурхливими звучаннями. Така дистанційованість від моделі надає інтонаційному образу світу, створеному Олександром Козаренком, ще одного смислового обертону – іронічного відсторонення. А це вже риса тільки нашого, постмодерністського часу.

Отже, камерна кантата “П’єро мертвопетлює” на вірші Михайля Семенка стала поворотним твором у творчості Олександра Козаренка, насамперед, завдяки унікальному контратенору та акторській харизмі Василя Сліпака, який, тоді студент-першокурсник, стрімко увірвався до музичного життя України. Пригадую, як на київській прем’єрі “П’єро...”[1] у невеликому залі Будинку вчених Сліпак – високий, довгорукий (це враження підсилювалось закороткими рукавами фрака), з обличчям, одна сторона якого була загримована білим, вразив точністю втілення отого образу ляльки, який, користуючись словами Козаренка, можна зрозуміти як символ маленької людини, що “опинилася в скрутних життєвих обставинах. Людина втратила свою самодостатність та самоцінність. Вона перетворилася на ляльку, якою керують ляльководи”[2]. Образ, втілений Сліпаком, дуже точно і тонко передавав трагізм отієї шизофренічної розірваної свідомості, одинокості унікального Митця у байдуже-урбанізованому світі, унікального поєднання внутрішнього жаху та неподоланної сили.

Мимоволі згадувались рядки того ж Семенка:

І коли встануть всі звірі й люди,
І коли кинуться всі предки й вороги, –
Я розстебну свої закривавлені груди
І покажу, скільки в мене снаги!

Сліпак співав контртенором, а рецитував баритоном; застигла біла маска П’єро змінювалась живим рум’янцем та багатою мімікою його alter ego; жестикуляція великих та сильних рук додавала необхідних візуальних акцентів – то безсило спадаючих, то енергійних, потужних, вольових...

Не дивно, що публіка була у захваті (небагато камерних концертів сучасної академічної музики можуть похвалитися виконанням твору на біс), а критика писала, зокрема, таке:

[1] Уперше кантату було виконано у Львові у 1994 р.

[2] З інтерв’ю Марти Галаджун 10 березня 2014 р. Цит. за [2, с.42].

"...подія все ж таки сталася – відбулася прем'єра нового твору молодого, але вже відомого композитора Олександра Козаренка, камерної кантати «П'єро мертвопетлює» на вірші Михайля Семенка. Вимоглива музикознавча еліта зазначила, що твір цей безперечно виділяється навіть на фоні досить різнобарвної панорами представлених новітніх опусів українських і закордонних композиторів молодшої генерації. Ну а слухачі аплодисментами запросили камерний оркестр «ARCHI» під керуванням Ігоря Андрієвського та соліста Василя Сліпака виконати кантату ще раз «на біс»" [1].

Вимоглива Марія Загайкевич у відгуку, надрукованому у тижневику "Культура і життя", наголосила: "Серед приємних несподіванок і справжніх відкриттів фестивалю слід назвати камерну кантату молодого композитора О. Козаренка «П'єро мертвопетлює». Складові її успіху – органічне поєднання наповнених філософським змістом віршів поета-футуриста М. Семенка, проникливо ліричної і водночас сповненої драматичної наснаги музики, близької за настроєм і стилем до «Місячного П'єро» А. Шенберга. Сприяв цьому і спів молодого В. Сліпака, володаря унікального за тембром голосу – контратенора" [3].

Ірина Сікорська на шпальтах "Правди України" підкреслила оригінальність та талановитість твору, зазначивши, що "Успіху кантати в значній мірі сприяв виконавець – студент І курсу Львівської консерваторії В. Сліпак, володар контратенора <…>, а також неабиякий драматичнй актор" [5].

Цитування захоплених відгуків преси легко продовжити, можна згадати не менш успішні виконання "П'єро мертвопетлює" у Львові, Одесі (на фестивалі "Два дні і дві ночі нової музики") чи Кракові (на фестивалі "Дні музики краківських композиторів"), однак перегорнемо сторінку і спробуємо відрефлектувати, принаймні, дві тенденції української музики, одним з важливих імпульсів якої стало це вікопомне виконання.

Перша тенденція є очевидною. Відкривши для себе унікальний голос, українські композитори стали звертатись до цього ресурсу у своїх творах, залучали Василя Сліпака до їх виконання. Так, цитату зі "Страстей за Матвієм" Баха, що звучить в оркестровій композиції Ігоря Щербакова "Арія Пассіоне" замість Ольги Пасічник у Львові співав Василь Сліпак; він взяв участь й у виконанні містерії "Супраментальний сон" Віктора Степурка для контратенора, баритона та хору. Зрозуміло, що партія контратенора була розрахована саме на унікальний голос Василя Сліпака.

Чи не найпоказовіший приклад активізації композиторської творчості "з прицілом" на виконавські можливості Сліпака – твір київської композиторки, соучениці О. Козаренка в аспірантурі по класу Мирослава Скорика Марини Денисенко "Три фрагменти зі старовинної сюїти" для камерного ансамблю на слова французького поета доби бароко Жоашена дю Белле для кларнета, фагота, фортепіано та контратенора. Твір присвячено Василеві Сліпаку, отже, створювалася друга редакція твору після прем'єри козаренківського "П'єро...". Не вдаючись до аналізу "Трьох фрагментів", зазначу, що однією з родзинок цього твору є його унікальний виконавський склад. Два дерев'яні духові, рояль і контратенор створюють фонічний простір,

що дає можливість втілити особливості вибагливої поетики представника французької Плеяди.

Загалом тенденція до індивідуалізації камерних виконавських складів, яку спостерігаємо у згаданих творах Олександра Козаренка та Марини Денисенко, пов'язаних з іменем Василя Сліпака, є дуже показовою в контексті музики другої половини XX – початку XXI ст. Дозволю собі одну, можливо, недостатньо очевидну паралель – з діяльністю композиторів так званого "Київського авангарду". Загальновідомо, що ця група, що складалась з учнів Бориса Лятошинського, до якої входили такі митці, як Валерій Годзяцький, Леонід Грабовський, Валентин Сильвестров, Володимир Загорцев, існувала недовго, однак стала важливим орієнтиром для прийдешніх композиторських поколінь. Оволодіння забороненими в радянському союзі композиторськими техніками згадані митці поєднували з активними творчими пошуками, прагнучи звільнитись від соцреалістичної стилістики, ретроспективно орієнтованої на музику російських народників, іншими словами, симфонічну школу 60–80 років XIX ст. Тобто йшлося про орієнтацію на сучасний європейський досвід. Обидва згадані слова – "сучасний" та "європейський" – були небажаними в СРСР, а практики, що відкриваються за ними – табуйованими. Зрозуміло, що такий вектор розвитку, м'яко кажучи, не відповідав ідеологічним установкам тодішньої Спілки композиторів. Як наслідок, доступ до великих виконавських колективів для київських авангардистів був закритий. Реалізувались вони в камерних виконавських складах, щоразу обираючи незвичне, оригінальне, небанальне поєднання інструментів: читець, дві труби, тромбон та ударні у "Маргіналіях до Гайсенбюттеля"; сопрано, арфа, гітара, челеста та дзвони у "Епітафії"; тенор, флейта-пікколо, фагот та ксилофон у циклі "Із японських хокку" Леоніда Грабовського тощо[3]. Аналогія до процесів початку 90-х очевидна. Можливо, ідеологічна цензура вже втратила певні позиції, однак об'єктом експерименту та руху до європейських орієнтирів для молодих митців залишалася саме музика для неординарних камерних складів. Тому основні програми Міжнародного форуму музики молодих були переважно камерними, а в "дорослих" фестивалях молоді віддавали переважно камерні концерти. Молоді композитори експериментували, шукали своїх шляхів – і голос Василя Сліпака тут виявився незамінним, він став одним з важливих чинників подолання усталених стереотипів, накинутих ідеологічних обмежень та унормованих стилістичних рішень.

Друга тенденція, яку варто зазначити, пов'язана не з композиторською творчістю, а з цариною виконавського мистецтва, що є чи не визначальною складовою музичного життя. В репертуарі Сліпака-контратенора була дещиця барокової музики. Нагадаю, зокрема, про концерт з творів Джуліо Каччіні у червні 1995 р. чи виконання трьох партій (Відьмака, Духа Меркурія та Юнги) в опері "Дідона та Еней" Генрі Персела у Львівському органному залі у грудні

[3] Детальніше див. [6].

того ж року. На перший погляд, перелік невеликий. Однак тут важливішою є не кількість, а нова якість виконання.

“Дідона...” чи не вперше в Україні була виконана в автентичній манері. Так українське виконавське мистецтво долучилось до загальноєвропейського руху історично поінформованого виконавства. Це сьогодні важко здивувати публіку аутентичними постановками барокових опер; це сьогодні українські контртенори – Юрій Міненко, Ігор Іщак, Максим Ротарь, Михайло Брунський, Роман Меліш, Дмитро Запорожан – виступають в Україні та за її межами. В середині 90-х років ХХ ст. відомостей про історично поінформоване виконавство, практики такого виконавства та відповідних традицій в Україні було обмаль. І одним із перших, хто торував цей шлях, був Василь Сліпак.

Висновки. Завершити хочу знову ж таки особистим спогадом. 29 червня 2016 р. я приїхав до Львова читати лекцію “Музика та імперська ідеологія”. Цей запис є в Ютубі. Перед початком довідався про загибель Василя Сліпака. Лекцію, звичайно, почав з хвилини мовчання. І ця тиша була якоюсь зяючою. Здавалось, відкрилась чорна діра, якась жахлива пустка. Ніщо не зможе її заповнити. Закрити – так, заповнити – ні. Проте в наших силах пам’ятати. Пам’ятати, що він був першим.

Список використаної літератури та джерел

1. Бєлосвєтова І. Маленькі відкриття камерного концерту. *Україна молода*. 1994. 21 жовтня.

2. Галаджун М. Модифікація образу П’єро у циклічних вокальних творах А. Шонберга та О. Козаренка. *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 49. С. 38–46.

3. Загайкевич М. “Київ Музик Фест ”94”: здобутки і втрати. *Культура і життя*. 1994. 5 листопада.

4. Семенко М. Вибрані твори / упоряд. А. Біла. Київ : Смолоскип, 2010. 688 с.

5. Сікорська І. П’ятий “Фест” – це подія. *Правда України*. 1994. 20 жовтня.

6. Чекан Ю. Камерна музика “Київського авангарду” 60-х. *Київський авангард: антологія камерної музики*. Київ : Музична Україна, 2020. С. 5–9.

References

1. Belosvetova, I. (1994). Malenki vidkryttia kamernoho kontsertu [Small discoveries of a chamber concert]. *Ukraina moloda*, 21 October [in Ukrainian].

2. Haladzhun, M. (2014). Modyfikatsiia obrazu Pierro u tsyklichnykh vokalnykh tvorakh A. Shonberha ta O. Kozarenka [Modification of the image of Pierrot in cyclic vocal works by A. Schoenberg and O. Kozarenko]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 49, 38–46 [in Ukrainian].

3. Zahaikevych, M. (1994). “Kyiv Muzyk Fest’94”: zdobutky i vtraty [“Kyiv Music Fest “94”: achievements and losses]. *Kultura i zhyttia*, 5 November [in Ukrainian].

4. Semenko, M. (2010). *Vybrani tvory* [Selected works]. Edited by A. Bila. Kyiv : Smoloskyp [in Ukrainian].

5. Sikors’ka, I. (1994). Pyatyy “Fest” – tze podija [The fifth “Fest” is an event]. *Pravda Ukrainy*, 20 October [in Ukrainian].

6. Chekan, Yu. (2020). Kamerna muzyka “Kyivskoho avanhardu” 60-kh [Chamber music of the “Kyiv Avant-Garde” of the 60s]. *Kyivskyi avanhard: antolohiia kamernoi muzyky* [Kyiv avant-garde: anthology of chamber music]. Kyiv : Muzychna Ukraina, 5–9 [in Ukrainian].

HE WAS THE FIRST. VASYL SLIPAK AND SOME TRENDS IN UKRAINIAN MUSIC AT THE TURN OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES

Yurii CHEKAN

Ukrainian Catholic University,
Department of Cultural Studies,
2a Kozelnytska Str., Lviv, Ukraine, 79026
e-mail: chekan@ucu.edu.ua

The study addresses the relationship between a composer's vision and a performer's technical capabilities, focusing on Olexander Kozarenko's chamber cantata "Pierrot Mertevopetliuye" and the vocal artistry of Vasyl Slipak. Utilizing autoethnography, critical reception analysis, and musical score analysis, this study evaluates Slipak's role in shaping Ukrainian academic music during the 1990s. This article aims to systematize existing source material and perform a multi-faceted analysis of Kozarenko's score to identify key trends in late 20th-century Ukrainian music driven by Slipak's vocal and dramatic contributions. Kozarenko's Pierrot Mertevopetliuye (1993–1994), set to poems by futurist Mykhailo Semenko, marked a turning point in the composer's trajectory. Slipak's unique countertenor voice inspired a distinctive structural model: 1) Miniaturism and Mosaicism: The work relies on a fragmented, modern worldview where individual miniatures form a larger narrative (exemplified by the balance between the classical/imperative Intrada and internal, reflective parts); 2) Thematic and Vocal Duality: Slipak executed high, cantilena passages in a countertenor range and spoken/whispered passages in a baritone tessitura, creating a poignant contrast between internal tragedy and mechanical urban reality. Slipak's performance catalyzed two major trends in Ukrainian music: 1) Customized Chamber Ensembles: Slipak's voice motivated contemporary composers (including Ihor Shcherbakov, Viktor Stepurko, and Maryna Denysenko) to write for non-standard chamber instrumentation, echoing the experimental ethos of the 1960s "Kyiv Avant-Garde"; 2) Historically Informed Performance: Slipak was among the pioneers of authentic baroque performance practice in Ukraine (e.g., Purcell's *Dido and Aeneas* in 1995), paving the way for future generations of Ukrainian countertenors. Vasyl Slipak was a vital catalyst for 1990s Ukrainian music. His extraordinary vocal capabilities and dramatic charisma not only redefined Kozarenko's artistic voice, but also advanced historical performance practices and experimental chamber music in Ukraine.

Keywords: intonational image of the world, genre, style, chamber cantata, postmodernism, historically informed performance.

Стаття надійшла до редколегії 17.08.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 11.11.2026 р.